

Représentations des rapports de genre dans les coproductions cinématographiques franco-maghrébines depuis 1990

Franck Briens

▶ **To cite this version:**

Franck Briens. Représentations des rapports de genre dans les coproductions cinématographiques franco-maghrébines depuis 1990. Etudes sur le genre. 2021. dumas-03349247

HAL Id: dumas-03349247

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03349247

Submitted on 20 Sep 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Master Relations Internationales,
Mondialisations et interculturalités

Université Rennes 2

Laboratoire de recherche : Arènes UMR 6051

Représentations des rapports de genre dans les coproductions cinématographiques franco-maghrébines depuis 1990.

Franck Briens

Directeur de mémoire : Luc Capdevila

Juin 2021

Remerciements :

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de mémoire, monsieur Luc Capdevila, qui m'a accompagné durant ces deux années de recherches. Je le remercie pour son dévouement, sa bienveillance et la patience dont il a fait preuve durant toute la durée de ma recherche. Je tiens également à le remercier pour tous les conseils qu'il a su me donner et qui m'ont été bénéfiques quant à l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie également, Nicole et Claude, ainsi qu'Angélique Denis pour avoir pris de leur temps afin de m'aider à relire et à corriger ce mémoire. Grâce à ces derniers, j'ai pu m'apercevoir de toutes mes erreurs. Ils m'ont donné un second avis sur mon argumentation ce qui m'a été bénéfique pour visualiser plus en détail les défauts, mais aussi les points positifs de ce mémoire.

J'aimerais remercier ma famille, Céline Le Denmat, Pascal Briens, Steven Briens et Angélique Denis qui m'ont permis de relâcher la pression et m'ont aidé à prendre du recul sur cette période de recherche. Ils m'ont été d'une grande aide psychologique et m'ont poussé à me surpasser et à donner le meilleur de moi-même.

Je tiens aussi à remercier mes amis à commencer par Jean Cabelguen pour tous les conseils qu'il a su me donner durant ces deux années, pour sa présence et son soutien qui m'ont été d'une aide considérable, mais aussi Gaëtan Berry, Léonard Bégasse et Pauline Blanconnier qui m'ont poussé dans mes retranchements et m'ont encouragé de la meilleure des façons. Je les remercie tous pour tout le bonheur qu'ils ont su m'apporter durant ces deux années de recherches.

Enfin, je souhaite également remercier les différents organismes, administrations et autres centres d'archives et bibliothèques à commencer par l'université de Rennes 2. En effet, grâce à leurs fonds de revues notamment cinématographiques, j'ai pu étudier de manière relativement rapide les différentes sources composant ce mémoire. De plus, leurs accès à des sites tels que *proquest* ou encore *europresse* m'ont été d'une aide considérable durant cette période relativement difficile pour la recherche historique. Enfin, il me semble également important de remercier les différents organismes de productions et de coproduction tels que le *CNC* ou encore le *CCM* pour leur transparence et le nombre d'informations importantes qu'ils mettent à dispositions de tous, me permettant d'appréhender bien plus facilement la législation et les codes concernant ces différentes coproductions.

Table des abréviations :

NC : non connue

CAAIC : Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique

CCM : Centre Cinématographique Marocain

CNC : Centre National de la Cinématographie

CSP : Code du statut Personnel tunisien

IDHEC : Institut des hautes études cinématographiques

Moudawana : code de la famille marocain

ONCIC : Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographique

SATPEC : Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique

PJD : parti justice et développement

PAGS : parti de l'avant-garde socialiste

D.R. : droits réservés

Introduction

Dans son film *Cheb* — qui signifie jeune en arabe[1] — sorti en 1991, Rachid Bouchareb réalise une scène particulièrement intéressante. Cette dernière se déroule à 40 minutes et 13 secondes, on y suit les deux protagonistes, Malika et Merwan qui se trouvent à ce moment dans un petit village d'Algérie. Dans ce passage, après un trajet en bus, ils s'arrêtent près d'une habitation et le réalisateur se focalise alors sur la réaction de trois hommes quand ils voient Malika. Le premier, s'exclame « c'est un garçon ou une fille ? », son comparse lui répond « une fille », « elle a les cuisses à l'air […], quelle honte, quelle éducation » réplique-t-il. Le réalisateur se concentre après ces dialogues, sur Merwan et Malika, cette dernière lui demande « tu veux que je porte le voile moi aussi ? », et Merwan lui répond « Non, mais regarde comment t'es habillée ». Ils s'enlacent ensuite et à la vue de ceci, les trois hommes se lèvent, furieux, « Il faut les arrêter, c'est scandaleux ! On ne veut pas de ça pour nos enfants » disent-ils alors. En analysant cette scène, le journaliste Henry Chapier, alors invité de l'émission *Soir 3* pour discuter autour du film, informe qu'« en voyant cette scène il est normal qu'on s'inquiète de ce qui peut survenir en Algérie si un certain islamisme l'emporte. Voilà l'inquiétude de ces jeunes beurs »[2]. Cette séquence nous présente un aspect de la condition féminine en Algérie. En effet, nous pouvons voir dans cet extrait le quotidien d'une femme en Algérie et le système patriarcal dans lequel elles sont amenées à évoluer. Ainsi, l'image du pays ici est assez négative. Un pays aux mœurs patriarcales où selon le discours de Malika, seul le voile permettrait à une femme de se promener dans la rue sans se faire harceler. De plus, la réception de cette séquence nous semble particulièrement importante. En effet, elle nous permet d'avoir un avis sur ce que peut penser la scène internationale, de l'extrait. L'avis de ce journaliste est assez intéressant puisqu'il permet de voir son propre regard sur les femmes dans ce pays, à travers l'évocation de l'islamisme. Nous voyons de ce fait à travers cette séquence comment se construit un discours autour de la condition féminine en Algérie et comment de dernier est perçu.

Cet extrait nous semble particulièrement captivant en ce qui concerne notre sujet de mémoire. En effet, ce dernier permet de mettre en évidence une forme d'interculturalité. Comme l'explique Abdelhafid Hammouche « l'interculturalité est un processus généré par la relation aux autres : cette relation est tout à la fois pratique et symbolique et concerne aussi bien des situations de contact physique que des rapports à distance et des représentations.

[1] Fonck Vinciane, « Entretien avec Rachid Bouchareb pour le film Cheb », *les grignoux*, 2009, [en ligne], URL : https://www.grignoux.be/fr/dpview?iddp=12&preview=true.

[2] Soir 3, « Rachid Bouchareb à propos de son film Cheb », *INA*, 3 juin 1991.

L'attention, positive ou négative, que cela génère est, à bien des égards, un des fondements anthropologiques des processus de différenciation entre groupes se distinguant culturellement »[3]. Par la notion d'interculturalité, on suppose une manière de poser sa propre identité en la comparant à celles des autres. Ainsi, représenter quelqu'un d'autre permet tout autant de catégoriser une population que de catégoriser la sienne.

L'objectif de ce mémoire est d'étudier les différentes représentations des femmes dans les coproductions Franco-Maghrebines durant la période 1990 à 2020 et de nous demander en quoi l'évolution de ces représentations permet de mettre en évidence des formes d'interculturalité entre la France et les pays du Maghreb.

Cette période n'est pas choisie au hasard, puisque les années 1990 correspondent à un moment particulier pour les productions maghrébines. En effet, bien que des tournages aient lieu dans les pays du Maghreb dès l'époque des frères Lumières, ces derniers sont principalement financés par des fonds étrangers. Ils mettent en scène des acteurs étrangers et sont alors destinés aux marchés étrangers[4]. C'est pourquoi ils représentent la plupart du temps la population maghrébine pour leurs « bizarreries ou leurs étrangetés »[5]. C'est alors au moment de leurs indépendances — respectivement en 1956 pour la Tunisie et le Maroc et 1962 pour l'Algérie — que le cinéma maghrébin naît[6]. Ainsi, dès les années 1960, se créent dans ces pays, des cinémas nationaux qui retranscrivent leurs identités collective et nationale. Le choix de tourner leurs films en langue arabe comme langue principale dans un premier temps, mais encore l'évocation de différents thèmes, piochant dans la réalité et la vie présente dans ces pays[7]. Le financement de ces films se fait durant cette période à travers différentes instances étatiques, tel que le Centre Cinématographique du Maroc (CCM), le Centre algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique (CAAIC) en Algérie ou encore la Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (SATPEC) en Tunisie. Cependant, la situation particulièrement compliquée des années 1990, que nous aurons l'occasion de revoir au sein de cette étude, pousse les réalisateurs et producteurs à se pencher vers les coproductions, notamment avec la France.

De plus, la période correspond également à l'apparition en France du féminisme de la troisième vague. Ce féminisme est particulièrement important à évoquer pour notre sujet, tournant autour

[3] Hammouche Abdelhafid, « Définir l'interculturalité par les situations, les rapports pratiques et symboliques », *Hommes et Migrations*, hors-série novembre 2008, p.5.
[4] Armes Roy, *Les cinémas du Maghreb images postcoloniales (Collection Images plurielles)*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2006, p.14-15.
[5] Brahimi Denise, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan université, 1997, p.17.
[6] Brahimi Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009, p.9.
[7] Armes Roy, *op.cit.*, p.17.

des relations interculturelles. En effet, au sein de ce dernier « l'accent se déplace de la lutte politique sous-tendue par une idéologie de l'oppression commune de toutes les femmes aux différences d'ordre matériel et culturel des femmes[8]. » Ainsi, le centre de leurs préoccupations est « l'accès des femmes à l'éducation, la discrimination salariale, l'augmentation du chômage et l'accentuation de la pauvreté des femmes, la violence domestique, les effets du racisme ou l'accès inéquitable à internet »[9]. Il nous semble important d'évoquer ce féminisme, puisque nous verrons dans ce mémoire quels rapports ces dernières peuvent entretenir avec les femmes maghrébines, nous permettant de comprendre comment ces représentations sont perçues par ces féministes.

Enfin, cette période d'une durée de trente ans nous permet au sein de ce mémoire d'analyser l'évolution des mutations des sociétés maghrébines. Comme nous pouvons le lire dans l'ouvrage *le genre face aux mutations : Masculin et féminin du Moyen-Age à nos jours,* « toute mutation de la société s'accompagne d'un ajustement du genre c'est-à-dire d'un polissage des stéréotypes masculin/féminin, d'une variation des identités sexuelles, d'un changement dans les relations homme/femme, d'une adaptation des imaginaires sociaux »[10]. Les pays du Maghreb connaissent depuis l'indépendance de nombreuses mutations, qu'elles soient politiques ou bien sociétales. Ainsi, la place des femmes maghrébines est en constante évolution pendant la période postcoloniale et il s'agit ici de se demander si les représentations dans ces coproductions prennent en compte ou non ces évolutions.

Notre analyse se fonde ainsi sur une histoire sociale des représentations à travers un élément médiatique, le cinéma. Le choix d'utiliser le cinéma comme source principale n'est pas un choix anodin. En effet, comme l'explique Marc Ferro dans son ouvrage *Cinéma et Histoire* « Le cinéma intervient comme agent de l'histoire »[11]. Il est vrai que malgré le fait qu'il ait été jusqu'aux années 1960, perçu comme simple objet de divertissement - à tel point que « l'idée même de travailler l'Histoire avec le cinéma émut les universitaires »[12], ce dernier est de plus en plus étudié au fil des années à des fins historiques. C'est surtout à partir des années 1970 que le cinéma se fait une place dans la méthodologie historique et que l'historien commence à l'utiliser en tant que source primaire. En effet, « le film aide ainsi à la constitution d'une contre-

[8] Oprea, Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne. » *Recherches féministes*, volume 21, numéro 2, 2008, p.11.
[9] Oprea, Denisa-Adriana, *ibid.*, p.11.
[10] Capdevila Luc, Cassagnes Sophie, Cocaud Martine, Godineau Dominique, Rouquet François, Sainclivier Jacqueline, *Le Genre face aux Mutations : Masculin et Féminin du moyen-âge à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.395.
[11] Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Galimard, 1993, p.19.
[12] Ferro Marc, *ibid.* , p.11.

histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions »[13], il déstructure ce que plusieurs générations d'hommes d'États, de penseurs avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Ainsi, l'étude cinématographique permet à un historien d'étudier les sociétés par d'autres biais que les documents administratifs ou encore diplomatiques. Le cinéma est de ce fait le « lieu privilégié de la mémoire collective. Sa fonction est de transmettre les souvenirs du passé à des contemporains et des générations futures et donc à permettre l'affirmation d'une identité collective »[14]. Le cinéma permet alors de façonner les identités et les imaginaires collectifs que nous analyserons dans cette recherche.

Pour mener à bien cette étude, nous avons durant ces deux années de recherche, constitué un corpus d'une vingtaine de films de fiction, coproduit entre la France et les pays du Maghreb, comportant des personnages féminins secondaires ou principaux. Ce corpus de films aborde tous les genres, tel que les comédies dramatiques comme *Halfaouine : l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir, mais encore des polars tels que *Sur la planche* de Leïla Kilani, mais aussi des drames sociaux comme *Papicha* de Mounia Meddour ou encore *Much Loved* de Nabil Ayouch. Nous avons repéré au sein de ces films, les différentes personnalités des femmes représentées, mais aussi les différents thèmes abordés pour parler de leurs conditions. Nous y avons repéré toutes les formes de violences qu'elles subissent dans ces films, qu'elles soient physiques ou symboliques[15].

Afin d'approfondir notre recherche, nous avons également parcouru d'autres types de sources en lien avec nos films d'études. Dans ce sens, nous avons au sein de notre corpus, divers dossiers de presse. Ces derniers, nous permettent d'en savoir davantage sur les processus de fabrication des films.

Ensuite, l'étude de diverses presses spécialisées, ainsi que la presse quotidienne nous a permis de comprendre les processus de création de ces films, mais aussi de questionner la réception de ces derniers dans leur pays et à l'international.

Nous avons également fait le choix de lire certains témoignages et entretiens de réalisateurs ou acteurs des films d'études, qui nous fournissent une vision interne de ces discours portés sur les femmes et la perception de ces représentations pour ceux qui la créent.

[13] Ferro Marc, *op.cit*, p.13.
[14] Wenjun Deng, « Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective », *cahiers de Narratologie*, vol 26, 1er septembre 2014, p.1.
[15] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ed.du Seuil, Paris, 1998, p.55.

Enfin, bien plus que les sources écrites, les sources audiovisuelles nous ont également servis pour notre recherche. Contrairement à la presse qui ne produit la plupart du temps que quelques pages autour de nos films d'études, les sources audiovisuelles prennent véritablement le temps de revenir sur la genèse des films. De ce fait, nous avons dans notre corpus des émissions de radio qui traitent de nos films, mais aussi de nombreux DVD nous donnant accès à bon nombre de bonus tels que des making-of, des interviews exclusives ou encore des commentaires audio.

À travers l'étude de ces sources, il s'agit pour nous dans ce mémoire de nous intégrer dans divers courants historiographiques.

Tout d'abord l'histoire culturelle, puisque comme nous le dit Pascal Ory, cette historiographie se définit comme une « histoire sociale des représentations »[16] . En ce sens, notre étude portant sur l'analyse de représentations et de discours autour d'une catégorie genrée, à travers un outil tel que le cinéma, a toute sa place dans cette historiographie.

Ensuite, l'histoire du genre, car nous analysons dans ce mémoire les différentes formes de dominations que les femmes maghrébines peuvent subir ou auxquelles elles sont confrontées au sein de leurs sociétés. Il s'agit pour nous d'analyser leurs luttes, leurs conditions et ainsi de les mettre en relation avec les différents discours présents dans les descriptions que font les réalisateurs de ces femmes dans nos films d'études.

Enfin, ces analyses du discours autour des représentations des femmes maghrébines au sein des coproductions nous poussent à nous interroger sur les concepts évoqués par les postcolonial studies. En effet, comme le dit Yves Lacoste « Poser la question postcoloniale consiste à examiner les interactions principalement culturelles qui existent aujourd'hui entre deux nations ayant été autrefois situées dans un rapport géopolitique de type colonial »[17]. Le but de ce courant est principalement de produire une critique plus ou moins violente de la domination des grands Empires à l'époque coloniale, mais également de l'héritage culturel et dominant de l'après-décolonisation, permettant alors d'analyser les formes de la multiculturalité, en explorant l'historicité des métissages culturels, les nouvelles formes de l'associationnisme ou de l'intervention dans l'espace public[18].

En partant de cette historiographique, nous allons questionner les différents héritages autour de la question des femmes maghrébines en France et au Maghreb. Ainsi, il s'agit de nous demander si les représentations des femmes maghrébines constituent une continuité de l'imaginaire

[16] Ory Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°16, octobre-décembre 1987, p. 68, [En ligne] :https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1987_num_16_1_1925.

[17] Lacoste Yves. « La question postcoloniale », *Hérodote*, vol. n° 120, no. 1, 2006, p.15.

[18] Bancel Nicolas. *Le postcolonialisme*, Presses Universitaires de France, 2019, p.244.

colonial ou bien au contraire une rupture, à travers des représentations qui peuvent parfois critiquer la vision européocentriste de la condition féminine vue alors comme supérieure et modèle à suivre. En ce sens, l'ouvrage d'Edward Saïd nous semble particulièrement intéressant pour cette étude, puisque ce dernier se propose d'étudier la façon dont les auteurs du XIXe et du XXe produisent des discours autour d'une dualité entre l'Occident et l'Orient. C'est ainsi que ce dernier explique que « L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expérience extraordinaire »[19]. À travers son étude, ce dernier explique comment certains auteurs à travers différents types de représentations permettent de construire une identité autour d'un « autre » considéré comme inférieur à celui qui le crée. C'est ainsi qu'il nous informe que « L'orientalisme repose sur l'extériorité, c'est-à-dire sur ce que l'orientaliste, poète ou érudit, fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères pour l'Occident. […] le principal produit de cette extériorité est évidemment la représentation »[20]. Pour ce dernier, il existe trois types d'orientalisme. Un universitaire c'est-à-dire un savoir scientifique sur l'orient permis par les informations données par les spécialistes de cette région. Un orientalisme historique, fondé sur un système de domination Occident-Orient et un dernier culturel fondé sur l'imaginaire, qui se caractérise par tout type de discours fondés sur la distinction entre l'Orient et l'Occident. Il s'agit par l'étude de ce mémoire de nous consacrer à l'étude des deux derniers orientalismes, à savoir poser la question d'un système de domination à travers les représentations données des femmes maghrébines dans ces films, mais, également étudier la création de différents discours portés sur la condition féminine au Maghreb en permettant une possible distinction entre la France et les pays du Maghreb.

Analyser ces représentations suppose ainsi d'analyser les différentes relations existantes entre le pays produisant ces discours et ceux qui les subissent.

L'intérêt de notre sujet de mémoire est d'analyser des constructions de savoir autour des femmes maghrébines sous le prisme de l'interculturalité, c'est-à-dire d'étudier des représentations produites par l'ancien colonisateur et l'ancien colonisé et de voir ce que ces dernières peuvent apporter à l'un et à l'autre.

Ceci nous permet de reposer la problématique du mémoire à savoir, en quoi, l'analyse de l'évolution des représentations des femmes au sein des coproductions cinématographiques Franco-Maghrébines nous permettent de mettre en évidence des formes d'interculturalités entre la France et les pays du Maghreb.

[19] Saïd Edward, *L'orientalisme : l'orient créé par* l'Occident, Éd.du Seuil, Paris, 1980, p.13.
[20] Saïd Edward, *ibid.* , p.34.

Pour répondre à cette question nous avons fait le choix d'adopter un plan chrono thématique, chaque partie portant sur une dizaine d'années, de 1990 à 2000, puis de 2000 à 2010 et enfin de 2010 à nos jours, chaque période marquant une évolution dans la manière de percevoir et de représenter les femmes maghrébines. Il s'agit alors d'étudier les différentes évolutions qu'il y a pu avoir au sein de ces descriptions.

Ainsi il s'agit pour nous d'étudier dans une première partie les années 1990-2000 et d'y montrer le lien probant entre les portraits des femmes et les relations interculturelles, en insistant dans un chapitre 1 sur les différentes notions de genre Franco-Maghrébines et les différentes relations que les quatre pays entretiennent entre eux notamment à travers leurs coproductions. Le chapitre 2 nous permettra, après avoir expliqué toutes les notions dont nous allons nous servir dans ce mémoire, de nous demander si les représentations des années 1990-2000 de la gent féminine sont soumises au prisme occidental et représentent en ce sens un héritage de la façon de voir les femmes du Maghreb.

Il s'agira ensuite dans une seconde partie de nous intéresser à la décennie 2000, marquant une nuance dans la manière de montrer les femmes à travers une description plus poussée des conditions féminines. Ainsi, le chapitre trois se proposera d'étudier les représentations de ces conditions par le prisme du dualisme traditions/modernité.

Enfin, il s'agira dans une troisième partie de nous intéresser à la décennie 2010 à nos jours. Cette partie nous permet de faire le point sur une évolution dans la manière de figurer les femmes maghrébines à travers des représentations issues d'un certain militantisme. Dans le chapitre quatre de ce mémoire, nous verrons que la représentation des femmes se complexifie, en lien avec ce qu'on appelle l'intersectionnalité, c'est-à-dire représenter ou dénoncer le sort de femmes subissant une double forme de discrimination ou de domination, en insistant sur l'aspect économique de leurs conditions.

Enfin dans le chapitre cinq, il s'agit pour nous d'analyser ces représentations sous le prisme du féminisme et de l'islamisme, et ainsi étudier les remises en question autour des nombreux présupposés que l'Occident, ici la France peut avoir sur la religion musulmane.

Partie I : 1990-2000 : les femmes maghrébines sous le prisme des rapports postcoloniaux ?

« Les représentations de l'orientalisme dans la culture européenne reviennent à ce que nous pouvons appeler une cohérence discursive, qui a non seulement pour elle l'histoire, mais une présence matérielle (et institutionnelle). »[21]

Par cette phrase, Saïd évoque l'idée d'une institutionnalisation du discours autour de l'altérité et de l'intemporalité de l'Orient. Cette phrase issue de son avant-dernier chapitre tente d'expliquer l'expansion de l'orientalisme français et anglais. Ainsi, ce dernier nous montre qu'au XIXe siècle, est créé tout un discours autour d'une région Orient. Ces discours reposent sur diverses représentations d'un autre construit par des orientalistes selon des contextes variés. En effet selon Saïd, les représentations fournies par ces spécialistes de l'Orient « donnent au discours orientaliste ce dont il semble avoir le plus besoin à ce moment […] et répondent à certaines demandes culturelles, professionnelles, nationales, politiques et économiques de l'époque »[22]. Ainsi les orientalistes construisent des imaginaires autour d'une société considérée comme « autre » en accord avec ce que la société ou les politiques souhaitent voir de l'Orient à ce moment-là. Selon Saïd, les représentations fournies par les orientalistes d'une société « orientale » sont alors malléables en fonction du contexte et de ce que souhaitent voir les populations occidentales sur ces derniers. Cependant même si ces représentations peuvent évoluer en fonctions des différents contextes historiques, reste l'idée d'un discours conçue autour de l'altérité et de l'intemporalité de l'Orient. Ainsi, se perpétue en tout temps, un rapport de « savoir-pouvoir » autour de l'Occident sur l'Orient, permis à travers la production de discours, construit à travers des représentations, qui ont affronté le temps et ont ainsi été institutionnalisées.

Ce qu'affirme Saïd nous semble particulièrement intéressant pour introduire notre première partie. En effet, il s'agit dans cette partie d'analyser la place des femmes sous le prisme du postcolonialisme durant la période allant de 1990 à 2000. Ainsi comme l'affirme Leila Ahmed il s'agit pour nous de voir « comment les rapports postcoloniaux sont maintenus comme des

[21] Saïd Edward, *l'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Éd.du Seuil, Paris, 1980, p.305.
[22] Saïd Edward, *ibid.* p.305.

rapports matériels et discursifs d'antagonisme et de résistance »[23] en questionnant la figure féminine dans ces rapports.

Pour ce faire, nous avons entrecoupé notre première partie en deux chapitres. Le premier chapitre a pour objectif de nous interroger sur les différents rapports de genre qu'entretiennent la France et les pays du Maghreb à travers un état des lieux bibliographique. Le but de ce chapitre est de décrire l'évolution du statut des femmes dans les discours des quatre pays et de montrer les rapports matériels d'antagonisme entre ces quatre pays à travers l'évocation de leurs relations cinématographiques.

Après avoir montré la création d'un imaginaire colonial autour des femmes maghrébines, la place qu'elles occupent dans les sociétés postcoloniales et comment leurs rapports cinématographiques reposent sur une relation antagoniste postcoloniale il s'agit pour nous dans un chapitre 2 de questionner les différentes représentations des femmes dans les films franco-maghrébins sortis durant la période 1990 et 2000, en expliquant en quoi ces derniers permettent de faire perpétuer les différents discours autour des femmes, hérités de la période coloniale.

[23] Dechaufour Laetitia, « Introduction au féminisme postcolonial », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 27, no. 2, 2008, p.99.

Chapitre 1 : Une histoire du genre dans les relations franco-maghrébine

Introduction :

« La façon dont nous construisons l'image des femmes arabes est l'une des clés du contrôle de l'autre, et l'inverse est également vrai. »[24] Cette citation est pour le moins intéressante pour ce chapitre. En effet, elle permet de lire la notion d'orientalisme précédemment évoquée, par le prisme de la domination des femmes. Ainsi, dans cet article l'autrice évoque le fait que les différents rapports d'altérité entre un « Orient » et un « Occident » peuvent se lire à travers la question des femmes. Elle explique en ce sens bien, dans la phrase citée précédemment, que la manière de décrire une femme dans le but d'idéaliser sa propre culture permet aussi bien à la France qu'aux pays du Maghreb de se sentir respectivement supérieurs[25]. En effet, comme elle l'affirme, « Dans ce contexte, la subordination des femmes se trouve de plus en plus rationalisée, ou maintenue en termes d'« altérité »[26].

Ces informations trouvent sens dans ce que nous souhaitons décrire dans ce chapitre. En effet, l'objectif est ici de montrer comment naissent et sont institués ces systèmes de dominations et ces différents stéréotypes permettant la création d'une altérité entre la France et les pays du Maghreb à travers la question des femmes.

Pour ce faire, il s'agit dans ce chapitre de faire un état des lieux bibliographiques autour des notions liées aux liens entre question des femmes et orientalisme. Il ne s'agit en aucun cas de résumer au sein de ce chapitre l'intégralité de la bibliographie nécessaire pour l'écriture de ce mémoire, mais bien d'évoquer les différents thèmes clés permettant une meilleure compréhension de la suite de cette étude.

Ainsi il s'agit pour nous dans un premier temps d'évoquer les processus de créations d'un imaginaire occidental autour des femmes maghrébines. Nous interrogerons les différents stéréotypes, mais également le contexte de création de ces derniers en insistant dans une troisième sous partie sur l'institutionnalisation de ces stéréotypes. Ensuite, il s'agira dans une seconde partie d'évoquer l'évolution de la place des femmes au sein des sociétés maghrébines. Mais plus particulièrement dans le cas de la notion d'altérité et de domination d'approfondir

[24] Nader Laura, « Orientalisme, occidentalisme et contrôle des femmes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. vol. 25, no. 1, 2006, p.19.
[25] Nader, Laura, *ibid.*, p.20.
[26] Nader, Laura, *ibid.* , p.17.

autour des questions relatives autour des différents codes de la famille structurant les relations entre hommes et femmes au sein de la société. Enfin, il s'agit dans une dernière partie de produire un état des lieux des relations cinématographiques entre la France et les pays du Maghreb pendant la période postcoloniale. Cet état des lieux nous permettra de comprendre dans quel contexte sont créés les représentations des femmes maghrébines dans ces films ainsi que les différents rapports de domination que ces relations peuvent mettre en lumière.

I/ Représentations des femmes maghrébines dans l'imaginaire collectif français

Au XIXe siècle, apparaissent à travers divers ouvrages et représentations, tout un imaginaire autour de l'Orient. Ces représentations sont le fruit de divers voyages et pèlerinages permettant aux orientalistes de renouveler les différentes représentations autour de la notion d'Orient. En effet, comme le dit Edward Saïd, « l'influence de plus en plus grande des récits de voyage, des utopies imaginaires, des voyages moraux et des comptes rendus scientifiques attirait l'attention sur l'Orient d'une manière à la fois plus aiguë et plus large »[27]. La lecture du chapitre 3 de la partie 2 de l'ouvrage de Saïd, intitulé *Pèlerins et pèlerinage, anglais et français*, nous en apprend un peu plus sur ces derniers. Ainsi, les voyages en Orient constituent ici une véritable méthodologie de travail pour ces orientalistes. Le but de ces auteurs est alors de se rendre dans leur pays d'étude dans le but de récolter un maximum d'informations sur les différentes populations, d'apprendre leurs codes, leurs cultures et ainsi de partager ces informations à l'ensemble de leur population. L'Orient est en conséquence « converti du témoignage personnel, quelquefois mensonger, de voyageurs et de résidents intrépides en des définitions impersonnelles par toute une armée de travailleurs scientifiques. Il allait être converti de l'expérience consécutive à une recherche individuelle en une sorte de musée imaginaire sans murs, où tout ce qui avait été recueilli des vastes espaces et des différences immenses de la culture orientale allait devenir oriental de manière définitive »[28].

Dans ce contexte apparaissent alors les différents stéréotypes concernant les femmes au Maghreb qui se trouvent orientalisées.

Il s'agit dans cette première partie de nous interroger sur les processus de création des différentes représentations orientales des femmes maghrébines en nous penchant dans un premier temps sur le mythe de la femme arabe sensuelle et fantasmée, un orientalisme culturel, puis dans un second temps sur le mythe de la femme arabe soumise, avant de nous pencher sur le rôle et l'institutionnalisation de ces représentations pendant la période postcoloniale.

Par l'existence d'une cohérence discursive autour de la façon dont ses représentations sont produites, il s'agit pour nous de nous pencher sur quelques articles et ouvrages spécifiques afin de traiter de sujet précis nécessaire à la compréhension de la suite du mémoire tel que le harem, la question du voile et de l'islam, mais aussi la question relative à la sexualité.

[27] Saïd Edward, *l'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Éd.du Seuil, Paris, 1980, p.139.
[28] Saïd Edward, *ibid*. p.192-193.

A). Du mythe de la femme arabe fantasmée : orientalisme culturel

La traduction en 1704 et ses multiples autres traductions en langue européenne de l'œuvre *les mille et une nuits*, ont fait importer un véritable imaginaire sur l'Orient durant cette période[29]. Narrant l'histoire d'une femme, Shéhérazade, et de la manière dont cette dernière use de son éducation pour raconter mille et une histoires sensuelles et érotiques toutes les nuits au sultan Shahyar afin d'échapper à la mort, ce recueil de contes à participer a érotisé une partie de l'Orient, devenant un véritable écrit érotique et fantasmé pour bon nombre d'Européens[30].
Ainsi, au XVIII e-XIXe siècle, l'Orient est perçu comme le lieu de tous les possibles et de tous les fantasmes. Dans ce contexte, l'Orient devient une véritable source d'inspiration pour les auteurs, un « lieu d'évasion pour de nombreux romantiques en mal de vision exotique » et dont leur souci premier était de « repérer, […] ce lieu mythique tel qu'il était représenté dans leur imaginaire ou de le décrire selon les schémas préétablis à partir du sens commun de cette époque »[31].
Rien n'est plus vrai que dans la description que fait Edward Saïd du voyage de Gustave Flaubert au sein du chapitre évoquer précédemment. En effet, dans ce dernier, Saïd revient sur l'œuvre de Flaubert et tente de montrer en quoi ses écrits sont empreints d'une réelle domination de l'homme français sur la femme arabe. Ceci se remarque particulièrement quand il explique alors que pour Flaubert « la femme orientale est un sujet et une occasion de rêveries […], il est ravi par la manière dont elle se suffit à elle-même, par son manque d'égards au point de vue affectif, et aussi par ce qu'elle permet de penser quand il est couché près d'elle »[32]. Ainsi, Saïd explique bien la vision archétypale que porte Flaubert sur les femmes « orientales » en évoquant le personnage de Kuchuk Hanem, une danseuse et courtisane qu'il a rencontrée à Ouadi-Halfa[33]. En effet, évoquant une lettre que Flaubert envoie à Louise Colet après son retour ce dernier lui dit « Tu dis que les punaises de Kuchuk Hanem te la dégradent ; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. » Et, pour la rassurer : « La femme orientale est une machine, rien de plus ; elle ne fait aucune différence entre un homme et un autre homme ». Ainsi, Flaubert dépeint la femme comme une « machine », elle est ici réduite en sa qualité de corps et son rôle est purement érotique. L'exemple de Flaubert ici présent est caractéristique d'un orientalisme culturel. En effet, ce

[29] Mohamed Daoud, « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », *Insaniyat*, p.2, [en ligne] : https://journals.openedition.org/insaniyat/3379.
[30] Mohamed Daoud, *ibid.* , p.3.
[31] Mohamed Daoud, *ibid*.
[32] Edward Saïd, *op.cit.* , p.215.
[33] Edward Saïd, *ibid.* , p.214.

dernier contribue largement à la constitution d'une géographie imaginaire de l'Orient à travers des représentations fantasmées. De ce fait, la « « sexualité orientale » est devenue une marchandise […] et les lecteurs pouvaient l'obtenir sans avoir besoin d'aller en Orient »[34].

Cet orientalisme culturel est alors conçu à cette période par des artistes, peintres, auteurs qui participent à la création d'un imaginaire autour des femmes maghrébines en Orient, perçues alors comme « objets sexuels, mauvais, débridés et débauchés, ayant pour seul but dans la vie de séduire et de satisfaire les désirs illicites des mâles orientaux, puis des mâles européens en voyage : chaque femme musulmane devait être une espèce de séductrice »[35].

Mais bien plus que ces discours faisant de l'Orient « le lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe », à tel point qu'« Aucun des écrivains européens qui ont traité de l'Orient ou qui ont voyagé en Orient depuis 1800 ne s'est dispensé de cette quête »[36], cet orientalisme culturel est particulièrement alimenté à travers divers mythes dont notamment celui du harem fantasmé. Le Harem colonial est particulièrement bien expliqué dans l'article de Christelle Taraud, *Les femmes orientales et cartes postales : sur l'orientalisme des femmes.* En effet, au sein de cet article nous y apprenons que le Harem « fait référence à la partie du palais ou de la maison « réservée » aux femmes et aux enfants de bas âge », c'est une frontière entre le féminin et le masculin, le public et le privé[37]. Mais ce qui nous intéresse par-dessus tout c'est ce qu'elle nous dit sur ce harem dans l'imaginaire coloniale. En effet, conçu comme un espace interdit aux hommes, ce lieu est perçu et décrit par bon nombre d'orientalistes comme « un lieu d'enfermement lié au fantasme de possession de l'esclave sexuelle soumise aux plaisirs exclusifs d'un seigneur et maître à la virilité triomphante »[38]. Ainsi, bon nombre d'auteurs se trouvent particulièrement fascinés par ces lieux à tels points d'en produire des représentations sur l'aspect fantasmé de ces harems. C'est par exemple le cas de Gérard de Nerval qui lors de son voyage en Orient, rédige le récit de ses différents voyages et publié à la suite de ceci son ouvrage *Voyages en Orient*. Au sein de son chapitre III, ce dernier produit une quarantaine de pages sur ce harem. Ainsi par ces écrits ce dernier permet de nous rendre compte de l'imaginaire que les Occidentaux possédaient du harem et des populations orientales. Ainsi, lorsque ce dernier évoque le *harem du vice-roi* à la page 156, un dialogue en particulier retient notre attention. En effet, après avoir demandé où dormaient les femmes du harem, de Nerval,

[34] Edward Saïd, *op.cit*, p.219.
[35] Ali Wijdan. « Les femmes musulmanes : entre cliché et réalité », *Diogène*, vol. 199, no. 3, 2002, p.94.
[36] Edward Saïd, *op.cit*, p.219.
[37] Taraud Christelle, « femme orientale dans la carte postale coloniale », *muséa*, [En ligne] : http://musea.fr/exhibits/show/femmes-orientales-carte-postal/fantasme-du-harem-topos-de-l.
[38] Taraud Christelle, *ibid*.

demande si le mari emmène avec lui deux ou trois de ces dames. Quand le cheikh lui répond non et lui demande si en Europe cela se passe comme ceci, de Nerval réponds « En Europe ? […] Non, certainement ; mais les chrétiens n'ont qu'une femme, et ils supposent que les Turcs, en ayant plusieurs, vivent avec elles comme une seule »[39], « Voyez, dis-je au consul quelle est encore l'erreur de l'Europe touchant les coutumes de ces peuples. La vie des Turcs est pour nous l'idéal de la puissance et du plaisir, et je vois qu'ils ne sont pas seulement maîtres chez eux »[40]. Ainsi par cela de Nerval permet de se rendre compte de la mentalité et des différents préconçus autour de la sexualité « débridé » des orientaux de l'époque.

L'exemple de de Nerval n'est également pas anodin puisque décrivant ce lieu, il permet de montrer que l'orientalisme culturel tournant autour du mythe du harem est influencé par l'idée de découvrir ce qu'on ignore. Ainsi, les discours produits autour des femmes orientales sont influencés par l'idée du secret en ce sens que ce qu'on ne peut voir attire le désir. Cet accès limité aux femmes fait que la plupart des représentations des femmes de l'époque coloniale conçues comme érotisées sont surtout le fruit de l'imagination d'auteurs, et les « interprétations qu'ils en ont rapportées donnaient surtout le point de vue masculin sur chaque sujet discuté et compris par les voyageurs eux-mêmes »[41].

Se développe alors tout un imaginaire fantasmé autour de femmes qu'on souhaite découvrir, qu'on souhaite dévoiler. En ce sens, Christelle Taraud, en évoquant les peintures occidentales dans son article, nous donne une vision de ces représentations motivées par l'idée de représenter ce que les Européens attendent. En effet, cette dernière affirme que les « peintures de 1860 à 1910 révèlent souvent des « clichés » sur un univers féminin maghrébin rural et urbain, sédentaire et nomade, public et privé, pauvre et riche, encore totalement clos et inconnu des occidentaux. Ce qui alimente le fantasme du dévoilement puis du dénudement progressif de ces femmes que l'on retrouve continuellement dans l'iconographie orientaliste puis coloniale. »[42]. Pour cette autrice, la « Mauresque aux seins nus » est une des figures les plus représentatives des femmes orientales dans l'imaginaire érotique colonial[43]. Dans leurs articles, Boëtsch Gilles, Savarese Eric explique à quel point à travers la figure de la mauresque participe à la création d'un imaginaire autour du thème du corps exotique comme objet érotique[44] par le fait que ces

[39] De Nerval Gérard, *Voyages en Orient*, BNF Gallica, p.157, [en ligne] : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65533957.
[40] De Nerval Gérard, *ibid*.
[41] Wijdan Ali, *op.cit.*, p.94.
[42] Taraud Christelle, *op.cit.*
[43] Taraud Christelle, *ibid*.
[44] Boëtsch Gilles, Savarese Éric, « Le corps de l'Africaine : érotisation et inversion », *Cahiers d'études africaines*. Vol. 39 n°15, 1999, p.130.

dernières soient la plupart du temps, représentées, de manière lascive, allongées sur un cousin, le haut du corps nu. Ainsi pour eux « De nombreux marqueurs érotiques permettent de reconstruire, à travers la Mauresque, une altérité acceptable parce que définis à partir de proposition charnelle qui s'oppose à une littérature savante faisant de l'islam la caractéristique essentielle de l'identité des populations du Maghreb »[45].

B). … Au mythe de la femme orientale soumise : orientalisme universitaire

Il s'agit ici en adéquation avec la citation donnée précédemment d'expliquer qu'au cours du XVIII-XIX e siècle s'est développé également dans le contexte des voyages en orient un véritable orientalisme universitaire autour d'une seconde représentation des femmes orientales. Il est vrai que comme nous l'apprend Wijdan Ali dans son article *les femmes musulmanes : entre clichés et réalité,* « le XVIIIe marque l'arrivée d'une représentation d'une femme ignorante et réprimée que la culture islamique basée sur la religion réduisait à la servitude sous son voile »[46]. Ainsi, ces dernières vont être représentées comme étant des femmes soumises/enfermées à un patriarcat instituer par l'islam. Il est vrai que c'est ce que montre particulièrement bien Zeina el Tibi dans son article *la place de la femme dans l'islam*, en expliquant que la femme au sein de la religion est une construction toute faite des occidentaux et de l'interprétation des courants fondamentalistes. En effet, la « femme dans la religion c'est aussi la femme dans la société, c'est l'image que nous nous faisons de nos sociétés »[47]. Ainsi, cette dernière montre que les femmes musulmanes ont été institutionnalisées de toute pièce favorisant le fait qu' « Aux yeux de certains, l'islam serait la religion qui opprime les femmes ; la femme musulmane vivrait en marge de la société, dans une situation d'infériorité, dominée par l'homme et empêchée d'évoluer »[48]. Les femmes sont alors représentées comme en situation d'infériorité à la société patriarcale dans laquelle elles évoluent. De ce fait, elles sont représentées sous le prisme des interdits que la société islamique leur procure. Ainsi, ces dernières « portent le voile, symbole de soumission pour un observateur occidental »[49], mais elles sont également traitées sous le prisme de la sexualité. En effet, comme l'explique Laura Nader, le voile, mais aussi la question de la polygamie et de la virginité renforce leur soumission psychologiquement et matériellement dans l'imaginaire occidental.

Ces représentations selon Wijdan Ali permettent de justifier les politiques expansionnistes de la France aux Maghreb. En effet, cet imaginaire autour des femmes maghrébines enfermées est

[45] Boëtsch Gilles, Savarese Éric, *ibid*. , p.130.
[46] Wijdan Ali, *op.cit.* , p.94.
[47] El Tibi Zeina, « La place de la femme dans l'islam », *Société, droit et religion*, vol.4, n° 1, 2014, p.59.
[48] El Tibi, Zeina, *ibid*. , p.59.
[49] Nader Laura, *op.cit.* , p.19.

le fruit d'un véritable « enjeu colonial »[50] entre la France et les pays du Maghreb. Dans son article, *Les femmes, enjeu des rivalités coloniales et postcoloniales entre les deux rives de la Méditerranée*, Sophie Bessis explique particulièrement cette lutte entre les différents pays. En effet, elle y affirme que durant toute la période coloniale, les femmes, leur statut et leurs images ont été systématiquement utilisés par les occupants et les occupés à l'appui de leur thèse respective. Ainsi tout un débat autour du statut personnel des femmes maghrébines s'est institué. Le cas de l'Algérie est particulièrement intéressant pour comprendre ces enjeux de luttes autour des femmes pendant la colonisation. En effet, les questions relatives aux statuts personnels en Algérie étaient régies par « les administrateurs des bureaux arabes envoyés sur place dans le but de s'occuper des affaires des « indigènes » et de récolter un maximum d'informations sur les populations locales »[51]. Ces observateurs coloniaux sont à partir de 1830 « obsédés par l'islam politique et ils le considèrent dans leurs nombreux écrits comme une religion essentiellement de rébellion et résistances »[52]. Ces derniers participent à cette période à propager le mythe des femmes orientales emmurées. C'est notamment le cas du général Eugène Daumas. En effet, ce dernier rédigeait durant ces années une étude autour des femmes algériennes, intitulé *la femme arabe*. Le but de Daumas dans cet ouvrage c'est de « déchirer le voile qui couvre encore les mœurs, les coutumes et les idées, justes ou fausses, d'un peuple qu'il nous importe si fort de connaître sous toutes ses faces »[53]. L'idée est alors que connaître mieux les femmes orientales permettrait de mieux dominer la population. Ainsi, selon Clancy Smith il s'agit pour lui « d'inviter ses lecteurs à regarder par le trou de la serrure d'une demeure arabe, ou à lever un pan de la tente bédouine, afin de contempler, sans être vus, la trouble intimité de la famille musulmane »[54].

Ce dernier participe à un orientalisme universitaire puisque par une enquête de terrain, il récolte suffisamment d'informations sur une population et la décrit afin produire un discours s'insérant dans une logique de savoir-pouvoir en ce sens que ce qu'il apporte comme informations participe à forger un véritable féminisme hégémonique en France dans le sens où ces représentations participent à « mettre en avant l'émancipation de « ses » femmes »[55].

---

[50] Bessis Sophie, « Les femmes, enjeu des rivalités coloniales et postcoloniales entre les deux rives de la Méditerranée », *Les Temps Modernes*, vol. 674-675, n° 3-4, 2013, p.364.
[51] Clancy Smith Julia, « Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962 », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006/1 (Vol. 25), p.25.
[52] Clancy Smith Julia, *ibid.* , p.25.
[53] Clancy Smith Julia, *ibid.* , p.30.
[54] Clancy Smith Julia, *ibid.* , p.35.
[55] Taboada-Leonetti Isabel, *Les femmes et l'islam entre modernité et intégrisme*, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2004, p.106.

Ce féminisme hégémonique, c'est-à-dire l'idée que les femmes occidentales seraient par les constructions produites autour des femmes orientales supérieures à leur condition de vie, oubliant ainsi les multiples points communs qu'elles peuvent avoir, se remarque particulièrement dans l'ouvrage d'une féministe particulièrement engagée du XIXe siècle, Hubertine Auclert. En effet, au sein de son ouvrage *les femmes arabes en Algérie,* cette dernière propose un récit qui se veut libérateur de la condition des femmes algériennes. Contrairement aux artistes occidentaux, pour elle la femme n'est pas qu'un corps. C'est ce qu'elle affirme dans son chapitre *Alger sans école, Arabes de filles* où elle se dit favorable à l'émancipation des femmes et porte un regard critique sur la façon dont les femmes sont traitées dans ce pays. Cependant, ce regard est plutôt moralisateur et elle participe ainsi à l'élaboration d'un orientalisme politique, dans le fait d'importer des représentations et des informations en France dans le but d'enrichir leurs connaissances sur ces populations permettant aux différents politiques de mieux les dominer. Bien qu'elle soit favorable à l'accès à l'éducation des jeunes filles, elle évoque très clairement que cet accès ne peut se faire que dans des écoles françaises, seul moyen de les assimiler. Ainsi pour elle les femmes auraient un rôle à jouer dans cette assimilation puisqu'elles seules peuvent pénétrer au sein du cercle des femmes algériennes et pourraient familiariser « les musulmanes avec notre manière de vivre et de penser »[56]. On remarque alors que l'autrice participe à un véritable féminisme hégémonique dans le sens où en posant les représentations de la condition féminine des femmes maghrébines elle place la condition des femmes française en position de supériorité. Ce féminisme hégémonique se remarque parfaitement bien lorsque cette dernière évoque qu'au conseil général d'Alger est émis l'idée d'un institut professionnel des jeunes femmes, elle note alors que face à cette proposition, les Algériens épouvantés s'écrient « les fillettes en sortant de l'école […] ne voudraient plus subir la séquestration ! »[57]. Ainsi par son récit portant sur la volonté d'émanciper les femmes algériennes, elle participe à la création d'un véritable discours hégémonique porté sur la condition des femmes conçue alors comme « invisible pour les hommes »,[58] mais également sur la société algérienne.

[56] Auclert Hubertine, *Les femmes arabes*, société éditions littéraire, 1900, p.26.
[57] Auclert Hubertine, *op.cit*, p.139.
[58] Auclert Hubertine, *ibid.* , p.25.

C). Quelle vision des femmes maghrébines dans l'ère postcoloniale :

Durant la période postcoloniale, on observe au sein de l'imaginaire collectif français, une persistance des différents stéréotypes et préjugés portés à l'encontre des populations maghrébines.

Cette institutionnalisation trouve son origine dans les différentes vagues d'immigrations qui ont eu lieu en France après les indépendances. En ce sens, l'article de Gérard Noiriel et Stéphane Beaud, *l'immigration dans le football*, nous paraît intéressant pour comprendre la logique que l'immigration apporte. En effet, à travers une analyse des différentes vagues d'immigrations ayant eu lieu en France depuis les années 1930 ces derniers en viennent à questionner le principe d'appartenance à une communauté. Ainsi, au sein de cet article, ils nous permettent de voir qu'espaces et identités sont intimement liés. En effet, « Alors que dans l'espace privé, les affiliations identitaires peuvent coexister, dans l'espace public elles entrent très souvent en conflit »[59]. Ainsi ces derniers expliquent comment les clubs de football peuvent être une source d'intégration et d'identité collective, mais également comment « Le sport en général, mais tout particulièrement le football est le lieu où aujourd'hui se sont réfugiés tous les discours et les stéréotypes nationalistes qui autrefois dominaient la vie culturelle du pays »[60]. Ainsi ils nous permettent de comprendre comment pendant les phases d'immigrations, se produit un processus d'identification d'une identité française basé sur le rejet de l'« autre ».

Les immigrations maghrébines ayant eu lieu durant la période postcoloniale rentrent dans cette logique. En effet, bien qu'avant les années 1980 ces dernières « ne posent pas de problème particulier, elles entrainent de « fortes réactions racistes » après une hausse importante du chômage à partir des années 1975 et une forte montée des extrêmes durant la décennie 1980 »[61]. Se développe ainsi un racisme particulièrement important qui « trouve son fondement dans des institutions, des pratiques, des discours, des idées, des représentations qui se sont élaborées dans le cadre de l'empire colonial français »[62].

Dans ce contexte se développe ce que Christelle Hamel nomme un racisme de la sexualité. En effet, durant la période postcoloniale une attribution des formes de sexisme et de machisme aux étrangers est instituée. C'est ce qu'expliquent Patricia Roux, Gianettoni Lavinia et Céline Perrin

[59] Noiriel Gérard, *Le football des nations : Des terrains de jeu aux communautés imaginées*¸2016, p.9-10.
[60] Beaud Stéphane, Noiriel Gérard, « L'immigration dans le football », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°26, avril-juin 1990, p.93.
[61] Lacoste, Yves. « La question postcoloniale », *Hérodote*, vol.120, n°1, 2006, p.6.
[62] Blanchard Pascal, Nicolas Bancel. *Culture postcoloniale 1961-2006*, Autrement, 2006, p.243.

quand elles disent que « la domination des hommes et la soumission des femmes deviennent des traits spécifiques de leur culture, qu'elles importeraient dans les pays d'immigration »[63].
Cette idée se retrouve particulièrement bien dans ce qu'évoquent Sandrine Durand et Abir Kréfa dans leur article *Mariages forcés, polygamie, voile, certificats de virginité : décoloniser les représentations dans les associations féministes*. En effet, elles questionnent la façon dont ce racisme de sexe amène les féministes françaises à traiter différemment et de manière « discriminatoire » les violences de genre qui existe au sein des populations issues de l'immigration postcoloniale. Ils voient deux logiques à cette racialisation du sexisme. La première consiste au fait de voir qu'en « infériorisant des populations issues de l'immigration notamment à travers la stigmatisation des garçons qui en font partie participe à la genèse d'un sexisme identitaire qui fait courir aux femmes du groupe racialisé le risque d'une oppression accrue »[64]. La seconde qu'en ne « parlant pas du sexisme dont est porteuse la société française et en situant celle-ci du côté d'une modernité affranchie de l'asymétrie des rapports sociaux de genre, l'ethnicisassions du sexisme dénie le caractère universel et structurel des rapports hommes/femmes »[65]. Cet article permet alors de nous informer sur le fait qu'il existe encore aujourd'hui un féminisme hégémonique puisant ses fondements dans les différents discours et représentations autour des femmes musulmanes véhiculé pendant la période coloniale.
Ces logiques d'hégémonie et d'altérité se retrouvent également dans la volonté qu'à la France d'intégrer les populations immigrées. La notion même d'intégration représente selon de nombreux intellectuels des idées nationalistes et coloniales en ce sens que cette notion participe à l'idée d'une culture et d'une identité française supérieure à celles des immigrés. C'est ainsi ce que démontre Vincent Geisser quand il évoque le fait que la notion d'intégration possède de nombreuses analogies avec le mythe colonial et qu'en ce sens elle participe au projet de « re-nationalisation de l'identité française »[66]. Pour prouver ceci, ce dernier évoque les différents contextes de l'intégration durant la période 1980-1990, date à laquelle elle s'est imposée comme référence. De ce fait il nous montre qu'aborder dans un premier temps sous une conjoncture de crise politique elle a ensuite été véhiculée par les différents discours d'État et s'est diffusée dans les différentes associations et pouvoirs sociaux. Au nom d'un universalisme culturel, cette notion d'intégration s'est donc adressée aux populations incarnant les nouvelles classes

[63] Roux Patricia, Lavinia Gianettoni, et Céline Perrin. « L'instrumentalisation du genre : une nouvelle forme de racisme et de sexisme», *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 26, no. 2, 2007, p.95.
[64] Durand, Sandrine, et Abir Kréfa. « Mariages forcés, polygamie, voile, certificats de virginité : décoloniser les représentations dans les associations féministes », *Migrations Société*, vol. 119, n° 5, 2008, p.205.
[65] Durand, Sandrine, et Abir Kréfa, *ibid.* , p.205.
[66] Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, *op.cit.* , p.148.

dangereuses de la république »[67] à savoir les immigrés postcoloniaux et leurs héritiers. Ainsi, pour cet auteur, l'intégration est une réactualisation du vieux projet assimilationniste, reproduisant les clivages culturalistes hérités de la période coloniale. En ce sens, on peut comprendre en quoi la volonté d'intégration permet de faire persister les différents schèmes entourant les femmes maghrébines en France. Enfin, ce dernier évoque une notion qui nous sera d'une grande importance pour la suite de ce mémoire. En effet, il explique que l'une des tendances récentes autour des discours d'intégrations c'est l'idée qu'il existe une « radicalisation des catégories culturaliste dans le sens d'une islamisation du « sujet post-colonial » »[68]. Ainsi les immigrés maghrébins seront plus souvent qualifiés en tant qu'appartenant à une certaine religion, musulmane la plupart du temps. En ce sens la question du voile est pour nous un exemple probant. En effet, comme le dit Simona Tersigni, « la question du foulard en tant qu'affaire médiatique s'insère dans la réactivation de l'opposition entre bons et mauvais immigrés »[69]. Déjà présent dans l'imaginaire collectif français, le voile aujourd'hui continue d'être catégorisé comme objet d'enfermement et véritable habit islamique de domination. Ce vêtement est durant la période postcoloniale un véritable objet de débat, perçu comme « objet de soumission et véritable entorse à la laïcité »[70]. Ces débats prennent leurs places dans les logiques d'appartenance et de laïcité à travers notamment certaines lois tels que l'interdiction du port du voile dans les écoles en 2003. De cette interdiction, Emmanuel Terray a d'ailleurs produit un article dans lequel il explique le consensus dont font preuve les républicains afin de parvenir à son interdiction. Ainsi ce dernier évoque, particulièrement le fait que le voile est devenu un symbole de « l'oppression et de l'humiliation des femmes, et qu'à ce titre on ne saurait le tolérer dans notre république »[71]. Ainsi, la question du voile catalyse tous les débats autour de la condition féminine, et résonne avec les propos tenus précédemment puisque ce dernier affirme que « Du coup, la question du voile permet bien d'évoquer […] aussi bien les difficultés de l'intégration que celles de l'égalité entre les sexes »[72].

Évoquer le voile et sa perception pendant la période coloniale n'est ici pas anodin puisque nous aurons l'occasion d'y revenir dans le dernier chapitre de ce mémoire.

[67] Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, *ibid*.
[68] Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, *op.cit.* , p.162-163.
[69] Tersigni Simona, « « Honneur maghrébin », différence culturelle et intégration. Variations sur quelques mots/maux des sciences sociales », *Confluences Méditerranée*, vol. 39, n° 4, 2001, p. 56.
[70] Anastasia Vécrin, « Le voile, qui rend quasi invisible, est devenu l'image de l'islam », *libération*, 14 mars 2014.
[71] Terray Emmanuel, « La question du voile : une hystérie politique », *Mouvements*, vol. 32, no. 2, 2004, p.101.
[72] Terray Emmanuel, *ibid*., p.98.

II/ La condition des femmes maghrébine après les indépendances : une évolution du statut des femmes

Après avoir questionné les représentations occidentales participant à la création d'un discours sur la subordination des femmes conçu à travers une logique d'altérité, à travers l'élaboration d'un véritable culturalisme concernant les populations immigrées perçue en fonction de leurs traditions et leur religion. Il s'agit pour nous dans cette partie de continuer à questionner ces logiques d'altérité, en nous penchant sur la question des femmes à travers les différents codes de la famille et de montrer en quoi ces derniers participent à une double logique d'altérité.

Ainsi nous questionnerons dans une première sous partie, le contexte des différents codes du statut personnel. Ensuite nous reviendrons plus en détail sur les codes du statut personnel du Maroc et de l'Algérie avant de revenir sur le CSP tunisien.

A/ Contexte des différents codes du statut personnel

La question du statut personnel des femmes maghrébines est un enjeu de longue date. En effet, pendant la période coloniale, ces statuts constituent déjà diverses sources de préoccupation. Ainsi dès 1930 de nombreux réformistes notamment en Tunisie, sont engagés dans « une réforme modernisatrice inspirée de l'expérience ottomane des Tanzimet[73]. C'est dans ce contexte par exemple que Tahar El Haddad publie son ouvrage *notre femme : la législation islamique et la société*, dans lequel ce dernier se place en défenseur de la cause féminine en dénonçant l'impact de la religion et de la charia sur la société et la condition des femmes[74]. Sont dénoncées durant cette période l'analphabétisme dont les femmes sont victimes, la répudiation, la polygamie, la soumission aux hommes et plus largement la condition inférieure des femmes par rapport aux hommes[75].

Cependant, bien que ces statuts soient remis en cause par des réformistes et féministes maghrébins, ils ne vont guère connaitre d'évolution durant la période. En effet, malgré une politique coloniale portée autour de la modernisation des différents États maghrébins, la France met de côté la question du statut de femmes[76]. Mais, ces politiques de modernisation, bien qu'ayant laissé de côté la question des femmes, entrainent par la confrontation idéologique entre

[73] Mohsen-Finan Khadija, « l'évolution du statut de la femme dans les pays du Maghreb », *Ifri*, juin 2008, [en ligne] : https://www.ifri.org/sites/default/files/atoms/files/KMF_statutdelafemme_Maghreb.pdf, p.3.
[74] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, Marseille, objectifs Suds, 2016, p.25.
[75] Mohsen-Finan Khadija, *op.cit.*
[76] Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, Apic éditions, Algérie, 2015, p.110-114, partie 2, chapitre 2, B/ les femmes les laissés pour compte de la modernisation coloniale.

« l'islam et l'occident », un durcissement de la condition des femmes. En effet, c'est ce que nous explique parfaitement Isabel Taboada-Leonetti. Il est vrai qu'elle permet de comprendre que ce durcissement de la situation des femmes est en lien avec l'idée que « la sphère familiale était la seule qui semblait pouvoir échapper à la colonisation »[77]. Ainsi, conclut-elle sa page en affirmant que « le statut de la femme a ainsi subi les aléas d'une modernisation imposée de l'extérieur, conduisant au refus total du changement pour ne pas perdre son âme »[78]. Cette phrase est assez intéressante, car la même logique s'applique pendant la période postcoloniale. Après les indépendances, les femmes qui avaient participé aux luttes pour l'indépendance pensaient voir leur statut évoluer. Mais en réalité à l'exception de la Tunisie, les questions relatives à l'amélioration de la condition féminine ne sont pas posées en Algérie et au Maroc. Au contraire ces « « nouveaux régimes » choisiront tous de renvoyer leur compagne de lutte chez elle en affirmant qu'il allait mettre en place des programmes de promotion de la condition féminine et pratiquer un féminisme d'État »[79]. Ils adoptent ainsi, dès 1957 pour le Maroc et 1984 pour l'Algérie, différents codes qui ont pour effet de diminuer le droit des femmes et d'emmener à une inégalité dans la loi entre les hommes et les femmes. Ainsi, ces codes ont pour ambition de maintenir les femmes comme « gardienne de la tradition » et sont légitimés par différent argument centré sur les spécificités culturelles, sur l'authenticité arabo-musulmane et sur l'inscription de l'islam dans la constitution comme religion d'État[80].

Ainsi, ces différents codes du statut personnel vont être de plus en plus institués à travers des revendications religieuses. Mais il convient de revenir sur le contexte de l'époque afin de comprendre comment les revendications des groupes islamiques sont de plus en plus acceptées par les dirigeants politiques.

Au moment des indépendances, les états maghrébins consacrent l'islam comme religion d'État. Le Coran et la Sunna deviennent source de droit. Cependant, la réforme relative à la place des femmes dans les sociétés n'est pas tant en lien avec la religion, qu'avec la lecture qu'on donne de cette religion. Ainsi comme l'explique Isabel Taboada-Leoneti, les islamistes tout comme les Occidentaux réagissent aussi dans une approche culturaliste. Ces derniers réagissent dans le contexte de la mondialisation à une possible importation du modèle impérialiste culturel occidentale tel que le féminisme par exemple. En ce sens, pour « sauvegarder les traditions, les concepts et les valeurs islamiques face à la mondialisation qui viserait à détruire les derniers

[77] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit.*, p.55.
[78] Taboada-Leonetti Isabel, *ibid*.
[79] Taboada-Leonetti Isabel, *ibid.*, p.64.
[80] Mohsen-Finan Khadija, *op.cit.* , p.2.

bastions de la résistance au sein des sociétés musulmanes »[81] ils instaurent des lois islamiques dont font partie ces codes de la famille. La mondialisation réactive alors le débat autour de l'occident et de l'islam autour de la question des femmes ici à travers l'élaboration des codes du statut personnel.

Il s'agit alors pour nous dans les deux prochaines sous-parties d'évoquer les principales dispositions législatives des codes de la famille et leurs évolutions[82] qui nous serviront pour l'analyse de film tel que *Cheb* de Rachid Bouchareb.

B). Les codes de la famille algérien et marocain : deux lois réduisant les droits des femmes

1). Le code de la Moudawana

Considérer comme le plus rigoriste des codes de la famille des pays arabes, la Moudawana commence à être instituée en 1957[83]. Ce dernier est promulgué dans une logique où l'État marocain postindépendant, « s'attribuant le rôle d'initiateur du changement et porteur d'un projet modernisateur de la société sans pour autant assumer et développer des stratégies destinées à légitimer les bouleversements sociaux et économiques »[84]. Dans cette logique, le Maroc veut abolir le Dahir berbère instauré le 16 mai 1930, qui soustrait les Berbères au droit coutumier français[85] permettant de réunifier l'ensemble de la population marocaine sous une même loi. C'est d'ailleurs ce qu'explique parfaitement, Faïza Tobich dans son livre *le statut personnel dans les pays arabes : de l'éclatement à l'harmonisation*. En effet, il explique que la Moudawana se manifeste par sa fidélité et droit musulman classique et particulièrement aux dispositions de la doctrine malikite dont le but est de réunir les fractions nationales marocaines berbères et arabes au sein d'une même nation et d'une même loi[86]. Il nous explique également le fait que ce code n'est qu'un nouveau cadre à une loi déjà existante, « Le législateur s'est contenté de rassembler, ou plutôt de résumer, les règles du droit musulman relatif au statut personnel, pour les articuler en une compilation imitée des codes européens »[87]. Ainsi, comme la plupart des codes du statut personnel des pays arabes, la Moudawana institue une véritable hiérarchie entre les hommes et les femmes à travers différentes clauses qui touche aux questions

[81] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit.* , p.115-118.
[82] **Voir Annexe 1**
[83] Tobich Faïza, *Les statuts personnels dans les pays arabes : De l'éclatement à l'harmonisation*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2008, [En ligne] : https://books.openedition.org/puam/1011.
[84] Naciri, Rabéa, « Le mouvement des femmes au Maroc », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 33, n° 2, 2014, p.47.
[85] Abitbol Maurice, *histoire du Maroc*, Tempus, Éditions Perrin, Paris, 2014, p.531.
[86] Tobich Faïza, *op.cit.*
[87] Tobich Faïza, *ibid.*

familiales, telles que le mariage, la succession, les droits parentaux. Ce dernier maintient le principe d'obéissance de la femme à son époux, la polygamie et la répudiation, et la mise sous tutelle de la femme à son « wali », son tuteur.

Dans le contexte des années 1970 et d'une ouverture politique du climat apportant une plus grande liberté d'expression au Maroc, commencent à se développer bon nombre d'écrits dénonçant le caractère inégalitaire de la Moudawana.

C'est ainsi qu'une première réforme est instituée en 1993. Une réforme permettant de montrer le lien particulier entre la modification de ces codes et la place du religieux dans la société. En effet, à cette date le roi Hassan II incarnant la figure d'Amîr al Mu'minîn, détient le pouvoir politique et religieux, et est de ce fait le seul à pouvoir modifier et codifier la Moudawana[88]. Dans le but d'apaiser la tension relative à la montée des contestations vis-à-vis du code de la famille dans le pays, il procède de la sorte à une première réforme de la Moudawana.

Mais ne fournissant pas de réponse, une seconde réforme est instituée en 2004. Le but de cette dernière est d'améliorer les conditions de vie des femmes marocaines. Ainsi parmi les modifications les plus importantes, on trouve, une hausse de l'âge du mariage qui passe de 15 ans à 18 ans. Le fait d'avoir un tuteur n'est plus obligatoire pour les femmes majeures. Le principe d'obéissance de la femme à l'homme est abandonné et remplacé par des notions telles que l'union[89]. Enfin, la polygamie ou encore la répudiation sont certes maintenues, mais soumises à l'autorisation d'un juge qui les contrôle.

2). Le code de la famille algérien : code de l'infamie[90]

Contrairement au code de la famille marocain, celui de l'Algérie évolue dans un certain contexte et n'est pas tout de suite institué au moment de l'indépendance du pays. En effet, durant la période post-indépendances, l'Algérie, adopte une politique d'inspiration socialiste et nationaliste dont la participation des femmes à l'indépendance est un marqueur de glorification[91]. Ainsi durant ces années dans les questions relatives à la modernisation de la société d'un point de vue économique et social, les femmes prennent une place centrale. En ce

[88] Murgue Bérénice. « La Moudawana : les dessous d'une réforme sans précédent », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 102, n° 2, 2011, p18.

[89] Kamal Mellakh, « De la Moudawwana au nouveau Code de la famille au Maroc : une réforme à l'épreuve des connaissances et perceptions « ordinaires » », *L'Année du Maghreb*, 2005-2006,[en ligne] : http://journals.openedition.org/ anneemaghreb/78, p.41.

[90] Minces Juliette, « Algérie : Code de la famille, Code de l'infamie », *après-demain*, vol. n ° 1,2007, p. 20-23, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-1-page-20.htm.

[91] Vermeren Pierre, *L'image de la femme au Maghreb,* études méditerranéennes, *2008, p.102.*

sens, on peut citer l'accès à l'éducation des femmes, dans le but d'intégrer les femmes dans le marché du travail et aider aux demandes économique et sociale du pays[92].

Cependant, l'année 1984 marque la proclamation du code de la famille algérienne dont les principes se rapprochent de ce que nous avons pu voir précédemment. En effet, à cette date, le ministre la justice explique que cette loi se veut un projet de société gouverné par « une morale socialiste qui respecte les valeurs arabo-islamiques du peuple algérien »[93]. De ce fait, Fériel Lalami nous explique que par cette affirmation du ministre, le « pouvoir algérien tranche en faveur de la norme sociale et refuse de mener une politique dont le but serait d'atteindre par le droit des changements sociaux »[94]. Comme nous avons pu le voir précédemment ce code tout comme la Moudawana va s'instituer à travers le fiqh, l'interprétation religieuse, et suivre le droit malékite. Tout comme ce dernier, il modifie en suivant le droit religieux, les rapports entre les hommes et les femmes et institue une véritable hiérarchie entre ces derniers.

Ce CSP, institue une réglementation tournant autour des questions de sociétés relatives au mariage et à leur destitution, sur les représentations légales, les successions et enfin sur les dispositions testamentaires.

Ainsi ces différents livres régissent divers aspects de la société, dont les plus cités par mes auteurs et les plus importants concernant la future analyse de nos films d'étude concernent le mariage et la représentation légale. La polygamie y est autorisée par l'article 8 : « il est permis de contracter mariage avec plus d'une épouse dans les limites de la chari'â »[95], le consentement de l'épouse est obligatoire, mais comme nous l'affirme Juliette Minces, « son silence vaut acquiescement, qui permet les mariages forcés, souvent arrangés entre parents »[96]. Il institue aussi le droit à l'époux de répudier sa femme sans condition préalable. Ensuite, ce dernier dans les questions liées à la représentation légale place les femmes sous la tutelle matrimoniale[97]. De ce fait, le tuteur est considéré comme étant le chef de famille et doit participer au bon fonctionnement de son foyer. Ce dernier est d'ailleurs important dans les logiques de mariages puisqu'il faut un tuteur pour que la tutelle soit obligatoire dans le choix de l'époux, de ce fait l'article 11 le justifie dans le fait que le wali, le tuteur légal doit être présent pour tout contrat de mariage[98].

---

[92] Kateb Kamel, « Scolarisation féminine massive, système matrimonial et rapports de genre au Maghreb » *Genre, Sexualité et Société*, vol.6, 1er décembre 2011, p.2.
[93] Lalami Feriel, *Les Algériennes contre le code de la famille*, Presses de Sciences Po, « Références », 2012, p.47.
[94] Lalami Feriel, *op.cit.*, p.47.
[95] Code de la famille algérien, [en ligne] : https://www.joradp.dz/trv/ffam.pdf.
[96] Minces Juliette, *op.cit.*, p.21.
[97] Minces, Juliette, *ibid.*
[98] Code de la famille algérien, [En ligne] : https://www.joradp.dz/trv/ffam.pdf.

Cependant, tous comme le Maroc, le CSP algérien, connait le 4 mai 2005, différentes modifications permises par l'action et la mobilisation de femmes contre ce code. Nahas M. Mahieddin, dans son article *L'évolution du droit de la famille en Algérie : nouveautés et modifications apportées par la loi du 4 mai 2005 au code algérien de la famille du 9 juin 1984*, y résume particulièrement bien les différents changements permis par cette réforme. Ainsi, ces modifications ne concernent que les disposions les plus débattue c'est-à-dire la formation du mariage, la tutelle matrimoniale et la polygamie[99]. Les rôles de chacun des intervenants dans le mariage sont modifiés, l'âge minimum du mariage passe à 19 ans[100]. Le wali n'a également plus le droit de s'opposer au mariage par l'abrogation de l'article 12, et aujourd'hui même la question d'un tuteur est une question de forme. La modification de la tutelle donne également une place plus importante au rôle de la mère lui permettant de « suppléer le père dans l'accomplissement des actes à caractères urgents concernant les enfants en cas d'absence ou d'empêchement de celui-ci. La polygamie est toujours autorisée, mais soumise à des conditions[101]. Ainsi loin d'accorder l'égalité totale entre les hommes et les femmes, l'année 2005 marque une avancée dans le droit des femmes.

Il nous semblait intéressant d'évoquer ces différents codes de la famille dans le sens où comme nous l'avons abordé précédemment, la logique culturaliste particulièrement appliqué à la religion musulmane en France, induit fortement la lecture de ces codes. En effet, instituer dans le but de conserver une identité arabo-musulmane en opposition à l'importation de l'hégémonie française dans le cadre de la mondialisation, ces différents codes usent d'une instrumentalisation de la religion coranique, qui les oriente comme instrument d'un conservatisme. Or dans le contexte où l'approche culturaliste de la France vis-à-vis des pays du Maghreb, consiste à « incriminer le coran et la tradition coranique comme prétendument misogyne »[102], ces divers CSP constituent une preuve pour la France de la subordination des femmes maghrébines soumises à une loi musulmane qui les enfermerait dans leur domicile. Cependant, il est important de noter que bien que ces codes soient particulièrement misogynes, il constitue une diminution des droits de la part des femmes, mais n'institue en aucun un enfermement généralisé des femmes maghrébines. En effet, les divers mouvements féministes

[99] Nahas M. Mahieddin, « L'évolution du droit de la famille en Algérie : nouveautés et modifications apportées par la loi du 4 mai 2005 au Code algérien de la famille du 9 juin 1984 », *L'Année du Maghreb*, 2005-2006, [en ligne] : http:// journals.openedition.org/anneemaghreb/93., p.3.
[100] Nahas M. Mahieddin, *ibid*., p.4-5.
[101] Nahas M. Mahieddin, *ibid*., p.9.
[102] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit.* , p.20.

dont nous reparlerons en fin de mémoire ne sont qu'une preuve de l'étendue de l'action des femmes au Maghreb participant activement à réhabiliter leur statut.

C). Le code du statut personnel en Tunisie : vers l'institution du féminisme d'État Bourguibien.

La Tunisie, contrairement aux autres États maghrébins, traite depuis leurs indépendances la question des femmes de manière bien différentes. En effet, dès 1957, le président Habib Bourguiba promulgue le CSP tunisien, qui fait la promotion de la famille et de la femme dans le contexte du changement et de modernisation du pays[103]. De ce fait, ce dernier est encore aujourd'hui considéré comme une exception des pays arabes, dans le sens où il modifie sans pour autant les abolir, les conceptions traditionnelles de la famille musulmane[104]. Afin d'y parvenir, il présente ces différentes réformes comme le fruit d'un « Ijtihad », c'est-à-dire par une relecture des lois et des traditions religieuses afin d'y changer les lois en vigueur présente dans les traditions islamiques[105]. Une fois institué le 1er janvier 1957, ce programme de modernisation de la société supprime certains préceptes tels que la polygamie qui se trouve interdite, mais aussi les contrats de mariage, la répudiation est pénalement punie et un âge minimum au mariage est fixé[106]. Dans les années qui suivirent le CSP les femmes ont également obtenu d'autres droits, telles que celui de travailler dès 1959, d'ouvrir des comptes bancaires ou encore de créer des entreprises sans l'autorisation de leurs époux, mais surtout en 1960 dans le cadre de la politique de planification familiale, l'accès à la contraception en 1961, mais aussi l'accès à l'avortement dans les années 1973[107]. De ce fait durant tous les débuts de son pouvoir, Bourguiba mène une politique acerbe contre toute forme d'archaïsme.

Cette politique de modernisation entraine dans les années 1980 une montée des contestations de la part de divers mouvements islamiques, qui comme on a pu le voir précédemment voient dans ce CSP, une menace de la préservation de l'identité arabo-musulmane au profit d'une importation impérialiste de l'Occident entrainant un immobilisme dans les réformes[108].

C'est ainsi dans ce contexte contestataire que Ben Ali prend ses fonctions en 1987 marquant ainsi les prémices d'un changement à ce qu'avait constitué le président Bourguiba. C'est ce que montre particulièrement bien Sana Ben Achour dans son article, *Le code tunisien du statut*

[103] Tobich Faïza, *op.cit.*
[104] Bessis Sophie, « Le féminisme institutionnel en Tunisie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1999, [en ligne] : http://journals.openedition.org/clio/286, p.1.
[105] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit.* p.130.
[106] Sana Ben Achour, « Le Code tunisien du statut personnel, 50 ans après : les dimensions de l'ambivalence », *L'Année du Maghreb*, 2005-2006, [en ligne] : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/89, p.3.
[107] Bessis Sophie, *op.cit.*, p.2.
[108] Bessis Sophie, *ibid*., p.3.

personnel, 50 ans après : *les dimensions de l'ambivalence*. En effet, on y apprend que dans le but de mettre fin aux contestations islamiques, Ben Ali tranche en leur faveur et restaure en mai 1988, les valeurs arabo-musulmanes, en accompagnant la « référence relative au statut personnel, de la référence à l'identité arabo-musulmane, s'instaurant ainsi comme un « modus vivendi » politique[109]. Cependant, ces concessions sont de courte durée, puisque dès les années 1990, il renoue avec la politique de modernisation concernant les droits des femmes. Ceci nous est particulièrement bien expliqué par Sophie Bessis dans son article *Le féminisme institutionnel en Tunisie,* dans lequel elle affirme que les années 1991 marquent l'avènement d'un nouveau discours autour de la modernité. Il ne s'agit pas d'abandonner l'identité arabo-musulmane concéder dans les années 1980, mais elle occupe une place moins importante[110]. Dans ce contexte, il instaure des réformes du code de la famille, travail, et celui de la nationalité, mais sans instaurer l'égalité totale entre les sexes[111]. Mais ces réformes participent tout de même à faire évoluer le statut des femmes notamment dans l'autorité paternelle instaurant le consentement de la mère lors d'un mariage d'une fille mineure stipulé dans la loi du 12 juillet 1993. Ainsi à partir de ces années, une vaste politique de modernisation qui porte sur la condition des femmes est instituée.

Ainsi, ce CSP est assez ambiguë, notamment en ce qui concerne la question religieuse. Cependant, malgré cette ambiguïté, le CSP tunisien est tout à l'origine d'un véritable féminisme d'État. En effet, dès l'indépendance, Bourguiba entreprend une véritable politique dont le but est de bâtir un État moderne tourné vers l'occident[112]. Ainsi ce féminisme d'État permet aussi bien à Bourguiba que Ben Ali de consolider le pouvoir aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ceci se remarque surtout durant la période Ben Ali dont nous aurons l'occasion de rediscuter en évoquant les films de Leyla et Nouri Bouzid, *À peine j'ouvre les yeux* et *millefeuille.* Par conséquent ce que nous venons de voir permet d'affirmer que ces informations s'inscrivent dans une logique d'altérité dans le sens où le statut des femmes au sein de la société tunisienne s'inscrit autour des divergences entre les islamistes et le gouvernement en place donnant une certaine image de ces femmes à l'étranger, comme nous le verrons à travers l'analyse des films cités précédemment.

[109] Sana Ben Achour, *op.cit,* p.4.
[110] Bessis Sophie, *op.cit*., p.4.
[111] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *op.cit,* p.83.
[112] Racha Mezrioui, « Féminisme d'État et discours médiatiques sur les femmes : entre modélisation et absence de l'altérité », *French Journal For Media Research* [en ligne], http://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1765, partie II : féminisme d'État et dictature : des concessions aux femmes pour légitimer le pouvoir ?.

III/ Les relations cinématographiques postcoloniales entre la France et les pays du Maghreb

Il nous parait essentiel de nous pencher dans cette partie sur une brève analyse des relations entre la France et les pays du Maghreb afin de comprendre dans quelles conditions sont produits nos films d'études et de voir les différentes relations de domination pouvant exister entre ces deux acteurs.

Dans une première sous partie nous analyserons les différentes conditions des industries cinématographiques du Maghreb afin de comprendre le contexte les menant aux coproductions avec la France. Puis dans un second temps, il s'agira de voir les différentes causes et les différents acteurs participant à ces coproductions. Enfin, il s'agira de voir en quoi les relations entre la France et les pays du Maghreb au sein de ces coproductions permettent de mettre en évidence l'existence d'un véritable cinéma postcoloniale au Maghreb.

A). L'industrie cinématographique maghrébine depuis 1990 : un bilan en demi-teinte

Tout d'abord, il nous semble intéressant d'évoquer que l'industrie maghrébine depuis 1990, possède un bilan en demi-teinte. Bilan en demi-teinte, car comme on l'a évoqué précédemment et comme on va le voir dans cette sous-partie, l'industrie cinématographique dans ces trois pays à partir des années 1990 connait une véritable évolution, différente selon les pays. Ainsi on parle d'une industrie en demi-teinte dans le sens où certaines industries connaissent une véritable croissance tandis que d'autres aux contraires voient leurs productions freinées.

1). Au Maroc : une industrie en expansion :

Le Maroc peut être considéré comme l'un des pays où l'industrie cinématographique est particulièrement en expansion. Il est vrai que protégé par l'aide fournie par son État, le Maroc domine le marché cinématographique du Maghreb. Les chiffres parlent ainsi d'eux même et permettent de bien voir l'expansion cinématographique du Maroc. En effet, entre 1947 et 1997, ce n'est pas moins de 353 films qui ont été produits au Maroc. Durant les années 2000, le secteur cinématographique est en pleine expansion comme nous le montrent les chiffres récoltés sur le site du CCM[113]**.** Ainsi pour les chiffres les plus récents ce ne sont pas moins de 661 films produits durant l'année 2014, 660 en 2015, 641 en 2016, 638 en 2017 et 691 en 2018.

[113] **Voir Annexe 2.**

On voit à travers ces chiffres que malgré les difficultés dont fait preuve l'industrie cinématographique marocaine durant les années 2000, le nombre de films produits à l'année ne baisse pratiquement pas. Enfin, il est vrai que même si cette industrie domine le cinéma maghrébin en raison de son système financier il n'en demeure pas moins qu'elle occupe cette place par le fait de la forte attractivité des tournages étrangers au sein de son territoire. En effet, on le voit bien par le nombre d'autorisations de tournage accordé par le Maroc aux pays qui au fur et à mesure des années ne cesse de croître. Mais il est vrai que la forte proportion de production est également due à la prolifération dans les années 2000 de courts métrages en lien avec l'idée que pour obtenir la carte d'identité professionnelle permettant de financer leurs longs métrages les réalisateurs marocains doivent réaliser trois courts métrages augmentant considérablement les autorisations de tournages dans le pays[114].

2). En Algérie : une industrie en difficulté :

Contrairement à ce qu'on peut observer au Maroc, l'industrie cinématographique en Algérie est quant à elle au plus mal depuis les années 1990. En effet, entre 1980 et 1992 le nombre d'entrées dans les cinémas passe de 9 millions à 5 000, quand le nombre de salles baisse de 458 au moment de l'indépendance à 12 en 1999[115]. Ainsi les années 1990 sont une période de déclin pour cette industrie, caractérisé par une diminution de ses capacités de production, de distribution et d'exploitation provoquée par « la dissolution brutale des entreprises cinématographiques d'État, le manque de fonds pour la production, la multiplication anarchique des salles de projection vidéo, les difficultés financières des distributeurs et la pénurie de techniciens »[116]. Dans un tel contexte, l'Algérie ne produit plus que 3 films par an dans la décennie 1990-2000. Cette industrie connait un regain après 2003, avec la naissance de jeunes entreprises de productions et de distributions algériennes, l'éclosion de nouveaux réalisateurs et une nouvelle vision des pouvoirs publics en attente d'être concrétisée par des textes législatifs et un début de réorganisation[117]. Cependant, l'Algérie reste tout de même loin des conditions du Maroc et il reste à voir si ce regain est maintenu et soutenu.

[114] **Voir Annexe 3.**
[115] Mandelbaum Jacques, « Alger renaît au cinéma », *Le Monde*, Paris, 17 octobre 2000.
[116] William Higbee, « Le cinéma maghrébin vu de l'autre côté de la Méditerranée : Cinéma national / transnational / diasporique », *Africultures*, 2012, [en ligne] : http://africultures.com/le-cinema-maghrebin-vu-de-lautre-cote-de-la-mediterranee-11168/, p.103.
[117] Elouazzani Hassan, Nejjar Mounya, El Yahyaoui Yahya, *op.cit*.

3). La Tunisie : une industrie fragile :

En ce qui concerne le cinéma tunisien, la production n'est pas très importante, mais se distingue tout de même du reste du monde arabe. Le cinéma tunisien produit jusqu'en 2005, 110 longs-métrages. Cependant ce qui marque en étudiant ce cinéma c'est son rapport particulier avec les pays étrangers. En effet, les aides étatiques précédemment évoquées ne suffisent pas à produire un film. Ainsi, pour pallier à ce problème les producteurs procèdent le plus souvent à des coproductions[118]. La citation du réalisateur tunisien Férid Boughedir est en ce sens assez parlant en ce qui concerne la situation de l'industrie cinématographique au Maghreb. En effet, ce dernier évoque le fait que « face aux problèmes financiers du cinéma tunisien l'une des chances de ce cinéma est de pouvoir s'exporter »[119].

Le cas tunisien n'est pas une exception, puisque l'ensemble des pays maghrébins vont pour régler les problèmes de leurs industries respectives, privilégier l'appel à la coproduction dans le but de posséder une industrie bien plus prolifique.

B/ Coproduire avec la France

1). Les causes menant aux coproductions

Les coproductions avec les pays étrangers ont commencé bien avant notre période d'études. C'est par exemple le cas en Algérie, où dès les années 70, l'ONCIC effectuait des coproductions avec la France et l'Italie[120]. Cependant, il nous est difficile de nier que ces dernières ont particulièrement augmenté durant les années 90 et continuent aujourd'hui à être plus que prolifique. La nécessité pour ces trois pays de faire appel à des pays étrangers et plus précisément dans le cas de notre étude à la France peut s'expliquer par son bilan économique en demie teinte certes, mais aussi par bon nombre d'éléments dont nous proposons l'étude dans cette seconde partie.

a). Contrer la censure étatique :

Comme on a pu le voir précédemment, le début de l'industrie cinématographique est financé en grande partie par des organismes étatiques. Cependant, le monopole de ces États fait qu'une certaine censure s'instaure au sein de ces industries[121]. Certes, cette censure reste à nuancer, puisque d'une part comme nous le dit Denise Brahimi, cette censure « est loin d'être le seul obstacle d'autant […], qu'il y a moyen de la contourner : cassettes et DVD sont des

[118]Armes Roy, *Les cinémas du Maghreb images postcoloniales (Collection Images plurielles)*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan., 2006, p.179.
[119] Malandrin Stéphane, « Souviens-toi de Carthage », *les cahiers du cinéma*, janvier 1995, n°487, p.75-81.
[120] Armes Roy, *op.cit.*, p.31-35.
[121] Brahimi Denise, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan université, 1997, p.67.

objets discrets qu'on peut difficilement empêcher de circuler »[122], d'autre part, cette censure étatique n'est pas forcément propre à tous les pays du Maghreb au début de leur industrie. En effet en Tunisie, l'industrie cinématographique connaît depuis l'indépendance jusqu'à environ 2004 une véritable liberté dans les thèmes abordés dans leurs films. Cependant à partir de 2004 des coupes ont eu lieu durant le processus d'écriture du scénario ou du montage de certains films[123]. Au contraire, c'est en Algérie que le contrôle étatique est le plus fort par autocensure, choix bureaucratique des sujets financés ou coupure exigés au montage. Malgré le fait que certaines alternatives peuvent être trouvées pour contrer cette censure, cela peut causer de véritables problèmes financiers pour les producteurs, distributeurs et exploitants puisque ces films peuvent être distribués par tous les moyens possible et notamment par le piratage numérique où matérialisé véritable fléaux pour les producteurs, distributeurs, mais surtout les exploitants de salles, qui voient alors leurs salles être de moins en moins fréquentées, il n'y a qu'à voir les chiffres précédemment évoqués pour s'en rendre compte. Ainsi les coproductions et notamment les coproductions françaises dans notre cas semblent être une solution à ce problème permettant de donner une autre visibilité aux films tout en étant financièrement viable.

b). Un parc cinématographique en diminutions :

Nous venons de l'évoquer, la désertion des salles par le public provoque parfois leurs fermetures. Le parc cinématographique au Maghreb diminue alors de plus en plus depuis les années 1990. Au Maroc par exemple où l'on a pu voir précédemment que l'industrie en ce qui concerne les productions se porte bien, ceci n'est pas vraiment le cas sur le plan des exploitations. En effet selon les statistiques que nous avons pu récolter sur le site du CCM, le nombre de salles au Maroc a particulièrement chuté passant de 245 salles en 1989 à environ 90 salles en 2007. Bien entendu, la diminution du nombre de salles s'accompagne d'une diminution du nombre d'entrées et de recettes engrangées par les exploitants, et ce des années 1990 à nos jours[124].

De plus, on rencontre également un autre problème au Maroc à savoir que la répartition des salles est très inégale. Il est vrai que comme le montre Dominique Marchetti, c'est avant tout les grands centres urbains qui sont les mieux équipés en complexe cinématographique au détriment des petites villes[125].

[122] Brahimi Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009, p.8.
[123] Malausa Vincent, « Quelles révolutions pour le cinéma arabe ? », *les cahiers du cinéma*, mai 2011, n°667, P.79-81.
[124] **Voir Annexe 4 et 5.**
[125] **Voir Annexe 6.**

Ces problèmes de salles se retrouvent également en Algérie et en Tunisie. En Algérie, le nombre de salles est passé de 450 en 1964 à 318 dont 91 sont opérationnels en 2014[126]. Sur ces 318 salles, seulement 20% appartiennent au domaine de la culture et les autres sont privatisés. Enfin, la Tunisie n'échappe pas non plus à ce problème passant de 88 salles en 1988 à 36 en 2014[127]. Ainsi, tous les problèmes auxquels les cinémas maghrébins doivent faire face favorisent grandement le besoin d'aide aux coproductions.

c). Faire face aux difficultés du pays.

Enfin, il est important d'évoquer comme éléments expliquant les coproductions avec la France le fait de faire face aux difficultés de son pays. Il est intéressant pour nous de nous pencher sur le cas de l'Algérie pour bien comprendre notre raisonnement. En effet, les années 1990 marquent une période de forte tension par l'éclatement d'une violente guerre civile connu sous le nom de décennie noire[128]. Celle-ci né de divers éléments tels que la monté de l'islamisme à partir des années 80 à l'avènement sur la scène politique du Front islamique du Salut dont nous reparlerons dans les prochains chapitres mène à l'éclatement de la guerre civile en décembre 1991 du fait de l'annulation des élections législatives, le pouvoir en place craignant la victoire du FIS après les résultats du premier tour et que ces derniers instaurent un État islamique[129]. Cette guerre civile s'achevant en 2002 est une période particulièrement compliquée pour les intellectuels, ces derniers étant dès 1993 la cible des islamistes et le plus souvent exécutés. Ainsi dès 1990 le cinéma algérien redevient comme il l'avait été en 1997 un cinéma d'exil[130]. De ce fait, la production en Algérie est particulièrement impactée, par exemple un seul film est produit entre 1998 et 1999. Durant cette période, de nombreux réalisateurs fuient le pays et réalisent des films depuis l'étranger. Ainsi coproduire avec la France permet de faire face à ce déficit de réalisation en Algérie et à partir de ce moment, comme nous le dit Moulay Driss Jaidi dans son article *Situation paradoxale d'une cinématographie en deven*ir « aucun film ne se fait sans le soutien de la France ».

---

[126] Euromed audiovisuel, *Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans 9 pays méditerranéens*, Tunis, 25 MARS 2014, en Ligne : https://rm.coe.int/1680788a6c, p.95.
[127] Armes Roy, o*p.cit.*, conclusion de l'ouvrage.
[128] Portier Brigitte, *Papicha*, *Dossier de presse*, Unifrance, 2019.
[129] Ageron Charles-Robert, Souiah Sid-Ahmed, Leca Jean, Stora Benjamin, « ALGÉRIE », *Encyclopædia Universalis.*
[130] Armes Roy, *op.cit.*, p.61-63.

2). Le CNC et le Fonds Sud : deux organismes importants

Ensuite, il nous est nécessaire de comprendre comment ces coproductions fonctionnent et le rôle financier qu'entretiennent les Français avec les trois pays du Maghreb à savoir quels modes de financement et quels organismes sont utilisés pas ces derniers pour soutenir l'industrie cinématographique des pays du Maghreb.

De nombreux organismes étatiques chargés du fonctionnement de la cinématographie en France, le Centre National de la cinématographie (CNC) structure du ministère des affaires étrangères français est la principale structure étatique chargé du bon fonctionnement des coproductions avec les trois pays du Maghreb. En effet, chacun de ces trois pays a signé avec la France et en conséquence le CNC des accords de coproduction couvrant plusieurs volets du secteur cinématographique à savoir l'exploitation, la distribution, la production et bien d'autres qui « augurent des perspectives prometteuses pour ces pays »[131]. Ainsi dès 1977 le Maroc signe un accord de coproduction avec la France à Rabat. La Tunisie quant à elle signe un accord de coproduction avec la France en 1994 à Tunis. Enfin, l'Algérie signe un accord de coproduction avec la France en 2007 à Alger. Ces trois accords marquent de manière juridique la collaboration des trois pays avec la France dans divers domaines du secteur cinématographique. Ainsi chaque accord donne le statut d'autorité compétente à chaque organisme étatique des pays, le CNC pour la France, le CCM pour le Maroc, le ministère de la Culture pour l'Algérie et la Tunisie, et stipule que la réalisation des films en coproduction doit recevoir l'approbation des deux autorités compétentes[132]. Ces accords permettent également de voir les contributions financières des deux parties dans l'élaboration des films. Ainsi au Maroc « la proportion des apports respectifs des producteurs des deux pays peut varier par film de 30 à 70% ; dans de cas exceptionnels la participation minoritaire peut être ramenée à 10%, avec l'accord des autorités compétentes des deux pays »[133], peut varier entre 20 et 80% du coût définitif du film en Algérie[134] et en Tunisie[135]. Enfin, ces accords mettent en place une commission mixte cinématographique ayant pour mission d'examiner les conditions d'application de l'accord, de

[131] Chikhaoui Tahar, « Atlas du cinéma 2009 : Algérie bon augure », *les cahiers du cinéma*, mai 2009, n°645, p.86.
[132] Article 1 des accords de coproductions entre la France et le Maroc, l'Algérie et la Tunisie.
[133] Accord de coproduction et d'échanges cinématographiques entre le Maroc et la France, Article 4, en ligne : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/marocfrance--accord-de-coproduction-du-27-juillet-1977_125316.
[134] Accord-cadre de coproduction et de coopération cinématographique entre la France et l'Algérie, Article 4, en ligne : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/algeriefrance--accord-de-coproduction-du-4-decembre-2007_125591.
[135] Accord cinématographique entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la République tunisienne, Article 5, en ligne **:** https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/tunisiefrance--accord-de-coproduction-du-16-novembre-1994_125415.

résoudre les difficultés éventuelles et d'étudier les modifications souhaitables en vue de développer la coopération cinématographique dans l'intérêt commun des deux pays[136]. Ces accords ont pour but d'encadrer la collaboration cinématographique entre la France et les pays du Maghreb et ainsi d'instaurer des règles claires entre ces pays depuis 1990, et continue de nos jours à le faire comme on peut par exemple le constater à travers la création du fonds d'aide bilatérale entre la France et la Tunisie, convention d'une durée de trois mois, dotée d'un fonds de 400 000 euros permettant de cofinancer entre 5 et 6 films par années[137].

Mais le CNC est aussi depuis 1984 responsables du Fonds Sud, un organisme chargé de soutenir la diversité culturelle dans le monde. Cet organisme est financé par le ministère des Affaires étrangères et européennes et le ministère de la Culture et de la Communication. Il s'agit d'une aide sélective devant soutenir la production de longs-métrages destinés à l'exploitation en salle des pays originaires d'Afrique, d'Amérique latine, d'Asie, du proche et moyen orient et certains pays de l'Est. Une commission composée de professionnelles du cinéma et renouvelable tous les deux ans est chargée de sélectionner les demandes d'aides. Ces aides sont financées par un budget annuel de 2 000 000 d'euros et ne peuvent dépasser 152 000 euros par projet[138]. Énoncé ces organismes n'est pas anodin puisque certain de nos films d'études ont été financé par ce dernier et nous permettra de remettre en question les différentes représentations fournies dans ces films à travers la description des conditions d'obtention de cette aide.

C). Le cinéma maghrébin : cinéma postcolonial, cinéma de festivals

Enfin, il est important de questionner le fait que le cinéma maghrébin est un cinéma postcolonial. Pour cela il s'agit, pour nous d'étudier l'impact et les objectifs qu'ont les Français sur ces coproductions.

Tout d'abord, il est intéressant de voir l'importance de la présence française au sein de l'industrie cinématographique. En effet au-delà de leur présence au sein des coproductions évoquées précédemment, c'est une influence tout à fait symbolique qu'entretient la France. Cette influence peut s'expliquer par le fait que bon nombre de grands cinéastes maghrébins ont quasiment tous été formés dans les grandes écoles de cinéma français telles que l'IDHEC ou encore La FEMIS. C'est par exemple le cas d'une grande réalisatrice tunisienne, Moufida Tlatli qui en 1968 a étudié à l'IDHEC avant de retourner travailler en Tunisie d'abord comme

[136] Accords de coproduction, Maroc : Article 15, Algérie : Article 11, Tunisie : Article 22.
[137] **Voir Annexe 7**
[138] *Fiche descriptive du Fonds Sud disponible sur le site du CNC* : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/fonds-sud-cinema_211842.

monteuse pour des réalisateurs comme Férid Boughedir[139] avant de faire son premier film le silence des palais, une coproduction franco-tunisienne en 1994. Ainsi à travers leurs écoles et leurs formations c'est la méthode de réalisation française qui se développe au Maghreb marquant l'influence de la France d'un point de vue cinématographique dans cette région.
Cette forte présence des Français n'est pas anodine puisque ces coproductions servent aussi les intérêts de l'industrie cinématographique française. En effet, si la majorité des films distribués en France précédemment évoquée sont justement des coproductions avec un des pays du Maghreb c'est parce qu'elles permettent aux distributeurs de bénéficier d'un soutien automatique à la production. Ceci est d'ailleurs fortement critiqué par le directeur du CCM depuis 2014 à savoir Sarim Fassi Fihri qui lors de la dixième édition du festival du panorama des cinémas du Maghreb et du Moyen-Orient déclare que « les coproductions d'initiative française, même avec le Maroc, l'Algérie, et la Tunisie, très souvent ce sont des films français. En tout cas, pour le Maroc, et je peux citer plusieurs cas où quand on met Maroc, c'est avant tout pour avoir l'avance sur recettes locale. On a même vu des films avec une coréalisation uniquement pendant les tournages et puis le réalisateur marocain a disparu en cours de route »[140]. Ainsi, les Français utilisent ces coproductions à des fins financières, mais également pour faire le jeu de la mondialisation et ainsi faire face à l'hégémonie hollywoodienne. Le but est ainsi de gonfler les chiffres que ce soit sur le plan des sorties en salle, mais également en ce qui concerne les capitaux engendrés.

Mais l'un des impacts les plus marquants de l'industrie cinématographique française sur celle du Maghreb c'est bien entendu l'évolution et les changements de thèmes dont font l'objet les films maghrébins, ceci marquant bien une relation postcoloniale entre ces deux industries.[141] Ainsi relativement à ceci les thématiques des films deviennent un véritable critère dont prennent en compte les réalisateurs et producteurs maghrébins, à savoir que leur but est d'aborder des thèmes susceptibles d'intéresser les Français pour que leurs films soient mieux distribués[142]. Ainsi, si l'on s'en tient aux chiffres donnés par Dominique Marchetti et validés par notre corpus de films, à savoir l'analyse du nombre d'entrées, les thématiques susceptibles de plaire au public en France sont l'immigration, mais aussi la domination masculine comme on peut le voir avec les 106 616 entrées du film *la saison des hommes* de Moufida Tlatli ou bien encore la condition des femmes dans ces pays, comme nous le montre bien les 259 141 entrées en France du film

[139] Barbaroux Évangeline, « L'État du cinéma vu par 50 cinéastes de la planète », les cahiers du cinéma, mai 2001, n°557, p.46-75.
[140] Marchetti Dominique, *op.cit*., p.47.
[141] Barlet Olivier, « Les nouvelles stratégies des cinéastes africaines », *Africultures*, N°41, 2001, p.1.
[142] Marchetti Dominique, *op.cit*., p.40.

Papicha et son accueille particulièrement remarqué au Festival de Cannes, mais aussi aux césars 2020, ce film repartant avec le césar du meilleur espoir féminin et le césar du meilleur premier film.

De ce fait, par les thèmes choisis les cinémas maghrébins sont ainsi modelés en véritable cinéma de festival. En effet, selon un cinéaste dans les années 2000,« les aides de l'occident ont tué le cinéma africain qui est devenu un cinéma de festival, étranger à son propre continent », pour lui ce cinéma est « devenu un cinéma de festival pour qu'on puisse montrer ces films à l'extérieur du pays »[143]. Ses propos rejoignent ce dont on a pu discuter, à savoir le fait que les choix des films étaient souvent pensés pour se vendre plus facilement à l'étranger.
Il est vrai que comme nous avons pu le voir les relations de coproductions entre la France et les pays du Maghreb sont ainsi régies par bon nombre d'accords et d'organismes qui ont un rôle d'aides pour les productions, mais aussi pour l'exploitation et la distribution des films. En effet, ces accords de coproductions stipulent aussi la libre circulation des films entre l'Algérie et la France, le Maroc et la France ou encore la Tunisie et la France. Ainsi « sous réserve des dispositions législatives et réglementaires en vigueur, l'exportation, l'importation et l'exploitation à des fins commerciales des films impressionnés ne sont soumises de part et d'autre à aucune restriction »[144]. Mais il est important de préciser que bien que l'exportation de ces films ait lieu, il n'en demeure pas moins que pour que ces derniers marchent sur le sol français ils doivent bénéficier d'une promotion et d'une bonne visibilité.

C'est en cela que l'apport des festivals est important. Il est vrai que les festivals en tout genre permettent de faire connaitre de nombreux films aux cinéphiles, mais surtout à un large public. De nombreuses organisations existent pour permettre à différentes échelles la visibilité de ces cinémas et films coproduits.
Divers festivals et organisations à petite échelle sont créés depuis les années 1990 dans ce but. Ainsi dès 1992 a lieu la création de la *biennale des cinémas arabes* permettant à l'histoire et l'actualité de ces cinémas d'avoir une reconnaissance en France et en Europe. Cette biennale a d'ailleurs été le plus souvent la seule vitrine de ces cinémas en Europe[145]. Cependant, ce dernier disparait en 2006, laissant un très grand vide pour ces cinémas. Mais un autre organisme va permettre la diffusion et la visibilité de ces cinémas, il s'agit *d'Aflam-diffusion* à travers ses nombreuses rencontres d'*Aflam*. En effet, Aflam est créé en 2002 à Marseille pour développer

[143] Fila David-Pierre, « Dépendances africaines », *les cahiers du cinéma*, novembre 2000, n°551, p.50-51.
[144] Accord de coproduction et d'échanges cinématographiques entre le Maroc et la France, Article 12, en ligne : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/marocfrance--accord-de-coproduction-du-27-juillet-1977_125316.
[145] Serceau Michel, « Aflam et la diffusion des cinémas arabes », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3, 2012, p.182.

l'accès à la cinématographie arabe et a pour objectif de « donner une meilleure visibilité aux films du Maghreb méconnus et du proche orient ; d'encourager les échanges autour des films localisés et favoriser une meilleure connaissance de la culture »[146].

Ensuite, il est assez important d'évoquer l'impact que peuvent avoir certains festivals à l'échelle nationale voir internationale. On pense ici bien évidemment au Festival de Cannes grand festivals de cinéma français reconnu dans le monde entier. Il est vrai que ce festival fait la part belle à bon nombre de films français, mais aussi aux films étrangers notamment à travers deux catégories, « la quinzaine des réalisateurs » et « un certain regard ». Il est ainsi intéressant de voir que la plupart si ce n'est l'ensemble de nos films d'études ont tous été nommés dans une des deux catégories citées précédemment. La présence de ces films à ces festivals permet ainsi de leur donner une plus grande visibilité et ainsi de pouvoir s'exporter en France et à l'étranger, mais également d'être reconnue dans d'autre pays du monde notamment à travers la sélection de certains de ces films aux oscars dans la catégorie meilleurs films étrangers. C'est par exemple le cas du film *Cheb* de Rachid Bouchareb présent à la fois à Cannes et aux oscars en 1992.

[146] Serceau Michel, *op.cit.*, p.187.

Conclusion :

Il s'agissait dans ce premier chapitre de questionner les différents rapports dans les relations Franco-Maghrébines notamment en traitant de la question du genre et des coproductions.

On a alors montré tout au long de ce chapitre que ces différentes relations sont conçues en fonction d'une altérité. En effet, dans la première partie de ce chapitre il s'agissait de montrer comment en France s'est créé tout un imaginaire autour des femmes maghrébines et comment cet imaginaire s'est institué durant la période postcoloniale. On a alors vu que ces représentations portaient sur une logique de subordination des femmes que ce soit en les représentant de manière sensuelle, les plaçant dans le rôle de véritables esclaves sexuelles comme nous avons pu le voir avec Flaubert, mais également en les décrivant comme enfermées, soumises à une loi religieuse. Ainsi nous avons démontré que ces représentations portant sur la subordination sont conçues en termes d'Altérité. En effet, d'abord dans le cadre de nos deux premières sous partie, parce qu'ils permettent de produire un discours sur la prétendue supériorité de la France sur le Maghreb. Discours qui participe à l'élaboration d'un véritable féminisme hégémonique de la part de la France avec l'idée que la femme maghrébine devrait être assimilée à la France afin d'améliorer leurs conditions oubliant alors les multiples points communs que les femmes maghrébines et françaises pouvaient alors avoir à cette époque. Enfin, dans le cadre de notre dernière sous partie où nous avons montré que dans le contexte des immigrations, ressurgissent les différents préjugés hérités de la période coloniale ce qui a engendré un racisme à l'encontre de ces populations. Ces questions d'immigrations permettent de mettre en lumière la persistance du féminisme hégémonique en France comme nous avons pu l'expliquer lorsque nous avons parlé du fait que le machisme et les diverses formes de misogynie sont attribués aux étrangers. Enfin, en évoquant l'intégration, nous avons évoqué l'idée d'un culturalisme particulièrement religieux pendant la période postcoloniale, en ce sens que les femmes maghrébines sont alors perçues et considérées selon leurs traditions et leur religion comme nous avons pu le voir en traitant du voile.

Ensuite, nous avons dans la seconde partie du mémoire, appliqué ces questions d'altérité autour des différents codes de la famille. En effet, l'évocation de ces différents codes nous ont permis de voir l'existence d'une relation d'altérité dans les deux sens entre la France et les pays du Maghreb. Dans un premier temps nous nous sommes attardés sur les différents contextes de production de ces codes de la famille nous permettant d'avoir une lecture simplifiée des deux dernières sous partie. Nous avons alors concentré notre analyse sur les codes du statut personnel

marocain et Algérien. Nous avons pu voir que la proclamation de ces deux CSP ont pour effet de diminuer drastiquement le droit des femmes dans la société. Ainsi ces derniers nous permettent de mettre en lumière que la question des femmes et de leur statut constitue un véritable enjeu pendant la période postcoloniale. En effet, on a pu voir que dans le contexte de la mondialisation, les différents réformistes islamistes instituent ces codes dans le but de préserver une identité arabo-musulmane calquée sur une réinterprétation des textes coraniques. De ce fait ces textes ne peuvent être interprétés par le biais religieux, mais bien par le biais politique. De plus de leur côté, les Français dans l'approche culturaliste citée précédemment verront dans ces différents codes une validation de leurs présupposés autour de la condition des femmes. Mais bien que ces codes réduisent les droits des femmes en société, ils ne sont en aucun cas des instruments d'enfermement des femmes maghrébines. Pour preuve les divers mouvements féministes créés dans le but de faire face à ces différentes lois. Enfin, évoquer le cas de la Tunisie n'est pas anodin puisque le CSP tunisien permet de voir l'altérité entre islam et occident dans le sens où le féminisme d'État institué dans le but d'une ouverture sur l'Occident à travers une politique de modernisation de la société entraine le mécontentement des islamistes, qui parviennent à instaurer le caractère arabo-musulman au code. Ainsi, l'État tunisien produit également un féminisme hégémonique dans le sens où les femmes tunisiennes sont encore après l'indépendance traitées en tant que corps, et non en tant que citoyennes. Cet aspect nous sera particulièrement important pour la suite de ce mémoire.

Enfin, notre dernière sous partie nous a permis de voir les différentes relations de domination pouvant exister entre les différents pays. En effet, dans des situations particulièrement compliquées durant les années 1990, les industries cinématographiques maghrébines n'ont d'autre choix que de procéder à des coproductions notamment avec la France. C'est ainsi que la France en proposant sa coproduction à ces pays se montre comme la solution afin de donner une autre visibilité aux films tout en étant un appui financier viable. La structure qui permet le bon fonctionnement de cette coproduction est de ce fait le CNC (centre national de la cinématographie), qui permet également de relier ces pays à travers des règles claires concernant la production de films, comme nous avons pu le voir en évoquant le Fonds Sud. Nous avons alors questionné le rapport postcolonial entre ces différents pays. Ainsi ces différentes relations sont toujours d'actualité et notamment avec les thèmes cinématographiques plus ou moins imposés par la France, thèmes imposés pour pouvoir mieux exporter. Ces derniers sont marqués d'un certain exotisme que recherchent les Français, thèmes qui confirment ce que pensent connaitre les Français sur ces pays, permettant ainsi de montrer une certaine relation hégémonique entre la France et les pays du Maghreb.

Chapitre 2 : 1990-2000 : des représentations fidèles à l'imaginaire occidental ?

Introduction :

« S'agissant des cinémas du Maghreb, il est certain que les gens du métier, les cinéphiles et le public les voient différemment selon qu'ils vivent à Alger, Montréal, Londres, Bruxelles ou Paris. Mais il est certain aussi que, pour en parler, on est amené à faire une sorte de synthèse de ces regards différents. Le lieu d'où l'on parle n'est pas un lieu réel, c'est un lieu construit »[147]. Cette citation nous semble particulièrement intéressante, car elle nous permet de comprendre qu'un film possède une perception différente selon le lieu où l'on se trouve. Elle théorise dans cet ouvrage, les trois lieux du Maghreb, correspondant à la zone géographique et culturelle dans un premier temps, au lieu où les films sont les plus regardés et un lieu de synthèse de tous ces regards.

Le regard posé sur les pays du Maghreb en France peut se comprendre à travers une citation de Franz Fanon, « une société est raciste ou ne l'est pas »[148]. Par cette phrase, il nous permet de rappeler qu'un racisme structurel basé sur l'infériorisation d'un autre se perpétue durant la période postcoloniale. Ainsi la perception du Maghreb par les Français durant les années 1990, repose sur tout un imaginaire hérité de la période coloniale.

Les années 1990 correspondent comme nous avons pu le voir à une période de dépendance économique particulièrement importante au sein des industries cinématographiques maghrébine ce qui influe sur le choix des thèmes des films. De ce fait comme l'admet David Pierre Fila, « le cinéma africain se traduit par un cinéma d'auteur à messages qui doit être compréhensible par l'Europe, voire répondre à certains schémas de compréhension véhiculés ici »[149]. En effet, c'est ce que montre parfaitement Mohamed Chouikh dans l'entretien qu'il donne au sein du livre *le cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh*, lorsqu'il explique que ce qui intéresse les producteurs c'est le thème sur lequel il devra alors s'engager humainement et financièrement[150]. Ainsi comme il l'explique après avoir lu le scénario, ces derniers vont surtout évaluer l'attrait du projet pour leur public.

Partant de ce principe Patricia Caillé affirme que l'attrait du public durant cette période repose principalement sur la condition des femmes permettant de construire une dimension Maghreb

[147] Brahimi Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Minerve, Paris, 2009, p.7.
[148] Fanon Franz, *Peau noir, Masque BLANC*, éditions du seuil, 1952, p.83.
[149] Fila David-Pierre, « Dépendances africaines », *les cahiers du cinéma*, novembre 2000, n°551, p.50-51.
[150] Taboulay Camille, *le cinéma métaphorique de Mohammed Chouikh*, K films, 1997, p.35.

autour des problématiques liées au sexe[151]. Ainsi, on peut comprendre par-là que les différentes représentations que les réalisateurs donneront au sein d'un film seront alors attribuées à l'ensemble du Maghreb.

Il s'agit alors de voir en quoi les discours et la réception véhiculés concernant les rapports de genres dans les films de la décennie 1990 permettent de faire persister, consciemment ou inconsciemment, l'imaginaire occidental concernant la condition des femmes maghrébines.

Nous avons durant cette période pu récupérer un corpus d'environ huit films dont le sujet est en lien étroit avec notre mémoire, montrant une représentation de la condition des femmes pendant la période post-indépendance, à travers des représentations fantasmées ou cloîtrées des femmes maghrébines.

Nous verrons alors dans ce chapitre que ce corpus de films, il existe une différence notable dans la façon de traiter les rapports de genre, entre la Tunisie, l'Algérie et le Maroc. En effet, du fait d'une situation des femmes sensiblement différentes entre les pays, les thématiques ne seront pas les mêmes.

[151] Caillé Patricia, « La circulation des films maghrébins par des réalisatrices : une question de genre ? », *Africultures*, n°101-102, 2015, p.70-87, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-1-page-70.htm, p.78.

Films	Réalisateurs/trices	Pays de production	Personnages féminins	Thématiques et visions des femmes
Halfaouine (1990)	Férid Boughedir	Tunisie/France	Jamila, Leïla, Latifa	Découverte de la sexualité, fantasmes du corps féminin**, femmes fantasmées**
Cheb (1991)	Rachid Bouchareb	Algérie/France	Malika	Femme victime du code de la famille, immigration, identité, **femmes soumises/enfermées**
La plage des enfants perdus	Jilali Ferhati	Maroc/France	Mina, Zineb	Filiation, tabou autour de la sexualité, enfermement social, **femmes soumises/enfermées**
À *la recherche du Mari (1993)*	Mohamed Abderrahman Tazi	Maroc/France	Houda, Lalla Hobbi, Lalla Rabea	Polygamie, sexualité, tabou autour de la sexualité, **femmes fantasmées**
Les silences du palais (1994)	Moufida Tlatli	Tunisie/France	Alia, Khedija	Harem, conditions de vie des femmes au palais, **femmes enfermées/soumises**
Bab El-Oued City (1994)	Merzal Allouache	Algérie/France	Yamina, Ouardaya	Montée des violences durant la guerre civile en Algérie, Islamisme et conditions des femmes, **femmes enfermées et soumises**
Tunisienne (1997)	Nouri Bouzid	Tunisie/France	Aïda, Fatiha Amina	Violences faites aux femmes, multiples représentations, **femmes fantasmées, femmes victimes**
L'arche du désert (1997)	Mohamed Chouikh	Algérie/France	Myriam	Enfermement social, Guerre civile algérienne, conservatisme, **femmes soumises et enfermées**

Dans le but de fluidifier notre analyse, nous avons fait le choix de nous focaliser au sein de ce chapitre sur l'analyse des six autres films en insistant sur le principe évoqué par Burch Noël et Geneviève Sellier à savoir que « L'approche genrée d'un film implique de les voir comme des constructions culturelles et non comme des reflets de la société, comme des productions culturelles et non comme des discours univoques qu'on pourrait analyser à partir des intentions de l'auteur […], ce sont les spectateurs qui donnent le sens au film »[152].

Ainsi il s'agira dans un premier temps il s'agira de voir que les représentations des femmes maghrébines au sein des coproductions franco-algériennes et Marocaines permettent de montrer la persistance du culturalisme évoqué dans le premier chapitre. Puis nous pencherons notre analyse sur deux films franco-tunisiens, qui proposent une réhabilitation de la femme maghrébine à travers divers questionnements, mais qui par les thèmes évoqués ou les différentes réceptions à leur égard permettent de faire persister l'imaginaire orientaliste autour des femmes maghrébines.

[152] Burch Noël, Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, J. Vrin, Philosophie et Cinéma, Paris, 2009, p.10.

I/ La représentation des femmes dans les coproductions franco-algériennes et marocaines à l'épreuve du culturalisme français.

Lorsqu'il évoque le contexte de production et d'écriture du scénario de son film, Mohamed Chouikh explique que le but n'est pas de copier le style occidental, mais d'affirmer leur identité esthétique. Mais en faisant cela, il s'agit pour eux de « faire attention à ne pas tomber dans un folklore plus susceptible de correspondre aux attentes d'un public étranger. Pour ce qui est des thèmes, c'est encore plus compliqué, car le thème porter concerne malheureusement l'actualité douloureuse que notre pays (l'Algérie) subit. On attend alors des Algériens, du sang, l'islamisme, l'intégrisme, le pouvoir dictateur, les institutions pourries, mais surtout par une histoire qui bouleverseraient les idées toutes faites »[153].

Cette citation nous parait particulièrement importante pour comprendre ce que nous allons développer dans cette première partie. En effet, il s'agit pour nous dans cette première partie d'analyser un corpus de quatre films, et de voir que ces derniers sont en larges liens avec ce qu'évoque Chouikh dans sa citation. Ceci nous permettra de voir comment de manière consciente ou inconsciente, ces longs métrages à travers leurs discours, mais aussi les thèmes qu'ils abordent participent à faire persister l'ethnocentrisme dont font preuve les Français à l'égard des pays du Maghreb.

Nous allons dans un premier temps porter notre analyse autour du film *Cheb* de Rachid Bouchareb et la vision française que ce dernier donne de la condition des femmes algériennes. Ensuite, nous étudierons le film *Bab El-Oued City* de Merzak Allouache en insistant sur son contexte de production permettant de mettre en lumière la continuité du dualisme occident/islamisme autour de l'enfermement des femmes. Enfin à travers deux films, *l'arche du désert* de Mohamed Chouikh et *La plage des enfants perdus* nous traiterons du discours présent dans ces deux films autour de l'enfermement social.

[153] Taboulay Camille, *op.cit.*, p.40.

A). *Cheb* : une vision française de la condition des femmes algériennes soumises au code de la famille

Sortie en 1991 et coproduit par l'Entreprise National de Production Audiovisuelle et la société de production de Rachid Bouchareb 3B production, *Cheb* évoque l'histoire de Merwan un jeune « beur » qui, à ses 19 ans est condamné pour vol et expulsé de France là où il a toujours vécu pour être envoyé en Algérie pays dont il a conservé la nationalité. Arrivé sur ce territoire il se retrouve dans un pays qu'il ne connaît pas et dont il ne parle pas la langue. Après s'être fait dépouiller, il se retrouve à devoir passer le service militaire dans lequel il est considéré comme un étranger et surnommé le français. Se sentant exclu et bien décidé à retourner en France il décide de déserter.

De ce postulat, on peut d'ores et déjà affirmer que *Cheb* est un film interculturel. En effet, comme l'explique Chelfi Mustapha, « *Cheb* est une histoire entre deux monde et époque, entre la France et l'Algérie […] Ce film décrit un choc, un déracinement […] »[154]. Ainsi par le personnage de Merwan, Bouchareb, propose une vision française de la société algérienne. En effet, « cherchant coûte que coûte à quitter un pays qui l'accueille contre son gré pour en retrouver un autre qui l'a expulsé en dépit de son attachement le jeune héros de *Cheb* est plus français que nature »[155].

Par ce prisme, le réalisateur, insiste sur un dualisme entre les deux cultures. Il construit son histoire autour d'un périple durant lequel les deux personnages français portent un regard accusateur sur les us et coutumes du pays et sur la condition des femmes algériennes.

Il est vrai que dès les 20 premières minutes du film, ce dernier insiste à travers la discussion de Merwan et de son ami Miloud sur la manière dont les rapports de genre sont perçus dans ces sociétés.

Mais, c'est surtout le personnage de Malika, la petite amie de Merwan, une jeune Française qui n'est jamais allée en Algérie, qui constitue le principal discours autour de la condition des femmes en Algérie et de leurs enfermements. Dès sa première apparition, l'ensemble de sa pensée est clairement évoqué. Alors que Merwan lit la lettre envoyée par Malika, elle lui annonce qu'elle vient passer les vacances à Bou Saâdad et que si elle le fait « c'est juste pour venir te voir, l'Algérie, c'est vraiment trop un pays de mec. C'est vrai ils n'arrêtent pas de t'emmerder si t'es une femme. Je ne crois pas trop qu'ils aient changé »[156]. Loin d'être le seul

[154] Chelfi Mustapha, « Cheb Rachid, un beur pas ordinaire », *Algérie actualité*, 3 au 9 mai 1990.
[155] Charbonneau Alain, « Heureux qui comme un beur », *24 images*, novembre-décembre 1991, n°53, p.63.
[156] Bouchareb Rachid, *Cheb, 3B production*, 1990, 23 minutes 47 secondes.

dialogue dans lequel elle blâme la condition des femmes du pays, Malika est ainsi l'incarnation même du féminisme hégémonique français.

En ce sens elle permet au réalisateur de poser une critique du code de la famille comme nous pouvons l'observer à 39 minutes du film.



Extrait de *Cheb* de Rachid Bouchareb : 39 minutes (D.R.).

Comme nous pouvons le voir ci-dessus, Malika est enfermé chez elle, elle vient parler à Merwan à travers les barreaux d'une fenêtre et elle lui dit « ils m'ont volé mes papiers […] j'ai rien le droit de dire, une fille elle a rien le droit de dire dans ce bled ». Le code de la famille est ainsi représenté dans ce film comme un instrument de claustration. De ce fait, elle se retrouve sous la tutelle de son oncle qui a tous les droits sur elle, « une situation à ce point intenable qu'elle appelle la désertion »[157].

Ce périple nous permet de nous apercevoir de l'objet discursif que représente Malika, n'influençant pas le récit. Cette dernière n'aura comme rôle que de commenter les nombreuses situations dans lesquelles elle se trouve, elle sert ici de « faire-valoir à la vigilance mâle et machiste qui sévit un peu partout au Maghreb »[158]. On le remarque par exemple lorsqu'ils se voient refuser une chambre d'hôtel parce qu'ils ne disposent pas de certificats de mariage, « « Putain de bled, qui il est ce connard pour nous demander si on est marié […] j qu'est-ce que j'en ai à foutre des flics je leur dirai ce que mon père m'a fait, quand je retournerai en France j'pourrai le faire mettre en taule. »[159] Dit-elle alors.

[157] Vecchi Philippe, « « Cheb », la vie devant soi », l*ibération*, 11 mai 1991, [en ligne], URL : http://3b-productions.com/wp-content/uploads/2015/11/Cheb-Lib%C3%A9ration1.pdf.
[158] Charbonneau Alain, *op.cit.*, p.63.
[159] Bouchareb Rachid, *Cheb, 3B production*, 1990, 42 minutes 50.

Ainsi, la situation de ces deux derniers et notamment de Malika permet de faire persister par un discours hégémonique, l'image de l'enfermement que représente le code de la famille en Algérie. Le réalisateur avoue inconsciemment lui-même, cette hégémonie lorsqu'il affirme que « il faut comprendre la situation des personnages. Malika a toujours vécu en France. Elle ne comprend que quelques mots d'arabe, et se trouve confrontée à la situation de la femme en Algérie. Le décalage est d'une violence inouïe »[160]. Il permet alors par cette phrase de confirmer le féminisme hégémonique dont est empreint son discours, plaçant la condition des femmes françaises en supériorité à celle des femmes algériennes.

Ceci se remarque également par le fait que la représentation qu'il donne des rapports de genre en Algérie est particulièrement remise en cause par les Algériens. Interrogés à propos du film par le magazine Télérama, six étudiants ont réagi à propos de ce film et notamment de la représentation qu'on donne de Malika. S'ils admettent que la société algérienne est plutôt patriarcale, en revanche en ce qui concerne la séquestration de Malika, Karim répond « Je n'ai jamais vu ça. Ça doit bien arriver dans des régions très reculées. Les choses changent tout de même. Une fois de plus, entre le Nord et le Sud, il y a un trou noir. L'auteur a exagéré volontairement. Franchement, un type qui ne connaît rien de l'Algérie, après ce film il va imaginer la pire taule, le calvaire total… »[161].

Enfin, la réception de ce film en France permet également de montrer la persistance du culturalisme à l'encontre de la population maghrébine. Le film dans les diverses presses cinématographiques est traité à travers la thématique de la condition des femmes et de leurs enfermements dans l'islam. C'est ainsi qu'un journaliste de la revue *positif* qualifie le film de « violement anti-islamique et nettement pro-FLN »[162]. Mais c'est encore le cas du journaliste qui nous a servi à introduire ce mémoire, insistant sur le sort des jeunes beurs à travers l'islamisme. Cette insistance pour les questions relatives à la religion comme moyen de subordination des femmes n'est pas anodine puisque l'islam n'est à aucun moment évoqué dans le film pas plus que l'islamisme.

[160] Fonck Vinciane, « Entretien avec Rachid Bouchareb pour le film Cheb », *les grignoux*, 2009, [en ligne], URL : https://www.grignoux.be/fr/dpview?iddp=12&preview=true.
[161] Degunst Sylviane, Genin Bernard, « débat à propos de Cheb de Rachid Bouchareb », *Télérama*, 8 au 14 juin 1991, les champs libres rennes : 6e étage, p.36-37.
[162] F.A, « Cheb », *Positif*, n°364, juin 1991 p.65-66.

B). *Bab El-Oued City* : les femmes sous le dualisme Occident/islamisme.

Bab El-Oued City est le cinquième film du réalisateur algérien Merzak Allouache, et son premier film en tant qu'indépendant.[163].

Le contexte de production du film est assez intéressant à évoquer pour comprendre les conditions d'écriture du long métrage et dans quelles conditions il produit son discours. Écrit pendant la montée de la violence en Algérie après les années 1988, le film est tourné en 1993, en pleine période de guerre civile en Algérie. De ce fait pendant qu'il tournait, Merzak Allouache se trouvait en plein cœur de la violence algérienne de l'époque[164].

Cette situation le force à tourner dans l'urgence à tel point qu'il explique dans un entretien disponible dans les bonus DVD du long métrage que c'était la première fois de sa vie qu'il n'a eu que des impondérables pendant le tournage. En effet, ce dernier affirme que les conditions étaient telles que dès le début du tournage il ne pouvait plus fonctionner avec le scénario. Son seul objectif était alors de raconter ce qu'il avait à raconter conduisant au fait que « la création de l'image prit le pas sur la création de l'histoire »[165]. Ainsi, dans ce contexte, ce film devient un document témoin de la période comme nous le verrons par la suite.

L'histoire du film se déroule dans le quartier populaire de Bab El-Oued après les émeutes d'octobre 1988 où « des centaines de jeunes ont été tués après que l'armée a tiré sur eux à Bab El-Oud »[166]. L'on suit Boualem, un ouvrier, qui lors d'un après-midi va débrancher l'un des haut-parleurs de la ville. Cet acte va entraîner le mécontentement de groupuscules extrémistes notamment un groupe de jeunes hommes mené par Saïd qui se lance à sa recherche pour lui infliger une correction exemplaire. Ce dernier ne sera que plus en colère lorsqu'il découvrira la liaison entre Yamina sa sœur et Boualem.

Comme l'explique particulièrement bien Myriam Aït-Aoudia dans son article *La naissance du Front Islamique du Salut : une politisation conflictuelle (1988-1989),* la création du Front Islamique du Salut est annoncée après les différentes émeutes ayant eu lieu le 5 et 10 octobre à Alger et dans de nombreuses villes du pays faisant alors des centaines de victimes après l'instauration d'un état de siège par le président Chadli Bendjedid[167]. Ces derniers arrivent sur la scène politique avec différents objectifs tels que le fait de « remédier aux multiples « perversions » auxquelles était livrée la société algérienne ou encore la moralisation de la vie

[163] Auteur inconnu, « Interview avec Merzak Allouache », *bonus DVD du film Bab El-Oued City*, 1994.
[164] Fillipettie Sandrine, « Merzak Allouache : le terrorisme est un étau », *Univerciné*, 29 juin 2010.
[165] Auteur inconnu, « Interview avec Merzak Allouache », *bonus DVD du film Bab El-Oued City*, 1994.
[166] Lalami Feriel, *Les Algériennes contre le code de la famille*, Presses de Sciences Po, « Références », 2012, p.193.
[167] ït-Aoudia Myriam. « La naissance du Front islamique du salut : une politisation conflictuelle (1988-1989) », *Critique internationale*, vol. no 30, n° 1, 2006, p.136.

publique »[168]. Pour ce faire, ils positionnent leur politique autour d'un cadre de référence populaire qu'est l'islam.[169]

Du fait du contexte, la représentation des femmes dans ce film est particulièrement sombre. Le discours relatif à la condition des femmes repose principalement sur leur enfermement par les islamistes. En effet, ce film nous montre deux visions de la ville de Bab El-Oued, le monde de dehors, celui des hommes et l'intérieur des maisons, celui des femmes.

Ainsi, deux figures féminines sont particulièrement importantes, il s'agit de Yamina, la sœur de Saïd un jeune islamiste faisant la loi dans le quartier de Bab El-Oued et de Ouardaya. Ces dernières sont présentées durant tout le film comme enfermées, cloîtrées.



Extrait de *Bab El-Oued city* de Merzak Allouache: 6 minutes (D.R.).

Ceci est particulièrement visible dans l'extrait dont est tirée l'image ci-dessus. Yamina, alors en train d'étendre le linge, se fait surprendre par son frère qui lui dit « Il te faut la journée pour étendre le linge […], toujours aux fenêtres et je dois me taire. Bientôt il y aura un mur et tu ne verras plus le soleil ! ». Le réalisateur insiste ici sur la claustration dont est victime cette dernière par son frère islamiste. Son enfermement est d'ailleurs rappelé à 18 minutes de films lors d'un échange entre Yamina et sa mère. Lorsque cette dernière lui dit qu'elle a du mal à croire qu'elle est une femme, Yamina lui répond « Femme ou fille, c'est pareil. Rien n'a changé. Toujours enfermée. », sa mère lui répond alors « écoute ma fille ne contrarie par ton frère ». Elle lui répond « Je n'entends que ça. À cause de lui je reste cloîtrée ! ». Ainsi, le personnage

[168] Ït-Aoudia, Myriam, *ibid*., p.141.
[169] Shahin Emad, "The Foreign Policy of the Islamic Salvation Front in Algeria*", Islam and Christian-Muslim Relations*, 2003, p.122.

de Yamina bien qu'ayant une histoire d'amour avec Boualem nous est représenté comme une femme dont les mœurs et le conservatisme de la religion empêchent l'ascension et la prive de toute liberté de sortie.

Ce message est également fourni pour Ouardaya. Ancienne militante elle est montrée enfermée dans sa chambre puisque son statut de résistante et son penchant pour l'alcool fait d'elle la cible des islamistes ce qui la contraint d'éviter les sorties. On le voit particulièrement lorsque Saïd dit que « ce quartier sera nettoyé ! Des choses immorales se passent, comme la femme impure qui vit seule et reçoit des hommes. […] Elle nous fait honte. […] Plus de saleté dans notre pays. »[170]. Par ce discours, Merzak Allouache participe à faire persister la représentation des femmes algériennes, soumises et enfermées « otage de la crise intégriste »[171].

Bien plus que le discours la réception du film en France est également intéressante pour comprendre que ce film permet de faire persister l'imaginaire occidental. En effet, à sa sortie ce film a été catégorisé par la presse comme éminemment politique, car représentant un « espace de mise en perspective historique et lieu de réflexion sur la situation sociale du pays »[172]. De plus comme nous l'explique Stéphane Malandrin, le thème évoqué par *Bab El-Oued City* impose forcément une forte politisation du film puisqu'il est « difficile d'aborder des questions aussi brûlantes que la place dans l'islam […] ou l'intégrisme terroriste sans se heurter au dilemme d'une fiction trop politisée pour être encore du bon cinéma ou au contraire trop romanesque pour en satisfaire la fibre politique »[173]. De ce fait, Allouache lui-même affirme que « Parfois on donnait une importance au film, une importance qu'il n'avait pas »[174]. Ce dernier dans cette même interview nous informe d'ailleurs que lors de la sortie du film les gens n'ont pas regardé l'aspect artistique du film, mais le côté témoignage, dans le sens où ces images étaient les seules que les Européens pouvaient voir de cette situation. Ainsi cette information permet de confirmer les propos tenus précédemment puisque part l'urgence du tournage, ce dernier offre un discours éloigné de la complexité des situations féminine de la période dont nous aurons l'occasion de rediscuter dans la suite de ce mémoire. En ce sens, si ces représentations sont les seules que les Français aient pu avoir de la situation des femmes durant la guerre civile, il est n'est pas anodin d'observer une persistance des différents préjugés et stéréotypes que peuvent avoir les Français à l'égard des femmes maghrébines.

[170] Allouache Merzak, *Bab El-Oued City*, les matins films, 8 minutes 27.
[171] Crouzières-Ingenthron Armelle, « Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien », *cinemaction*¸n°111, p.181.
[172] Malandrin Stéphane, « Biennale du cinéma arabe : révolte ou résignation », *les cahiers du cinéma*, septembre 1994, n°483.
[173] Malandrin Stéphane, *ibid*.
[174] Auteur inconnu, « Interview avec Merzak Allouache », *bonus DVD du film Bab El-Oued City*, 1994.

C). *La plage des enfants perdus* et *l'Arche du désert* : représenter l'enfermement social

Nous avons choisi d'évoquer ici deux films, *la plage des enfants perdus* et *l'Arche du désert*, en ce sens que ces derniers représentent une vision commune à travers l'évocation de l'enfermement social, mais leur façon diffère par leur façon de le présenter.

1). *La plage des enfants perdus* : représenter une femme dans un milieu rustique

Les évènements du film se passent dans un petit village de pêcheurs près de l'atlantique au nord du Maroc. On y suit le personnage de Mina, la fille d'un pêcheur qui entretient une liaison avec un jeune chauffeur de taxi qui l'a mise enceinte. Alors que ce dernier renie l'enfant, cette dernière le tue et l'enterre sous un tas de sel. Essayant tant bien que mal de cacher sa situation, sa belle-mère, alors stérile, découvre sa grossesse et informe son père de sa situation. Gardien d'une résidence, il décide alors d'enfermer Mina dans cette demeure, et sa belle-mère commence à faire semblant d'être enceinte afin d'accaparer l'enfant de Mina.

Réalisé par Jilali Ferhati, le long métrage a pour but de dénoncer les travers d'une société. En effet, pour ce dernier le rôle de l'artiste c'est de critiquer la société[175]. Pour ce faire, il choisit d'évoquer un sujet de société particulièrement important au Maroc, la filiation.

Ainsi, diverses scènes insistent sur la situation de Mina. En ce sens, ces dernières permettent de mettre en avant le fait que le film fait perdurer une représentation de femmes enfermées et soumises aux us et coutumes d'une société régie par un code de la famille considérée comme particulièrement enfermant.

Tout le discours autour de l'enfermement de Mina trouve d'ailleurs sens à 28 minutes de films. En effet, dans cette scène, Mina, hurle, emprisonnée dans sa maison. Sa grand-mère arrive alors près d'elle et Mina lui demande de l'emmener avec elle. Ici, le réalisateur filme en gros plan le visage de Mina, derrière des barreaux de fenêtre marquant particulièrement son enfermement. À sa demande, sa grand-mère lui répond « Je n'ai aucun pouvoir, c'est toi qui l'as voulu ». Le discours de cette scène insiste alors sur le tabou autour de la sexualité au Maroc. Tabou, particulièrement visible lorsqu'après que Mina se soit maquillée, son père lui pose sa main sur la figure et lui enlève tout le maquillage qu'elle a sur le visage[176].

[175] Bargach Jamila, *Orphans of Islam: Family, Abandonment, and Secret Adoption in Morocco, Rowman & Littledfield Chapitre 6, partie 1: Visual media*, p.155-159, 2002.
[176] Jilali Ferhati, *Le plages des enfants perdus*, Héraclès production, 1992, 35 minutes.

Évoquer ce film n'est ici pas anodin puisque par sa thématique il nous donnera un élément de comparaison lorsque nous étudierons les films *Sofia* de Meryem Benm'Barek et *Adam* de Maryam Touzani au sein de la troisième partie de ce mémoire.

Ainsi par son film il donne la vision d'une société qui par principe à l'honneur et à la tradition peut enfermer leurs femmes comme bon leur semble. Ceci nous est particulièrement bien montré par André Videau qui qualifie le film de « chronique rustique […] qui a su faire passer bien du réalisme et bien des émotions dans son tableau qui mêle mœurs et paysages austères à une intrigue fortement soulignée »[177]. Il insiste également sur le fait que par cette rusticité on ne verra pas le Maroc des tours opérators.

Nous allons voir qu'il en est tout autre en ce qui concerne *l'arche du désert* de Mohamed Chouikh.

2). *L'arche du désert* : une vision exotique de la condition des femmes ?

L'arche du désert sort sur les écrans français en 1997. Ce film pour certains « renvoie à des échos indirects de la guerre civile algérienne. Mais il ne l'analyse pas et ne la met pas en perspective comme avait pu le faire Merzak Allouache avec *Bab El-Oued City* qui brassait toutes les composantes de la réalité (passé colonial, occidentalisation, situation sociale et économique, diversité de l'islam, rôle des oligarchies pétrolières, conditions des femmes).[178]

Pour raconter son histoire, le réalisateur fait ici le choix de la métaphore. Ce qu'il dit passe par les images et par les doubles sens. À travers une fable il conte le destin tragique de deux jeunes amants Myriam et Amin. À la suite d'un échange de baiser entre ces deux derniers, une violente guerre éclate. En effet, appartenant à des communautés différentes, ils n'ont pas le droit de se fréquenter et ce baiser remet en cause l'ordre établi. S'ensuit un violent affrontement entre ces deux communautés.

Le réalisateur choisit alors comme cadre un désert, une oasis. Ce cadre si l'on se refaire à définition de Jean-François Staszak de l'exotisme à tout pour participer au folklore de ce film. En effet, ce dernier explique que l'exotisme, « n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. Ce qui est exotique ne l'est donc que dans la bouche et les yeux de l'Occidentale »[179]. Il poursuit ensuite en citant Philippe Masson, en expliquant que pour que tout élément paraisse bizarre, exotique, il faut le déshistoriciser afin de voir comment il s'écarte de nos valeurs et de nos

[177] Videau André. « La plage des enfants perdus. Film marocain de Jilali Ferhati », *Hommes et Migrations*, n°1158, octobre 1992, p. 62-63.
[178] Derobert Éric, « Du dit au non-dit, du mal dit à l'ignoré », *Positif*, Février 1998, n°444, P.58-60.
[179] Staszak Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Le *Globe Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, L'exotisme, p.8.

habitudes »[180]. De ce fait, le cadre instaurer par le réalisateur s'écarte particulièrement des valeurs et habitudes du spectateur européen, qui peut se trouver déboussoler face à ce type de représentation.



Extrait de *l'arche du désert* de Mohamed Chouikh : 15 min 30 (D.R.).

Enfin, il nous semblait intéressant de revenir sur la citation évoquer dans notre annonce de partie concernant le folklore attendu de ces films. Il est en effet intéressant de voir que toute la caractéristique présente dans sa citation trouve sens dans ce film. Ainsi on a de la violence accrue comme nous pouvons le voir dès la première scène de baiser en Amin et Myriam. À la suite de ce baiser, Amin se fait frapper à sang, à tel point que sa mère en le voyant le pense mort. Quant à Myriam, elle est trainée au sol et enchaînée pendant une bonne partie du film. De plus on peut particulièrement voir cette violence, lors de la scène finale du film, où l'amour entre les deux amants entraîne la mort de tout le village, donnant alors l'« impression diffuse que la violence est partout »[181].

De ce fait, même si la manière de le représenter est ici différente, par le cadre instauré, bien plus proche des représentations des circuits touristiques algériens, le discours est le même que pour le précédent film. Comme Mina, Myriam, après avoir eu une relation se retrouve enfermée et enchaînée. De ce fait, l'enfermement social est bien présent dans le film.

Il n'est pas foncièrement étonnant de voir ces représentations lorsqu'on sait que ce film a été financer par le Fonds SUD qui encourage les projets à forte identité culturelle puisque destiné

[180] Staszak Jean-François, *ibid.*, p.13.
[181] Hachard Gabrielle, « terreur sur la ville l'arche du désert », *les cahiers du cinéma*, février 1998, n°521,74-75.

à l'exploitation en salle et éligibles pour des films tournés dans des zones spécifiques[182]. Or comme l'affirme Brigitte Rollet, « En contraignant les postulants au Fonds Sud à se maintenir dans une « africanité » d'autant plus difficile à cerner qu'elle est pensée par d'autres, le risque est grand de tomber dans une forme inédite de « couleur locale », d'exotisme, ou pire encore, d'un orientalisme d'un nouveau genre. »[183]. Ainsi, la représentation particulièrement violente de la condition de Myriam dans ce film permet de faire persister les représentations occidentales relatives à la subordination des femmes. De ce fait « *L'arche du désert* illustre l'un des problèmes de la métaphore, celui de la généralité. La métaphore brasse des idées si généralement et communément admises qu'elles n'engagent plus guère son auteur »[184].

II/ *Halfaouine* : une vision ambiguë de la femme tunisienne

Comme nous avons pu le voir en introduction, le cinéma tunisien se démarque des autres cinémas par sa liberté d'aborder des thèmes nouveaux, mais également par son envie de « réhabiliter la femme dans son exigence de dignité et d'égalité »[185]. En effet, comme l'explique Anouar Trabelsi dans son article *Le cinéma tunisien est-il européen ?* « Depuis la fin des années 1980 jusqu'à nos jours le cinéma tunisien – contraint à être en grande partie coproduit – ne cesse de s'enorgueillir de coproductions ayant eu un parcours festivalier et commercial excellent tant en Tunisie qu'ailleurs, que nous qualifions métaphoriquement de fruits de la ‘‘contrebande’’, car moyennant ruses, complicités quelque peu perfides assumées et bénéfiques, leurs producteurs et leurs auteurs ont pu emprunter les voies de la coopération internationale, ô ! combien tortueuses, mais dont le couronnement par un produit, en définitive, authentique est souvent pour le créateur, le producteur et le public, une pure jouissance. »[186].
De ce fait, les cinéastes tunisiens entreprennent dans le but de s'ouvrir à l'internationale, différentes stratégies. Ces derniers produisent alors un certain nombre de films qui tiennent compte des réalités du pays et des différentes mobilités sociales. En ce sens, deux grandes caractéristiques sont présentes dans cette cinématographie. La présence de femmes devant et

[182] **Voir Annexe 8.**
[183] Rollet Brigitte, « D'une rive de la Méditerranée à l'autre : Financement, diffusion et reconnaissance des réalisatrices du Maghreb ». *Africultures*, n°89-90, 2012, p.84-91.
[184] Derobert Éric, *op.cit*, *Positif*, février 1998, n°444, P.58-60.
[185] Mohsen-Finan Khadija (DIR.), *op.cit*, p.47.
[186] Trabelsi Anouar, « Le cinéma tunisien est-il européen ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, no. 1, 2008, p. 96-113, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2008-1-page-96.htm, p.15.

derrière l'écran dans un premier temps. L'idée de produire des films ayant une vocation sociale dans un second temps[187].

Ceci est particulièrement présent dans le cinéma de Férid Boughedir, dont nous proposons dans cette partie une étude à travers l'analyse d'un de ces films, *Halfaouine : l'enfant des terrasses*. Il s'agira pour nous d'étudier dans une première partie, en quoi le réalisateur fait partie de ces cinéastes tunisiens cherchant à s'ouvrir sur le monde en évoquant le contexte de production d'Halfaouine et ses différents thèmes. Nous verrons ensuite que le film a pour vocation de déconstruire l'imaginaire autour de la femme maghrébine soumise par essence à travers l'analyse de différentes séquences du film, mais aussi les différents discours que le réalisateur a pu porter à propos du film. Enfin, nous montrerons à travers la réception et les thèmes choisis pour ce film, que ce dernier participe à faire perpétuer une représentation autour des femmes orientales, fantasmées et source de désir.

A). Espace privé/espace public : un témoignage genré d'une ville tunisienne

Comme nous avons pu le voir précédemment, *Halfaouine l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir est produit à un moment charnière de la cinématographie tunisienne que représentent les années 1990. Ceci est particulièrement bien pris en conséquence par le réalisateur du long-métrage qui affirme au journal *le monde* « il n'existe que 70 salles en Tunisie, ce n'est pas un marché suffisant pour financer une production […] outre la subvention du ministère de la culture tunisien, j'ai reçu l'avance sur recette de la France […] »[188].

Halfaouine est de la sorte conçue avec l'intention de s'ouvrir sur l'international, pour un marché international. Ainsi comme l'exprime Denise Brahimi dans son ouvrage *cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb* « Pour certains réalisateurs comme Férid Boughedir, le but est de toucher un vaste public dans l'idée qu'il est temps d'en finir avec le repli sur la maghrébinité et ce pour un ensemble de raison. Une raison pratique, en ce sens que le cinéma ne vivra que s'il est distribué à l'échelle internationale, et une raison idéologique, c'est-à-dire l'idée que la recherche identitaire à laquelle tout le monde a cru est en train de montrer les graves dangers qu'elle comporte »[189].

Par cette citation nous comprenons que Boughedir est un cinéaste qui cherche à produire un cinéma national en ce sens qu'il traite des diverses réalités du pays, mais également un cinéma

[187] Chikhaoui Tahar, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°46, 2002, p.113-119, [en ligne] : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_46_1_2035, p.119.

[188] Auteur inconnu, « Halfaouine l'enfant des terrasse.de Férid Boughedir regard d'enfance », *Le Monde*, 27 septembre 1990.

[189] Brahimi Denise, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan université, Paris 1997, p.112.

universel. En effet, ce dernier conjugue sans cesse la part d'intime et d'ouverture au monde[190]. Issue d'une histoire et d'une culture tunisienne qui le porte, ce dernier étant né en Tunisie. Il cherche en créant ses films à exprimer des sentiments qui se situeront forcément du côté de l'universel, car il est un grand adorateur d'œuvre du cinéma mondial dans lequel il admire les cinéastes qui arrivent à unir le dedans et le dehors[191].

Ces différents aspects se retrouvent dans le contexte de production de son premier long métrage de fiction *Halfaouine l'enfant des terrasses*. En effet, par un film autobiographique regroupant des personnages fictifs inspirés de véritables personnes croisées dans l'enfance du réalisateur[192], ce dernier fournit un récit à la fois, l'histoire privée d'un protagoniste enfant et les divers mouvements d'une communauté confrontée à un pouvoir autoritaire[193].

Ce film se propose de suivre l'histoire d'un jeune garçon âgée de 12 ans dans un quartier populaire de Tunis. Ce dernier accompagne très régulièrement sa mère au hammam. Mais du fait de son âge, il commence à découvrir son corps et celui des femmes du hammam. Errant souvent dans les rues en compagnie de personnes plus âgées que lui, il va avoir la tâche de raconter ce qu'il voit à ses amis plus âgés ne pouvant plus se rendre dans ce lieu avec les femmes. Finalement expulsé du hammam après s'être fait prendre il continuera à découvrir ses pulsions avec la jeune femme chargée de s'occuper de lui.

Halfaouine fait partie d'une trilogie de la mémoire, qui s'articule autour de trois lieux de la Tunisie, Halfaouine, la Goulette et Hammam Lif[194]. Ainsi, le sujet du film c'est autant le quartier que l'enfant pour le réalisateur qui affirme d'ailleurs que « les terrasses […] c'est un lieu important, le no man's land entre la rue, qui appartient aux hommes et les maisons, le territoire des femmes »[195].

Par une description presque anthropologique de la ville d'Halfaouine, il nous fournit un témoignage sur l'aspect genré des villes tunisiennes à travers l'évocation de l'existence de deux mondes au sein de cette ville, celui des hommes et celui des femmes. En effet, de ce rapport à l'espace Boughedir nous affirme qu'à l'époque, « les femmes ne sortent pas trop des maisons, elles sont soumises à une certaine sévérité masculine, et de cet enfermement grâce aux terrasses,

[190] Gallai Fatima, « Halfaouine l'enfant des terrasse », avant-scène, n°483, juin 1999, p.1-59.
[191] Gallai Fatima, *ibid.*, p.2.
[192] Boughedir Férid, « Commentaire audio du film Halfaouine », bonus DVD du film Halfaouine 1991, 11 minutes 30.
[193] A.Gili Jean, « Halfaouine l'enfant des terrasse », *Positif*, décembre 1990, n°358, p.77-78.
[194] Gallai Fatima, *op.cit.*, p.1-59.
[195] Auteur inconnu, « Halfaouine l'enfant des terrasse.de Férid Boughedir regard d'enfance », *Le Monde*, 27 septembre 1990.

lieux de liberté elles ont tiré des moments d'harmonie et de gaieté »[196]. De ce fait, on peut s'interroger alors sur l'idée que cette description genrée de la ville participe à faire persister le mythe de la femme orientale enfermée.

Cependant, le fait que Noura évolue constamment entre le monde des hommes et celui des femmes, ce dernier n'étant alors par encore considérer par les femmes comme faisant partie de l'autre monde, nous permet de rapporter un témoignage sur la condition des femmes en Tunisie. Ainsi, comme l'explique Jean A. Gili, « dans une cinématographie qui donne des signes de renouveau, *Halfaouine,* constitue un point de repère essentiel. Le film cherche à aller au-delà des tabous et des idées reçues sur la civilisation musulmane. »[197]. C'est ce que nous proposons d'étudier dans une seconde sous partie.

B). Une déconstruction de la représentation orientaliste de la femme soumise ?

L'action du film se déroule durant la période postcoloniale. En ce sens, comme nous avons pu le voir dans notre premier chapitre, cette période correspond à une période relativement méliorative pour l'amélioration du droit des femmes en Tunisie par l'instauration du code du statut personnel en 1956.

Cette période fait partie de la jeunesse du réalisateur, et c'est pourquoi ce dernier donne aux femmes une place particulièrement importante dans ses films[198], bien qu'elles ne soient encore ici que représentées par le biais de discours et ne sont pas les personnages centraux à l'histoire. Dans ce sens, le but du réalisateur est alors, de procéder à une véritable déconstruction des clichés et préjugés autour de la prétendue subordination des femmes conduisant à l'enfermement. En effet, en peignant le quartier de son enfance, Boughedir participe à produire une correction, une réaction « aux clichés que charrie le mot terrible « arabe »[199]. De ce fait, par son témoignage de la ville d'Halfaouine, la volonté du réalisateur est ainsi de produire une représentation en opposition aux visions très schématique de l'occident où « selon eux les femmes sont enfermées, emprisonnées, voilées, n'ont aucun droit et où la religion est très rigoriste. »[200]. Il poursuit en expliquant que ce qu'il a vécu dans la société tunisienne pendant son enfance est très différent de cette vision.

[196] Boughedir Férid, « Commentaire audio du film Halfaouine », *bonus DVD du film Halfaouine*, 1991, 7 min 34.
[197] A.Gili Jean, *op.cit.*, p.77-78.
[198] Gallai Fatima, *op.cit.*, p.4.
[199] Genin Bernard, « Entretien avec Férid Boughedir réalisateur de « Halfaouine » », *Télérama*, 29 septembre au 5 octobre 1990, n°2124, p.38.
[200] Boughedir Férid, « Commentaire audio du film Halfaouine », *op.cit.*, 8 min 50.

Ceci est particulièrement visible à travers le personnage de Latifa, la tante de Noura. En effet, tout au long de film, cette dernière nous est présentée comme un symbole de liberté. Elle est d'ailleurs la seule femme du film à pénétrer dans « le monde des hommes ». Ainsi, « Noura découvre avec Latifa une femme différente de sa mère. Autant sa mère applique l'ordre apparent de soumission à l'homme, autant Latifa c'est la révoltée »[201]. Durant tout le film, cette dernière introduit un vent de liberté au sein du foyer de Noura. Elle est représentée libre de son corps, de sa sexualité, de sa vie familiale venant de divorcer avec son mari.

Une scène en particulier permet de bien percevoir le caractère novateur du personnage de Latifa à 1heure et six minutes du long métrage. Durant cette séquence, nous assistons à la fête donnée en l'honneur de la circoncision du petit frère de Noura. Cette scène permet de nous montrer ce que nous avons montré précédemment concernant les différents lieux d'hommes et de femmes, ces derniers étant séparés, les hommes sur la terrasse, les femmes dans la maison. Alors que Salih chante son amour pour Latifa, cette dernière réplique à travers un chant qui annonce qu'elle ne l'aime pas. Ainsi, la caméra se focalise sur la réaction du père de Noura, qui ne peut pas supporter le fait qu'une voix de femme franchit ce rideau, séparant le monde des hommes de celui des femmes.

Ce personnage permet ainsi de contrecarrer l'image bien plus proche de l'univers orientaliste que représente la mère de Noura. Férid Boughedir en a d'ailleurs conscience lorsqu'il évoque une scène en particulier dans le commentaire audio du film. En effet, à 28 minutes 19 du film le spectateur se retrouve devant cette représentation de la mère de Noura :



Extrait d'*Halfaouine l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir : 28 min 19 (D.R.).

[201] Boughedir Férid, *op.cit.* , 27 minutes.

Cette image est à n'en point douter très similaire à ce que nous avons pu voir du film *Cheb* et *la plage des enfants perdus,* du moins à première vue. En effet, on est ici en présence d'une femme montrée à travers des barreaux, symbole de l'enfermement, dans une position de soumission lavant les pieds de son mari. Cependant, en évoquant cette scène Boughedir affirme que « là on peut encore une fois, si on pense que cette société est régie par des clichés, on peut penser regarder dans quel état de soumissions les femmes sont puisqu'elle lave même les pieds de leur mari… L'idée c'était que même si la maman de Noura est dans une position apparemment la plus soumise qui soit puisqu'elle est au pied de son mari. Si on regarde bien la scène, on se rend compte que c'est la mère qui a le dernier mot. Le père refuse de garder Latifa chez eux et elle va trouver un moyen de la faire accepter. Même si en apparence la femme est soumise, en réalité là encore le génie des femmes arabes tunisiennes du Maghreb fait qu'elles transgressent les interdits et qu'elles arrivent de manière indirecte à contourner la sévérité des hommes. »[202].

Ainsi même si le but de Boughedir est de dévoiler une image différente de la représentation des femmes, à travers le personnage de la mère de Noura, persiste encore une représentation de femmes qui permettront aux Occidentaux de confirmer leurs schèmes.

Il s'agit dans une dernière partie de voir comment ce film permet aussi de faire perpétuer une image fantasmée des femmes maghrébines.

C). Une représentation sensuelle des femmes :

Bien que Férid Boughedir, soit particulièrement attaché à déconstruire les divers stéréotypes tournant autour de l'image des femmes tunisiennes, le discours principal du film est bien différent de ce qu'il souhaite montrer.

Il est vrai que le film ne traite des questions relatives à la condition des femmes qu'en surface et ne l'approfondit guère, comme nous avons pu le voir précédemment, lorsque nous avons évoqué le fait que la question relative à la liberté des femmes n'était présente qu'à travers le personnage de Latifa personnage tertiaire de l'histoire, prenant moins de place que celui de la mère de Noura.

Le cœur du film est en effet, centré autour du personnage de Noura et de son éveil à l'âge adulte. Le film raconte alors ce « moment déchirant que connaissent tous les jeunes garçons tunisiens le jour où la caissière d'un hammam décide qu'on est devenu trop grand pour continuer à entrer avec sa mère dans le bâtiment »[203]. Ainsi, par le personnage de Noura, se dégage tout un

[202] Boughedir Férid, *op.cit*., 28 minutes 19.
[203] Genin Bernard, *op.cit*., p.38.

discours autour de la sexualité et de la sensualité du corps des femmes tunisiennes. En effet, pendant tout le film, ce dernier s'interroge sur la place de la sexualité dans la vie des hommes et des femmes de la société, interrogeant à plusieurs reprises son père sur diverses questions relatives à la virginité, au sexe. Encouragé par deux de ses amis, Moncef et Mounir, plus âgés que lui, il n'aura de cesse pendant tout le long métrage de chercher à découvrir le corps des femmes pour en donner une description à ses deux compères.

Par cette recherche, le hammam devient alors pour Noura un véritable lieu de désir. Au sein de ce hammam, le corps des femmes « s'affiche sans contrainte et sans pudeur, constituant pour l'enfant une sorte de refuge protecteur pour les premiers émois amoureux »[204]. On peut le voir dans l'extrait ci-dessous.



Extrait d'*Halfaouine l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir : 35 min 32 (D.R.).

Il est vrai que durant cette séquence, le réalisateur insiste fortement comme peut nous le montrer l'image sur la représentation du corps des femmes et du regard de Noura sur ces derniers. Défile alors devant lui, nombre de femmes en tenue d'Ève, la caméra insistant sur les parties les plus érotiques du corps féminin. De ce fait, le hammam devient un lieu particulièrement sensuel. Il est d'autant plus étonnant de voir cette représentation chez ce réalisateur quand ce dernier nous informe que pour lui « dans son souvenir le hammam n'était pas un lieu érotique. Le fait d'accéder à la nudité féminine était plutôt effrayant. On ne voit plus rien dans le hammam »[205]. Il poursuit en expliquant qu'une épaisse fumée empêche de voir les corps et qu'on ne distingue

[204] A.Gili Jean, *op.cit.*
[205] Boughedir Férid, op.cit, 30 secondes.

plus que les formes. Dans le film ce n'est pas cette représentation qu'il donne au profit d'une représentation des femmes en tant que corps fantasmés.

Cette représentation est également instituée en dehors du hammam, à travers le personnage de Leïla, une jeune fille que la mère de Noura accepte d'accueillir et qui va s'occuper des tâches ménagères de la maison. Cette dernière est particulièrement intéressante puisque lorsque Noura se fera prendre au hammam, il n'aura plus la même relation avec sa mère et de ce fait rentrera dans le monde des hommes. N'étant alors plus accepté au hammam, il va regarder Leïla comme un objet de désir. On peut particulièrement le voir avec une séquence dont est extraite l'image ci-dessous.



Extrait d'*Halfaouine l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir : 1h11 (D.R.).

Durant cette scène, il regarde Leïla, l'admire comme un « objet de désir »[206]. Comme on l'empêche de voir le corps des femmes au hammam, il décide de regarder par lui-même le corps de Leïla. De ce fait, cette dernière est, comme les autres femmes de ce film, catégorisé en sa qualité de corps, par le fantasme qu'elle suscite. Par ce discours, on se rapproche alors de ce qu'on a pu évoquer en parlant des diverses sources traitant du mythe de la femme orientale fantasmé tel que les œuvres de Flaubert.

Enfin, c'est ce discours qui est particulièrement présent dans la réception du film en France, comme on peut le voir à travers deux éléments.

Tout d'abord, le film a été majoritairement réduit par la presse française. En effet, évoquant les diverses difficultés du film, le réalisateur affirme qu'il a surtout connu deux problématiques

[206] Boughedir Férid, *op.cit,* 1h11.

lors de l'écriture de ce film, dont le fait de « réussir à mélanger les tons pour ne pas réduire *Halfaouine,* à une simple chronique, drame, comédie… »[207]. Cependant, la presse française a catégorisé ce film en tant que chronique comme le décrit par exemple Bernard Genin en expliquant que « Ce premier film de fiction largement autobiographique a le charme d'une chronique légère, cocasse, lucide et pleine du bonheur de vivre »[208]. Mais on peut également voir en comparant la réception du film en France et en Tunisie qu'il y a une différence de perception du film entre les deux pays. Ainsi, la France insiste sur ce que nous avons vu précédemment, à savoir, l'aspect sensuel et sexuel du corps des femmes. Nous pouvons le voir dans l'article de Sélim Nassih qui affirme que le film « libère une sexualité autrement plus redoutable que celles qui s'étalent seins nus sur les plages occidentales. Devant ce déferlement que rien ne contient, l'imposition du voile et de la séparation matérielle des sexes prend tout son sens »[209]. Au contraire la presse tunisienne insiste sur le discours anticonformiste du film et tout ce que nous avons pu développer dans notre deuxième sous partie. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Chargui Fathi, dans son article de la revue *le temps*, en expliquant que « l'adolescence et la nostalgie ne sont ici qu'un prétexte pour nous montrer que la société arabe n'est pas celle que nous voyons toujours défigurée à travers les cinémas d'orient et d'occident. Une fois n'est pas coutume, le cinéma arabe tient un discours anticonformiste original, imaginatif »[210].

De ce fait nous pouvons affirmer que bien qu'inconscient, *Halfaouine l'enfant des terrasses* permet de faire persister une représentation fantasmée des femmes maghrébines.

[207] Auteur inconnu, « Halfaouine l'enfant des terrasse.de Férid Boughedir regard d'enfance », *Le Monde*, 27 septembre 1990.
[208] Genin Bernard, *op.cit*., p.38.
[209] Sélima Nassih, dans Gallai Fatima, *op.cit*., *première*, p.1-59.
[210] Chargui Fathi, dans Gallai Fatima, *ibid*., *Le temps*, octobre 1990 p.1-59.

III/ *Les silences du Palais* : un film postcolonial ? : d'une femme sensuelle à une femme soumise

Dans son ouvrage intitulé *Le postcolonialisme,* l'historien français Nicolas Bancel, nous permet de voir que le courant des postcoloniale studies est en ce sens intéressant pour sa révision de la chronologie tel qu'on peut la concevoir.

Il évoque alors deux types de temporalités, une permettant de voir que le postcolonialisme traite de la période coloniale, mais aussi de son héritage qu'il soit culturel, social ou politique et permet une étude des pays nouvellement décolonisés. Quant à la seconde temporalité, elle est plutôt politique. Comme il l'explique, il s'agit de ce fait de « renverser les perspectives de l'histoire coloniale classique pour explorer les répercussions, les résonnances de la colonisation dans les métropoles elles-mêmes en s'affranchissant de la rupture des indépendances »[211].

De ce fait, il s'agit pour certains de faire perpétuer une mémoire de la période coloniale. Cette dernière « s'inscrit dans les rapports sociaux et comme tels, doit être analysée en fonction de ceux-ci. Ces rapports sociaux sont extrêmement complexes : le rapport de classe, certes, mais aussi de genre, des minorités vis-à-vis de la société globale et entre elle-même »[212]. Ainsi, pour ces auteurs il s'agit pour la mémoire coloniale de faire « entrer l'histoire coloniale dans les temps postcoloniaux »[213].

Dans cette partie à partir de l'étude du film *Les silences du palais* de Moufida Tlatli nous allons alors questionner ces principes de mémoires et voir en quoi ce film participe inconsciemment à faire perpétuer une représentation de femmes soumises et enfermées, par les différents thèmes explicités dans le film, mais aussi par sa perception.

Pour cela il s'agit pour nous de nous pencher sur le contexte de production du film, dans une première sous-partie dans le but de comprendre comment a pu être pensé le film, et l'idée initiale. Puis nous reviendrons en détail sur l'aspect postcolonial du film, à travers une analyse de l'historicisation du harem qu'il permet. Enfin, nous reviendrons dans un dernier temps sur ce qui nous permet d'affirmer que ce film perpétue une vision des femmes maghrébines fidèles à l'imaginaire occidental.

[211] Bancel Nicolas, *Le Postcolonialisme*, Que Sais-je ? , Humensis, Paris, 2019, p.44.
[212] Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, *Culture post-coloniale 1961-2006,* Autrement, 2006, p.38.
[213] Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, *ibid*., p.41.

A). Une autobiographie de la vie au Palais

Premier film de la réalisatrice Moufida Tlatli, *Les silences du Palais*, est une coproduction franco-tunisienne, sortie en 1994. Tout comme *Bab El-Oued City, la plage des enfants perdus* ou encore *l'arche du désert*, ce film à reçue l'aide du Fonds Sud.

Cette réalisatrice tunisienne fait partie des nombreuses cinéastes qui à partir des années 1980 en Tunisie s'attaquent à la situation et aux problèmes de la femme tunisienne[214]. De ce fait dans ce film, elle se propose de faire un travail de mémoire et de traiter d'un sujet particulièrement autobiographique en évoquant le sort de sa mère, durant la période coloniale. En effet, expliquant le contexte de production du film, dans la revue *avant-scène*, cette dernière affirme que l'idée du long métrage lui est venue, lors de ses visites à sa mère alors atteinte de la maladie d'Alzheimer. De ce fait elle voulait connaitre les conditions de vie au palais. Elle a alors entrepris une série d'enquêtes auprès des membres de sa famille dans le but de cerner les conditions de vie au palais.

Cette enquête de terrain lui permet de produire un film mémoire dont l'idée « est partie d'un bagage émotionnel » et, où « rien n'est réfléchi, le seul moment où elle a analysé ce qu'elle voulait faire c'est au début et à la fin de l'histoire »[215].

De ce récit elle propose d'analyser à travers l'histoire de sa mère, les conditions de vie des femmes tunisiennes pendant la période coloniale et ainsi de postuler le constat suivant « les choses se sont-elles améliorées depuis ces temps reculés où les femmes étaient la colonisée du colonisé ? »[216].

B). Une déconstruction de l'imaginaire occidental du Harem …

Enceinte de Lofti, qui ne veut pas garder l'enfant, Alia alors âgée de 25 ans et jeune chanteuse se voit replonger dans son passé lorsque lui parvient l'annonce du décès du prince Sid'Ali, un ex-bey. Alors qu'elle se rend aux funérailles de ce dernier, elle visite alors le palais dans lequel elle a passé sa jeunesse avec sa mère Khedija, une ancienne servante du palais. Parcourant ce palais, c'est l'occasion pour elle de se souvenir de cette période, de revoir ces images passées.

Par le parcours d'Alia, Moufida Tlatli, propose un témoignage de ces fameux harems fantasmés en procédant à une déconstruction du lieu. En effet, durant les premières minutes du film, la

[214] Hedi Djabnoun, « cinéma tunisien, de l'espoir au désenchantement », *avant-scène cinéma*, n°536, novembre 2004, p.16-18.
[215] Alion Yves, Les silences du palais, *avant-scène cinéma*, n°536, novembre 2004, p.6.
[216] Videau André, « Les silences du palais. Film tunisien de Moufida Tlatli », *Hommes et Migrations*, n°1182, décembre 1994, p. 49-50.

représentation donnée du palais peut ressembler quelque peu à ce dont l'imaginaire coloniale a pu produire autour de ces lieux. En effet, la description de Christelle Taraud concernant les harems trouve sens ici, puisque durant certaines séquences les femmes sont représentées comme des femmes « belles et indolentes oisives vivant une vie désincarnée et érotisée faite d'une éternelle attente seulement trompée, un temps, par des activités récréatives : discourir avec une amie, boire un verre de thé ou de café, jouer d'un instrument de musique, fumer un narguilé… »[217]. On pense par exemple à toutes les scènes durant lesquelles, Alia, joue de l'oud, mais surtout à une scène à 35 minutes de films durant laquelle, la mère d'Alia effectue une danse du ventre, de manière sensuelle devant le bey.

Comme nous pouvons le voir sur les images ci-dessous, la réalisatrice s'intéresse particulièrement au regard des hommes sur Khadija, mais permet également de nous intéresser au lieu de pouvoir que représente cet endroit.



Extrait de *Les silences du palais* de Moufida Tlatli : 35 minutes (D.R.).

En effet, comme nous l'explique Christelle Taraud, les harems sont souvent le lieu de hiérarchie et de compétitions[218]. Ainsi nous pouvons voir, la puissance exercée par la femme du bey sur les autres femmes, mais également les diverses formes de jalousie que ces dernières entretiennent entre elles. Cette jalousie se remarque particulièrement bien dans la réaction que porte la femme de Sid Ali – la femme blonde présente au milieu de l'image précédente - à l'encontre de Khedija. On remarque bien sûr l'image, la jalousie qui la ronge devant la danse.

[217] Taraud Christelle, « femme orientale dans la carte postale coloniale », *muséa*, [En ligne] : http://musea.fr/exhibits/show/femmes-orientales-carte-postal/presentation.
[218] Taraud Christelle, *ibid.*

Cette jalousie se remarque d'ailleurs juste après lorsqu'elle surprend Alia en train de se maquiller et qu'elle lui dit « tu n'as pas honte, telle mère, telle fille, dévergondée »[219].

Enfin cette déconstruction est également visible par la violence du lieu représentée dans le long métrage. En effet, évoquant le palais Tlatli explique bien qu'il est « l'espace idéal pour parler de l'enfermement. Le rapport y était très différent selon les catégories sociales. Les rapports des couples aussi, car les hommes restaient d'un côté et les femmes de l'autre »[220].

Bon nombre de scènes permettent de voir les différentes formes de subordination et de soumission dont sont victimes ces dernières.

C'est surtout le personnage de Sid Bechir qui nous permet de percevoir les difficultés d'être une femme dans ces palais. Ainsi, au milieu du film, ce dernier retrouve Alia sur le sol évanoui. Il commence doucement à lui lever sa robe et s'arrête avant de l'amener dans sa chambre. La contemplant il affirme « quelle beauté ». À ce moment, Khedija rentre dans la pièce. Sid Bechir la regarde alors et lui dit « elle est aussi belle que toi ». S'approchant d'elle, il la viole[221]. Elle tombera alors enceinte de ce dernier et essaiera à 1h40 du film de s'avorter à l'aide d'un bâton, dans une scène aussi violente que le laisse entendre sa description.

De cette historicité du palais on peut dire que le film de Tlatli est postcolonial en ce sens qu'elle nous permet d'avoir un avis sur les modes de vie au palais et permet de déconstruire les différentes représentations orientalistes créées dans la période coloniale autour du harem fantasmé, dont les femmes sont les représentantes directes du désir. Il est également postcolonial puisqu'il évoque l'héritage colonial dans l'après-indépendance. En effet, comme dit précédemment, ce film a également pour volonté de poser un regard sur la condition des femmes dans l'après-indépendance. Ainsi, le film se termine 9 ans après l'indépendance, en 1965, par ce qu'elle montre de la relation entre Lofti et Alia, cette dernière explique dans la revue *avant-scène* que « l'indépendance a apporté le CSP aux femmes. C'était révolutionnaire pour un pays arabe et ça l'est encore aujourd'hui. Mais la pratique ne suivait pas la loi ».[222].

[219] Tlatli Moufida, *Les silences du Palais*, cinétéléfilm, 1994, 40 minutes.
[220] Alion Yves, *op.cit.*, p.3.
[221] Tlatli Moufida, *ibid.*, 1h01.
[222] Alion Yves, *op.cit.*, p.4.

C). … Mais perpétuation de la représentation de la femme soumise/cloîtrée.

Malgré le discours porté sur la période coloniale posé par Tlatli, les thèmes évoqués dans ce film permettent de faire persister la représentation d'un discours hégémonique français autour des femmes maghrébines considérées comme enfermées et soumises. En effet, en redonnant un aspect plus historique au harem, la réalisatrice insiste alors sur les violences exercées dans ce lieu participant à faire persister le discours autour de l'asservissement, par essence, des femmes maghrébines.

Ceci peut particulièrement se remarquer lorsque nous regardons la réception de ce film. En effet, comme l'explique Patricia Caillé dans son article *La circulation des films maghrébins par des réalisatrices : une question de genre ?* « Dans les discours promotionnels, journalistes et critiques, le filtrage des films et leur évaluation s'effectuent au regard des préoccupations dominantes en France vis-à-vis du Maghreb »[223]. On l'a vu précédemment les années 1990 sont marquées par une crise identitaire en France en lien avec les différentes vagues d'immigrations perpétuant un racisme structurel. De ce fait, ces derniers vont juger et voir ce film en fonction d'une certaine vision. De ce fait Caillé affirme que ce fut le cas pour « *les silences du Palais* de Moufida Tlatli à la fois une fresque nationaliste et une allégorie sur la place des femmes en Tunisie à l'indépendance, qui est devenu dans la réception critique une ode au sort des femmes au Maghreb ».[224]

Il est vrai que les nombreuses revues de presse que nous avons pu analyser s'intéressent principalement aux questions relatant de la subordination des femmes bien plus que des questions relatives au discours postcolonial imposé par la réalisatrice. Ainsi, on insiste sur la « vie de ces femmes mi-maîtresses mi-esclaves, claquemurées pour la vie dans la solitude d'un palais arabe, celui de Beys, derniers rois de Tunisie. Ensuite parce que c'est précisément une femme qui filme cette histoire de femmes et que l'on sent bien, derrière les coups de griffes et les pattes de velours, que c'est à une part de sa propre histoire que la réalisatrice règle son compte »[225].

On parle de l' « emprisonnement et l'oppression de la femme que traduit la topographie du palais princier »[226], associé aux « silences et aux endroits clos »[227].

[223] Caillé Patricia, *op.cit.*, p.73.
[224] Caillé Patricia, *ibid*.
[225] Perón Didier, « Cannes 1994 », *Libération*, mai 1994.
[226] Philibert Céline, Steinberg Victoria, « Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli », *cinemaction*, n°111, p.192.
[227] Philibert Céline, Steinberg Victoria, *ibid.*, p.187.

Mais bien plus que la presse, certains professionnels du métier associent également ce film à un plaidoyer de la condition des femmes, telle la réalisatrice française Agnès Jaoui. Cette dernière lors de sa description du film affirme que c'est un film qui parle de la place des femmes dans cette société, « mais ça parle aussi de comment on transmet le féminin, et ce qu'on comprend c'est que ça fille va être en danger à partir du moment où ça devient une jeune femme, puisqu'elle risque d'y passer aussi et d'attirer le désir du maître. […] danger qui peut être aussi dans nos sociétés mêmes si c'est un peu différent »[228]. Par cette phrase on voit bien que le féminisme hégémonique dont nous avons cité précédemment se perpétue sur ces différents films.

Ce film comme les autres est soumis à une lecture universaliste, de la part des Français. Cette dernière se remarque d'ailleurs particulièrement bien dans l'article de Bernard Génin dans la revue *Télérama*, dans laquelle ce dernier évoque dans une de ces questions l'intégrisme, après une évocation autour du fait que « l'image qu'offre Tunis dans certains milieux semble celle de l'Europe. Mais derrière cette façade, il reste tant de problèmes à gérer »[229]. Il nous paraît ainsi étonnant de voir évoquer l'intégrisme quand on discute de ce film où les questions religieuses ne sont jamais évoquées.

[228] Jaoui Agnès, « Agnès Jaoui à propos de "Les Silences du palais" de Moufida Tlatli », *La cinétek*, 18 janvier 2019, [En ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=wEvXTNwqZBY.

[229] Genin Bernard, « La loi du bâillon/les silences du Palais », *Télérama*, 7 septembre 1994, n°2330, p. 32-34, les champs libres, carton n°100322.

Conclusion :

Le but de chapitre était de questionner les persistances des différents stéréotypes occidentaux concernant les rapports de genre au Maghreb à la fois dans les discours et les représentations des longs métrages. Pour ce faire nous avons procédé à une analyse de huit films choisis en fonction de leurs thématiques, pour ainsi, expliquer en quoi ces derniers permettent consciemment ou inconsciemment à faire perpétuer diverses visions des femmes fidèles à l'imaginaire occidental.

On a alors pu voir une différence dans les différentes thématiques produites autour des femmes maghrébines entre les coproductions franco-algériennes, Franco-Marocaines et Franco-Tunisiennes, mais dont les discours sont relativement proches.

De ce fait, nous avons pu voir dans une première partie que les films Franco-Algériens et Marocains, par un cinéma social et politique traitant des diverses problématiques du pays, participent à faire persister le culturalisme développé par les Français durant la période coloniale. En effet, *Cheb* nous a permis de montrer directement la vision française concernant la condition des femmes en Algérie durant les années 1990. Par son discours, ce dernier donne une vision des femmes, enfermées, soumises à une tutelle, participant à faire persister l'imaginaire autour du code de la famille algérienne comme outil d'enfermement des femmes. *Bab El-Oued City* quant à lui nous a permis de voir une persistance des discours autour de l'enfermement des femmes par une religion perçue comme rigoriste. De ce fait, les deux personnages féminins, présents dans ce long métrage permettent de diffuser un discours autour de la claustration des femmes algériennes par les islamistes durant la période de la guerre civile. Ainsi par ce film, nous pouvons voir une continuité de la relation occident/islamisme autour de la question de la subordination des femmes que nous avons évoquées dans le premier chapitre. Enfin, l'analyse des films *L'arche du désert* et *La plage des enfants perdus*, nous a montré que bien qu'ils utilisent des cadres différents - l'un rustique, l'autre exotique - le discours donné dans ces films est relativement similaire. Ainsi, ces derniers insistent sur l'enfermement social des femmes. En effet, les deux longs métrages nous fournissent une description du Maghreb, une région à ce point patriarcale qu'elle impose l'enfermement voir comme c'est le cas dans L*'arche du désert*, l'enchaînement de leurs femmes lorsque ces dernières ne suivent pas les us et coutumes. Mais bien plus que leurs discours, la réception des films permettent également de valider les propres propos de Mohamed Chouikh lorsque ce dernier affirme qu'il est difficile de ne pas tomber dans le folklore quand les films traitent des réalités sociales du pays, alors en pleine montée de l'intégrisme et soumis à un fort patriarcat du fait de l'instauration de différents

codes réduisant de ce fait le droit des femmes. Ainsi, les diverses presses françaises vont user d'un certain hégémonisme, dans le sens ou ces derniers vont percevoir ces films en fonction du savoir que ces derniers ont acquis des pays du Maghreb, et hérité de la période coloniale. De ce fait, il n'est pas étonnant que les discours employés dans ces films participent à confirmer les différents stéréotypes concernant les femmes maghrébines, puisqu'ils insistent particulièrement sur leur claustration et ne les montrent guère évoluer dans le monde extérieur.

L'analyse des réceptions nous a également servi à décrire comment certains discours peuvent se retrouver réduits au profit des thèmes présentés dans les films. En effet, au sein de nos deux dernières parties nous avons questionné les représentations des rapports de genre dans les coproductions franco-tunisiennes. Nous avons pu voir que contrairement aux deux autres pays, le cinéma tunisien est bien plus favorable à une réhabilitation des femmes tunisiennes. Cependant, les deux films traités nous ont démontré que malgré leurs discours, les différents thèmes évoqués participent à influencer la réception des longs métrages.

Ainsi, nous avons pu analyser le film de Férid Boughedir *Halfaouine l'enfant des terrasses*. Ce dernier a pour volonté de déconstruire les clichés relatifs à la soumission des femmes et à leur enfermement. Cependant comme nous avons pu le voir le thème principal du film tournant autour de l'éveil à la sexualité et de la sensualité, fait perpétuer une représentation fantasmée des femmes maghrébines dans le sens où le réalisateur se focalise sur le corps des femmes comme source de désir. La réception insiste alors sur la vision érotisée des femmes dans le film. Le contraire se produit pour le film de Moufida Tlatli, vibrant plaidoyer pour les femmes. En ce sens la réalisatrice produit un film postcolonial dans la manière de décrire la situation des femmes durant la période coloniale dans le but de questionner son héritage durant la période postcoloniale. Ainsi, contrairement à *Halfaouine,* Tlatli, déconstruis la représentation érotisée et fantasmée du harem, en produisant une représentation historicisée des palais des beys en Tunisie. Cette dernière décrit alors le lieu de violence et d'enfermement qu'il représente, où les femmes étaient alors la colonisée des colonisés. Mais comme Boughedir, les thèmes abordés, favorise dans la réception de ce film à le catégoriser comme une preuve de la faible condition des femmes au Maghreb, perpétuant alors de ce fait, les stéréotypes autour de la femme maghrébine enfermée et soumise. Ainsi, au sein du cinéma tunisien « on veut changer l'état d'esprit des gens, plaider en faveur de l'égalité des sexes, faire œuvre de frondeur et de réformateur, mais personne ne veut se donner la peine de remettre en cause les formes et les modes d'écriture dominants ou courir le risque d'un échec commercial »[230].

[230] Mohsen-Finan Khadija (DIR.), *L'image de la femme au Maghreb*, études méditerranéennes, 2008, p.52.

Conclusion partie I :

Dans leur ouvrage, *Culture post-coloniale 1961-2006*, Pascal Blanchard et Nicolas Bancel explique en évoquant les différents stéréotypes coloniaux qu' « on ne peut pas contrôler le stéréotype, mais le stéréotype a pour fonction de souder le groupe et provoque en ce sens un rapport de dominations »[231].

Cette citation résume selon nous parfaitement ce que nous avons pu voir dans cette première partie. En effet, il s'agissait dans cette première partie d'analyser comment les rapports postcoloniaux sont maintenus comme des rapports matériels et discursifs d'antagonisme et de résistance.

Pour ce faire nous avons montré dans un premier chapitre comment ces systèmes d'altérité autour de la question de la subordination des femmes ont été développés et comment elle s'est maintenue. Pour cela nous avons montré comment se sont institués ces différents stéréotypes pendant la période coloniale autour du mythe des femmes maghrébines fantasmées, et du mythe des femmes cloîtrées et soumises permettant de montrer que ces représentations ont permis aux Français de construire une véritable hégémonie à l'encontre du Maghreb, en ce sens que la condition des femmes leur ont permis de se placer en position de supériorité par l'emploi d'un féminisme hégémonique. Nous avons par la suite montré que ces relations hégémoniques ont été instituées durant la période postcoloniale à travers l'analyse des rapports d'immigration permettant de montrer la persistance d'un racisme structurel envers ces populations catégoriser alors selon leur tradition où leur religion. Ce culturalisme est en particulier visible lorsque nous avons discuté de l'instauration des divers codes de la famille au Maghreb, permettant encore une fois de montrer le système d'hégémonie existant entre ces pays concernant la place des femmes dans la société.

Après avoir fait un bref état des lieux de la production cinématographique au Maghreb, nous avons alors montré les principales difficultés dont sont victimes ces industries. De ce fait, ces derniers se retrouvent dans une situation de dépendance économique nous permettant d'interroger le maintien des rapports matériels pendant la période postcoloniale. En effet, nous avons pu voir que du fait de la dépendance économique, certains thèmes vont être privilégiés pour permettre de mieux distribuer les films.

Cependant, malgré certaines stratégies de certains cinéastes nous avons pu voir au sein de notre chapitre 2 que les représentations données des femmes maghrébines dans ces films permettaient de maintenir des rapports discursifs d'antagonisme entre la France et les pays du Maghreb en

[231] Blanchard Pascal, Nicolas Bancel, *Culture post-coloniale 1961-2006*, Autrement, 2006, p.256.

ce sens que l'image donnée des femmes dans ces films repose sur une fidélité de l'imaginaire occidental concernant les femmes maghrébines. Ces dernières sont alors décrites ou perçues soit comme étant soumises et enfermées, soit fantasmées ou érotisées, permettant de faire persister les différents préjugés les concernant et ainsi aux Français de maintenir leur sa vision hégémonique de la condition prétendument supérieure des femmes Française sur celle des femmes maghrébines.

Partie II : 2000-2010 : une période de transition par la représentation du quotidien des femmes maghrébines ?

Introduction :

« La domination masculine, qui constitue les femmes en objet symbolique dont l'être est perçue a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou de dépendance symbolique »[232].

Cette citation nous semble pertinente en ce qu'elle nous apporte une idée des conséquences de cette domination qui nous permettra de mieux comprendre les différentes représentations de la gent féminine dans les coproductions cinématographiques Franco-Maghrébines entre les années 2000 et 2010.

Dans son livre Bourdieu, analyse les phénomènes de la domination masculine à travers une mise en lumière des aspects sociaux de cette dernière. Ainsi, il la définit comme « une violence symbolique, violence douce, insensible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou à la limite du sentiment »[233]. Par cette définition il exprime l'idée que les relations entre les hommes et les femmes sont régies par divers rapports de force permis par l'adhésion du dominé à ces différents rapports rendu possible par le fait qu'ils soient considérés comme naturels[234]. Ainsi, pour ce dernier la domination masculine n'est possible que par le fait de la construction sociale des corps, c'est-à-dire la division des choses selon l'opposition entre masculin et féminin, conçue comme naturelle, et admise par les dominés.

Ce concept nous paraît particulièrement intéressant dans le sens où la majeure partie des films des années 2000 à 2010 ont un lien avec cette notion par le fait qu'ils en sont porteurs ou bien au contraire qu'ils sont conçus dans le but de contester ce dernier concept.

Comme nous avons pu le voir précédemment, les longs métrages coproduits entre la France et les pays du Maghreb durant la décennie 1990 utilisent majoritairement les femmes comme éléments discursifs. Ces dernières ne sont que rarement les héroïnes, et ne sont présentes que dans le but de faire passer un message.

---

[232] Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ed.du Seuil, Paris, 1998, p.94.
[233] Bourdieu Pierre, *ibid*., p.7.
[234] Bourdieu Pierre, *ibid*., p.55.

De ce fait, les films des années 2000-2010 diffèrent par le fait qu'ils s'intéressent majoritairement à la condition des femmes par le biais de personnages féminins en les présentant dans leurs quotidiens traitant par la même occasion leurs diverses préoccupations et les différentes inégalités sociales qu'elles peuvent subir. Par conséquent, c'est le personnage féminin qui fait le thème en ce sens que ces derniers sont choisis en fonction de ce que les réalisateurs souhaitent montrer de la condition féminine au Maghreb. Ainsi, nous avons pu récolter sur la période un ensemble de neuf films montrant tous la vie quotidienne des femmes dans les pays du Maghreb à travers différents discours inhérents à leurs conditions. Le tableau ci-dessous se propose d'établir un récapitulatif exhaustif de divers films produits durant la période afin de montrer les principaux thèmes évoqués dans les films des années 2000 à 2010.

Films	Réalisateurs	Pays de production	Personnages féminins	Thématiques et vision des femmes
L'attente des femmes (2000)	Naguel Belouad	Algérie/France	Warda	Polygamie, répudiation, traditions, émancipation, **femmes victimes**
La saison des hommes (2000)	Moufida Tlatli	Tunisie/France	Fatma Aïcha Emna	Divorce, virginité, matriarcat, poids de la tradition, **femmes victimes et soumises**
Fatma (2000)	Khaled Gorbal	Tunisie/France	Fatma	Viol familial, traditions, **femmes victimes**
Satin rouge (2002)	Raja Amari	Tunisie/France	Lilia Salma	Émancipation par la danse, par sa sexualité, **femme en émancipation**
Rachida (2002)	Yamina Bachir Chouikh	Algérie/France	Rachida Aïcha Zohra	Quotidien des femmes pendant la période de la guerre civile, femme et religion, virginité, honneur, traditions, **femmes victimes**
La voisine (2002)	Gahouti Bendedouche	Algérie/France	Yasmina Wazila	Quotidien des femmes de la casbah, poids de la tradition**, femmes victimes**
Les yeux secs (2003)	Narjiss Nejjar	Maroc/France	Hala Mina Zinba	Émancipation, déni de grossesse, poids de la tradition, **femmes victimes**
Viva Laldjérie (2004)	Nadir Moknèche	Algérie/France	Papicha Goucem Fifi	Quotidien des femmes post-guerre civile, prostitution, célibat, sexualité, **femmes libres**
Marock (2005)	Laïla Marrakchi	Maroc/France	Rita Belghiti	Jeunesse dorée marocaine Premiers amours, études, drogue, alcool, **femmes libres**

À travers ce tableau nous pouvons voir que la majeure partie des thèmes de ces films porte sur des discours propres aux différentes préoccupations des femmes au Maghreb.

Il s'agit alors dans cette partie d'évoquer en quoi on peut affirmer que par une représentation du quotidien des femmes, les années 2000 à 2010 marque un début de transition dans la manière de représenter les rapports de genre dans ces longs métrages.

Pour ce faire nous traiterons à travers notre troisième chapitre du fait que ces représentations sont marquées par le dualisme tradition/modernité.

Chapitre 3 : les années 2000 : représenter les femmes à travers le dualisme « tradition/modernité »

Introduction

« Dans l'époque coloniale, on a eu des représentations de l'autre, l'indigène. Dans l'époque postcoloniale, cette façon de voir perdure, certes, mais cela ne va pas sans remise en question et sans friction, car désormais, il y a des images contre des images […], c'est ce qu'on peut appeler « la réalité post-coloniale ». Ce constat est valable pour tous les stéréotypes. »[235]. Le cinéma est en ce sens un instrument particulièrement important dans l'élaboration de ces différentes images puisqu'il « favorise certainement la « vision » d'une réalité qui dément parfois les informations occidentales »[236].

C'est en ce sens ce que nous permettent de voir les différents films coproduits entre la France et les pays du Maghreb durant la décennie 2000 à 2010. En effet, ces différents longs métrages à travers les diverses représentations du quotidien des femmes maghrébines traitent des différentes questions relatives à la tradition et la modernité de femmes maghrébines. Il est vrai que deux types de films sont conçus durant la période permettant de ce fait de bien voir cette notion d'image contre image. Les premiers insistent particulièrement sur l'impact de ces traditions dans la vie quotidienne de ces femmes quand les seconds adoptent des visions de femmes en émancipation ou émancipées, à travers des sujets aussi variés que leurs études, leurs travaux ou bien leur sexualité. Ces différentes représentations entendent donner une vision de la réalité des femmes dans les différents pays, particulièrement en lien avec les différentes évolutions inhérentes dans ces sociétés. Il est vrai que même si le « Maghreb comme toutes les régions méditerranéennes ont une culture marquée par une tradition particulièrement androcentrique en ce sens qu'elle repose sur un mode de pensée conscient ou non, consistant à envisager le sexe masculin comme le point de vision centrale des sociétés »[237], les femmes ont durant la période postcoloniale acquit certains droits, menant à l'existence d'un véritable débat autour de deux modèles, traditionalistes et modernistes concernant la question des femmes au Maghreb notamment « lorsque sont en jeu des inclinaisons d'un type particulier comme la sexualité ou le mariage »[238].

---

[235] Blanchard, Pascal, et Nicolas Bancel, *Culture post-coloniale 1961-2006*, Autrement, 2006, p.255.
[236] Passevant Christiane, « Cinéma, religion et condition des femmes au Maghreb et au Moyen-Orient », *L'Homme & la Société*, vol.4, n°142, 2001, p. 171-175, [en ligne] https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2001-4-page-171.htm.
[237] Bourdieu Pierre, *op.cit.*, p.18.
[238] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée du mythe à la réalité [colloque, Montpellier] (Gens du Sud)*, Éd. Karthala, Paris, 1998, p.98.

Mais comme nous avons pu le voir, ces deux modèles autour de la question des femmes trouvent également une place dans les différentes relations d'altérité existant entre la France et les pays du Maghreb. C'est d'ailleurs ce qui nous est particulièrement bien expliqué par Khadija Mohsen-Finan lorsqu'elle affirme qu' « Aujourd'hui encore, la condition de la femme continue d'être tiraillée entre la mondialisation et un retour à ce que beaucoup appellent « l'authenticité arabo-musulmane » »[239].

Il s'agit, dans notre troisième chapitre de voir en quoi malgré une nuance dans les représentations féminines des films de la décennie 2000 à 2010, ces dernières permettent de mettre en lumière une persistance de la vision orientaliste et occidentaliste des femmes maghrébines à travers ces notions de modernité et de tradition.

Pour ce faire, nous procèderons dans ce chapitre à l'analyse de cinq films dont les thèmes, et les discours reposent principalement sur ce dualisme modernité/tradition.

Nous verrons dans une première partie à travers l'étude de *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh et de *La saison des hommes* de Moufida Tlatli la manière de représenter l'archétype de femmes soumises à la tradition en insistant sur les liens entre religion, famille, sexualité et tradition. Enfin, notre dernière partie se proposera de questionner la déconstruction de la représentation traditionnelle des femmes maghrébines à travers des représentations axées sur la modernité de ces dernières.

[239] Mohsen-Finan Khadija (DIR.), *L'image de la femme au Maghreb*, études méditerranéennes, 2008, p.10.

I/ *Rachida* et *La saison des hommes* : représenter l'archétype des femmes soumises à la tradition ?

Dans son ouvrage, Pierre Bourdieu poursuit son raisonnement en insistant à travers son concept d'habitus que la domination masculine persiste dans le temps par une reproduction de ce modèle. En effet, pour lui « on a un système mythico-rituel, qui permet de comprendre que la division entre les sexes paraît comme être dans l'ordre des choses (dans la maison par exemple dont toutes les parties sont sexuées), dans tout le monde social, dans les habitus des agents, fonctionnant comme des systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action »[240]. Selon ce dernier le travail de reconstitution de la domination masculine est « assuré jusqu'à une époque récente, par trois instances principales, la famille, l'Église et l'école ».

Certains des films de notre corpus nous permettent de mettre en lumière ces différents aspects. Ainsi nous focaliserons dans une première sous-partie, notre attention sur les liens entre la tradition et la religion menant à une domination masculine par la religion en analysant le film de *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh. Dans un second temps, il s'agira pour nous de nous focaliser sur le rôle de la mère et de la belle-mère dans la reproduction de ces traditions, à travers l'étude du film *La saison des hommes* de Moufida Tlatli.

A). Femmes et religion dans le film *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh

« Par ces caractères singuliers (guerre sans front, sans visage), la guerre des années 1990 en Algérie se présente comme une *guerre sans images*. La censure étatique a longtemps rendu difficiles les représentations visuelles du conflit. L'aspect chaotique, « délirant » de ce conflit (les incroyables tueries de bébés, les viols de jeunes femmes, les égorgements massifs de civils) conduit à la perte de repères mémoriels »[241].

Cette citation de l'historien Benjamin Stora nous semble intéressante en ce sens que comme *Bab El-Oued City*, *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh, écrit durant la même période – bien que le dernier ne soit tourné que six ans plus tard faute de financement[242]- proposent une subjective de la période des années 1990 en Algérie. Cependant, là où *Bab El-Oued City* pose le constat de la montée de la violence après les émeutes de Bab El-Oued en 1988, *Rachida*, analyse directement la période de violence marquant l'Algérie de 1991 à 2002 et particulièrement impactant pour les femmes du pays. En effet, à la suite de nombreux problèmes économiques et politiques dans le pays, des émeutes éclatent en octobre 1988. Par ces émeutes,

[240] Bourdieu Pierre, *op.cit.*, p.21.
[241] Stora Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Presses de Sciences Po, 2001, p.69.
[242] Charpentier Orianne, « Yamina Bachir-Chouikh : « je n'ai plus peur » », *Univerciné*, 30 novembre 2010.

l'Algérie entre dans une nouvelle aire politique. Cependant, comme l'affirme la journaliste Samia Allalou, « Alors que les manifestations d'octobre 1988 avaient amené une ouverture politique, le multipartisme, la liberté de la presse, etc. quand le terrorisme a fait irruption, on s'est retrouvés tout seuls ».[243]

Il est vrai que l'ouverture politique permet l'ascension sur la scène politique du FIS, qui comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre se sert de l'islam pour se positionner politiquement. Cependant après l'arrêt du second tour des élections le 11 janvier 1992, le FIS se trouve interdit[244]. L'Algérie tombe depuis ces évènements dans une « guerre invisible » opposant les branches armées du FIS, tel que le Mouvement Islamique Armé, le Groupe islamique armée et l'Armée Islamique du Salut, au gouvernement algérien entrainant entre 150 000 et 200 000 morts et une dizaine de milliers d'exilés[245]. De ce fait ces terroristes islamistes ont « fait régner la terreur en Algérie dans les années 1990 […] dont les premières victimes sont avant tout les femmes »[246]. Il est vrai que « durant la période on assiste à une profusion de discours pédagogiques programmatiques ou contestataires, qui s'emploient à définir le rôle que les femmes doivent jouer dans une société algérienne ou dénoncent le sort qui lui est réservé »[247] par les membres du FIS. Les femmes sont alors catégorisées par ces derniers en tant que collaboratrices de leur projet, dans les sens où elles sont caractérisées par leur figure maternante, dont le but est d'être la fondatrice d'une République islamique par la fondation et l'éducation d'une famille musulmane et d'une société saine. Ainsi ces derniers instaurent une vision conservatrice de la place des femmes dans les sociétés dont les fondements sont entrepris à travers une relecture des textes coraniques. De ce fait par exemple, le travail des femmes est remis en question puisqu'il représente selon ces derniers un danger de la figure maternante[248].

De la période, la réalisatrice de *Rachida* nous propose un témoignage basé sur ce qu'elle a pu vivre durant cette période. En effet, comme elle l'affirme dans un entretien avec Olivier Barlet, n'étant pas historienne « Tout ce que je pouvais faire, c'est raconter mes propres expériences

[243] Allalou Samia, « Algérie, comment raconter la décennie noire », *France culture*, 20 octobre 2019, [En ligne] : https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/algerie-comment-raconter-la-decennie-noire.
[244] Lalami Feriel, *Les Algériennes contre le code de la famille*, Presses de Sciences Po, « Références », 2012, p.189.
[245] Ageron Charles-Robert, Souiah Sid-Ahmed , Leca Jean, Stora Benjamin, « ALGÉRIE », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] : http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/algerie/.
[246] Ulloa Marie-Pierre, « Écrans américains, écrin maghrébin », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, décembre 2013.
[247] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.*, p.133.
[248] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *ibid*.

quotidiennes et celles des gens autour de moi »[249]. Ainsi, le long métrage suit le quotidien de Rachida, jeune femme de 20 ans, institutrice dans un quartier populaire d'Alger. Un matin alors qu'elle se rend à l'école elle se fait agresser par quatre jeunes dont un ancien élève qui l'oblige à poser une bombe dans son école, refusant cela elle se fait tirer dessus. Survivant à ce tir, elle se réfugie alors avec sa mère dans un petit village, mais peine à oublier et à fuir la violence qu'elle a subie.

Par la vision qu'elle propose de la période, on peut déjà voir des différences notables *avec Bab El-Oued City*. Ici on insiste sur le climat de peur et la violence exercée par les groupes terroristes durant la période dès les premières séquences du film, mais on la présente à travers le regard féminin puisque la réalisatrice choisit des femmes comme personnages principaux. Un enchainement de séquence nous permet particulièrement de montrer tout ce dont nous avons pu évoquer précédemment. Elle se déroule dans les 10 premières minutes du film. Durant cet extrait, Rachida se rend à son travail, quand Sofiane un ancien élève lui demande de porter une bombe dans son école. Face à son refus, elle se fait tirer en pleine rue par ce dernier. L'acte suivant entraîne ensuite une succession de réaction nous permettant de voir en détail les différents faits que nous avons évoqués précédemment. Ainsi, lorsque la mère de Rachida l'aperçoit ensanglantée dans la rue cette dernière est ainsi représentée par l'image ci-dessous.



Extrait de *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh : 10 min 40 (D.R.).

[249] Barlet Olivier, « interview with Yamina Bachir-Chouikh », *Africultures*, cannes, septembre 2002, [en ligne] : http://africultures.com/interview-with-yamina-bachir-chouikh-by-olivier-barlet-5607/.

Ici, la réaction de la mère nous montre bien ce dont on évoquait précédemment à savoir qu'au nom de la religion, les femmes sont durant cette période les principales victimes du terrorisme islamiste. Par la suite le fiancé de Rachida nous permet d'avoir un aspect plus prononcé de ce discours puisque ce dernier affirme que si elle s'est fait « tirer dessus c'est de sa faute »,[250] car il lui avait demandé d'arrêter le travail. Ainsi on représente ici une argumentation autour du patriarcat touchant l'Algérie où il lui avait demandé d'arrêter le travail : encore une fois, montre l'aspect patriarcal de cette société où lorsqu'une femme se fait tirer dessus on dit que c'est de sa faute du fait qu'elle est trop libre pour la société, trop libre pour les islamistes.

Ainsi, malgré un désir de cette dernière d'apporter une vision universelle dans son film, expliquant à Olivier Barlet qu'elle voulait « aborder cette histoire de manière humaine pour atteindre l'universel, pensant que des personnes autres que les Algériens seraient également capables de s'y identifier »[251], le film par ses thématiques et son discours permet de faire persister une vision de la femme maghrébine, opprimée, ici par une religion dont le but est d'instaurer un conservatisme instaurant un certain statut pour les femmes comme nous pourrons le voir par la suite.

B). La structure familiale comme symbole de tradition : persistance d'une image de femmes soumises et malheureuses ?

« La famille maghrébine reposait sur le patriarcat et plusieurs formes de communauté villageoise, dominées par la dominance du fils aîné et par la gestion commune du patrimoine familial »[252]. Par cette phrase Kamel Kateb nous permet de comprendre que les différents aspects liés à la tradition de ces pays tels que la pudeur, la dignité, l'honneur et le respect à l'autorité masculine sont liés à un véritable « fondement éducatif dont l'objectif est d'inféoder les femmes aux hommes[253] ».

Il s'agit, à travers l'analyse du film *La saison des hommes* de Moufida Tlatli de montrer l'importance de la structure familiale dans le maintien de ces différentes traditions et de voir que malgré une vision pour le moins féministe, ce film permet de faire persister inconsciemment un archétype autour des femmes maghrébines soumises à leur tradition familiale. Pour ce faire nous évoquerons tout d'abord le rôle éducatif de la mère en tant que gardienne de la tradition et ses différents liens avec ses enfants, avant d'évoquer brièvement le rôle de l'homme dans la sphère familiale.

---

[250] Bachir Chouikh Yamina, *Rachida*, Ciné sud promotions, 2002, 13 minutes 40.
[251] Barlet Olivier, *op.cit*., http://africultures.com/interview-with-yamina-bachir-chouikh-by-olivier-barlet-5607/.
[252] Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, Apic éditions, Algérie, 2015, p.89.
[253] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit*., p.89.

1). La mère gardienne de la tradition

Aïcha a épousé Saïd à l'âge de 18 ans. Mais, comme ses frères, Saïd travaille onze mois par an à Tunis et laisse sa femme à Djerba sous l'autorité de sa mère, comme le veut la coutume. Dès la nuit de noces, Aïcha manifeste le désir de rompre avec la tradition : elle veut le rejoindre à Tunis. Invoquant sa situation précaire sur place, il refuse. Pour gagner l'argent nécessaire au voyage, Aïcha lui propose de vendre les beaux tapis qu'elle confectionne. Il accepte, mais pose une condition : il lui faudra donner naissance à un fils. Dans les premières années, le retour des hommes est vécu comme une fête à laquelle les femmes se préparent joyeusement comme à de nouvelles noces. Mais Aïcha va passer de longues années à attendre " *La Saison des Hommes* " en nouant des tapis qui vont, certes, faire la fortune de Saïd, mais étouffer son existence. Incessamment confrontée aux réprimandes de sa belle-mère, autoritaire et envahissante, Aïcha veut fuir.[254] À travers ce synopsis nous pouvons voir qu'il s'agit pour le réalisateur du film d'évoquer « les douleurs qui accompagnent et forgent en quelque sorte les femmes toute leur vie », le manque de culture sur soi et le qu'en-dira-t-on des sociétés[255].

Pour ce faire, cette dernière témoigne des différentes relations familiales et insiste sur les rapports mères-filles, mais aussi de la place que peut prendre la belle-mère dans la famille. En l'absence des hommes, c'est la belle-mère qui obtient un rôle éducatif maintenant la domination sur ces jeunes femmes. On le remarque particulièrement dans la relation qu'entretient Aïcha avec la mère de son mari Saïd. En effet, durant tout le film, la belle-mère d'Aïcha n'a de cesse de lui rappeler le rôle qu'elle possède dans la famille, celui d'une mère génitrice. On voit particulièrement bien cet aspect dans une séquence située à 30 min du film, durant laquelle Aïcha lave la vaisselle en présence de sa belle-mère. Cette dernière présente derrière elle en position de supériorité, lui dit après lui avoir raconté son rêve : « Aïcha, tu es encore jeune, et Saïd rêve d'un fils, fais-lui plaisir, donne-lui un fils ».

[254] Synopsis du DVD.
[255] Barlet Olivier, « À propos de la saison des hommes », *Africultures*, 30 novembre 2000, [en ligne], URL : http://africultures.com/a-propos-de-la-saison-des-hommes-1661/.

Face à ceci, on remarque déjà les prémices de l'affrontement idéologique entre les deux femmes durant l'ensemble du film, comme on peut le voir l'image issue de cet échange ci-dessous.



Extrait de *La saison des hommes* de Moufida Tlatli : 30 min 47 (D.R.).

Mais bien plus que la pression exercée par la belle-mère sur Aïcha, cette séquence nous permet de mettre en lumière l'importance du fils dans la famille traditionnelle et ce que son arrivée implique pour les jeunes filles. Il est vrai que selon les auteurs de l'ouvrage *être femme au Maghreb et en méditerranée*, la mère maghrébine possède un pouvoir lourd de conséquences sur l'évolution de la mentalité de ses enfants, en ce sens qu'elle permet de « faire perdurer parfois sans s'en rendre compte un système inégalitaire défini au nom de la tradition »[256]. Il le montre en évoquant la vie familiale de Zhor. Ces derniers affirment de ce fait qu'il existe une double relation mère-fille, une image de mère sécurisante et un sentiment d'abandon à la naissance du garçon à tel point que « très tôt elle avait appris qu'une fille ne valait rien »[257]. Ainsi dans ces relations, il y a un « emboitement structurel qui fait que la féminité est mise en arrière de la maternité et dont le moteur est la relation mère enfant »[258].

On remarque ces éléments dans le film de Tlatli à travers la relation qu'Aïcha entretient avec ses deux filles, et les conflits que la venue au monde d'Aziz son fils vient mettre en place. Ce dernier est ainsi représenté comme un symbole d'honneur pour le père, bien montré par le fait que la situation d'Aziz entraîne un rejet de Saïd à son égard, à tel point qu'il reproche à Aïcha le handicap de son fils, cette dernière ne le désirant pas. Mais Aziz, représente également le

[256] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.* p.8.
[257] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *ibid*., p.16.
[258] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *ibid*., p.39.

contentieux que peuvent porter les filles avec leur mère quant à l'importance du garçon dans la famille. Ceci se remarque plus précisément dans ce que les filles d'Aïcha disent de lui. Ainsi à 5 minutes 49 du film une femme proche de la famille dit « on croit rêver, pendant des années on a rêvé de quitter Djerba, tu as dû faire un fils pour que Saïd accepte et là, on y retourne à cause de lui ». Emna en est d'ailleurs un bon exemple puisqu'elle subit de plein fouet les choix de sa mère.

2). Le rôle du père de famille

De ce fait, le film montre également bien le fait qu'elle est aussi la première victime de la norme masculine face à laquelle, son attitude paraît toujours paradoxale[259].

On le remarque principalement dans la représentation du père à travers sa domination dans la structure familiale. Une séquence particulièrement intéressante nous permet de le voir à 1h24 du long métrage. Durant cette scène, Saïd revient du Tunis. À peine est-il arrivé qu'il se rend chez sa mère avec qui Aïcha a bataillé durant tout le film remettant en cause son hégémonie. Cette dernière dit alors à Saïd « On ne me respecte plus dans cette maison. Ta femme n'en fait qu'à sa tête. Elle se détourne à ma vue. Elle ne me dit même pas bonjour. Elle n'élève pas tes filles selon nos traditions […], c'est à toi de me redonner ma place. ». Suite à cet échange, Saïd va voir Aïcha, quand elle le voit rentré cette dernière est représentée ainsi :



Extrait de *La saison des hommes* de Moufida Tlatli : 1h26 (D.R.).

[259] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.*, p.87.

Représentée de manière rebelle durant l'ensemble du film, à la vue de son mari elle s'effondre. Elle qui ne respectait pas l'autorité de sa belle-mère se voit contrainte par ce dernier de l'embrasser, chose qu'elle fera la scène suivante.

Ainsi, cette séquence aura un impact sur la réception du film puisque certaines critiques insisteront sur le fait que « toute révolté que soit la femme, elle n'arrive à exprimer sa tragédie qu'à travers des balbutiements, ainsi que par les souffrances qu'elle transmet à sa descendance »[260].

Par conséquent, le film participe à faire persister certains stéréotypes autour de femmes soumises à la tradition. On en veut pour preuve la manière dont la revue *Les cahiers du cinéma* parle du cinéma de Moufida Tlatli en évoquant ce film : « Moufida Tlatli est sans doute plus à l'aise dans la description du désœuvrement, de l'enfermement ouaté que dans la transmission d'un sentiment de révolte ou de terreur »[261].

C). La sexualité et la virginité : symbole de l'honneur masculin

Il s'agit ensuite d'évoquer l'un des principes relatifs à l'éducation traditionnelle dans ces pays à savoir l'importance des questions relatives à la sexualité des jeunes filles maghrébines, puisque « l'éducation des filles maghrébines s'applique essentiellement dans les représentations normatives de la sexualité de la femme »[262]. En effet, comme l'explique Kamel Kateb, la famille maghrébine exerce un contrôle sur les jeunes femmes célibataires, qui se trouvent « fragilisé dans la cellule familiale par la polygamie, la répudiation […] »[263]. De ce fait est institué une certaine pudeur autour de la gent féminine à tel point que la sexualité devient un sujet particulièrement tabou, source d'angoisse et de tensions comme nous aurons l'occasion d'en reparler dans la dernière partie de ce chapitre.

La virginité de la jeune fille se trouve alors contrôler par certaines traditions socio-religieuses. Différentes méthodes sont alors entreprises par les familles dans le but de préserver la virginité des jeunes filles, comme c'est le cas par exemple avec le rituel du Tasfih effectué en Tunisie signifiant « « ferrure » et désignant par analogie la manière de protéger la virginité des jeunes filles »[264]. Mais c'est aussi le cas de ce que nous explique Kamel Kateb, du mariage précoce sans consentement et pubertaire muté en mariage arrangé dans le but d'éviter le rapport sexuel consenti hors mariage et réprimer par l'ordre religieux et social. En effet ce dernier nous

[260] O'Neill, Eithne, « La saison des hommes », *Positif*, janvier 2001, n°479, p.36.
[261] C.J-S., « La saison des hommes », Les *cahiers du cinéma, janvier,* 2001,n°553, p.90.
[262] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.*, p.88.
[263] Kateb Kamel, *op.cit.*, p.89.
[264] Ibtissem Ben Dridi, « Est-ce que ça marche ? » À propos du tasfih, rituel protecteur de la virginité des jeunes filles tunisiennes », *L'Année du Maghreb*, 2010, [en ligne] : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/826.

informe que « le rapport sexuel consenti hors mariages n'est pas toléré et est lié au concept d'honneur et d'infamie […], c'est pourquoi l'exigence de la virginité pour les épouses est un instrument de contrôle de choix »[265].

De ce fait la sexualité et plus précisément la virginité sont en lien direct avec la notion d'honneur, « mode de régulation des comportements sociaux qui varie d'une société à une autre »[266]. Ainsi « l'honneur masculin est tourné vers l'extérieur », impliquant le fait que « le féminin soit tourné sur l'intégrité physique et sexuelle des femmes »[267].

Nous allons voir que les deux films cités précédemment permettent particulièrement bien de mettre en lumière ces différentes logiques tournant autour de l'importance de la virginité et de la sexualité des femmes au Maghreb.

1). Mariage et virginité dans *La saison des hommes*

Évoquant la fin de son film dans un entretien pour Olivier Barlet dans la revue *Africultures,* Moufida Tlatli évoque le fait que « C'est une fin ni triomphaliste ni dramatique, parce que si je mettais une fin dramatique dans la Tunisie d'aujourd'hui, on me taperait dessus parce que c'est l'exemple dans le monde arabe du pays le plus libre pour la femme ! C'est vrai qu'il y a des lois et qu'elles sont irréversibles, mais la démocratie est un combat éternel : il ne finira jamais c'est comme le mythe de Sisyphe ! Le problème de la femme est une lutte qui prendra encore du temps parce que tu libères la tête, tu l'emmènes à l'école, tu l'instruis, elle tient un poste de direction, elle est pilote et tout ce que vous voulez, et son corps reste à souffrir. Ce n'est peut-être pas toujours le cas : je ne généralise pas, je parle de ce que je connais. J'aurais mis le titre « j'ai mal à mon corps » que cela aurait été plus juste »[268]. Ainsi le corps et les souffrances infligées au corps féminin sont particulièrement montrés dans le film de Tlatli, notamment à travers toute une série de scènes durant lesquelles sont montrés ces principes d'honneur liés à la sexualité.

C'est en ce sens qu'elle évoque l'importance accordée à la question du mariage dans les traditions comme nous pouvons le voir à 8 minutes 40 du long métrage qui selon nous recense l'ensemble des aspects traditionnels du mariage montrant l'honneur socio-religieux que ce dernier implique. Lors d'un échange entre Emna et son père, cette dernière lui annonçant leurs départs pour Djerba. Durant cet échange, Emna annonce à son père que les autres les pensent

[265] Kateb Kamel, *op.cit*., p.173.
[266] Hadj-Moussa Ratiba, *Le Corps, l'histoire, le Territoire, les Rapports de Genre dans Le Cinéma algérien*, 1994, p.36.
[267] Hadj-Moussa Ratiba, *ibid*., p.284.
[268] Barlet Olivier, « À propos de la saison des hommes », *Africultures*, 30 novembre 2000, [en ligne]: http://africultures.com/a-propos-de-la-saison-des-hommes-1661/.

divorcés, ce dernier lui répond alors « On ne divorce pas quand on est Djerbiens, c'est la tradition ». Elle rétorque alors « ces mêmes traditions ont tourmenté ma mère et Aziz l'a achevé », « hélas… c'est la volonté de Dieu » répond-il alors permettant de voir l'importance socioreligieuse du mariage pour ces derniers.

Mais à travers son film la réalisatrice questionne aussi la virginité comme symbole d'honneur maghrébin. Une scène nous semble en ce sens importante. Elle se déroule à 1h04 du film, et suit les personnages d'Emna et Meriem jeunes, ces dernières se trouvent alors dans l'enceinte d'un château. Un homme arrive alors et essaie de violer Meriem. Ce dernier est alors surpris avec Meriem avant de passer à l'acte. La scène qui suit est assez pertinente puisque lors de leur retour chez elle, la belle-mère d'Aïcha, ne souhaite pas savoir ce qu'il s'est passé et emmène directement Meriem dans sa chambre pour voir si cette dernière est toujours vierge. Le spectateur se retrouve à la suite de la tentative de viol de Meriem face à ces images, dont le but est ici de produire une critique de la virginité et de l'angoisse que ceci peut engendrer comme on peut le voir avec la réaction d'Emna à droite de l'image.



Extrait de *la saison des hommes* de Moufida Tlatli : 1h04 (D.R.).

2). Deux femmes célibataires en milieu traditionnel et Zohra symbole de la virginité dans le film *Rachida*

Avec *Rachida,* Yamina Bachir Chouikh souhaitait « parler d'autre violence que celle du terrorisme. La violence de la société envers les femmes divorcées. Le problème du couple. Le fait qu'il y ait des filles qui ne choisissent pas leur mari. Le pouvoir des ragots. C'est pourquoi j'ai filmé la scène du bain, où Rachida refuse d'aller, de peur qu'on ne prenne la cicatrice de sa blessure pour celle d'une césarienne, elle qui n'est pas mariée. »[269].

Il est vrai qu'à la suite de l'attaque contre Rachida cette dernière s'exile dans un petit village pour se mettre en sécurité. L'arrivée de Rachida dans ce village permet à la réalisatrice d'évoquer ces différentes traditions relatives à la sexualité des femmes. Ainsi elle pose un regard sur la situation des femmes divorcées à cette période comme nous pouvons le voir à 19 minutes 26, lorsque les deux femmes arrivent au village et que Rachida demande à sa mère si elle pense que deux femmes peuvent passer inaperçues dans un village. Sa mère lui répond alors qu'elle se laissera pousser la moustache. Bien qu'humoristique, cette réplique insiste néanmoins sur l'importance du mariage en milieu rural. Cet aspect est d'ailleurs appuyé à la 27^{e} minute lorsqu'est évoquée la situation maritale de la mère de Rachida. Elle affirme alors qu'elle pensait vivre heureuse sans hommes, mais qu'en réalité elle n'a connu que la médisance, un divorcé est un divorcé même si c'est une sainte » dit-elle.

Enfin, elle s'intéresse également à l'importance de la virginité dans la vie des jeunes filles algériennes. En effet, durant l'ensemble du film, un discours porté sur la virginité et la sexualité des jeunes filles et leurs liens avec l'honneur masculin est particulièrement présent. On le voit bien lorsqu'une jeune fille regarde un homme dans la rue à 1 h 08, on la prend par le bras et lui dit « tu veux ta perte ? ».

Mais c'est surtout dans la manière dont est traité le personnage de Zohra que le traitement de la virginité atteint son paroxysme. Elle permet en effet, de montrer une double violence, la violence des islamistes sur les femmes durant la période et celle de la société envers la sexualité de ces filles. Il est vrai que comme nous avons pu le voir, le GIA, AIS et MIA, durant la période instaure une véritable violence au sein du pays à travers différent actes de tel sorte que « les assassinats, les viols et les enlèvements de femmes se multiplient »[270] faisant un bilan de 211 femmes assassinées durant la même année.

[269] Charpentier Orianne, *op.cit*.,
[270] Lalami Feriel, *op.cit*., p.202.

Dans le film Zohra fait partie de ces femmes enlevées par les groupes islamistes et violées. Quand elle revient au village, cette dernière est tombée enceinte de son viol. Lorsqu'elle revient voir son père, il affirme « Ce n'est plus ma fille, je ne veux plus d'elle ! je voudrais qu'elle soit morte. Ils auraient dû la tuer. Elle nous a humiliés. Devant les voisins devant la famille. Elle nous a déshonorés, je ne veux plus d'elle. »[271]. Par cette réaction, « la cinéaste […] n'échappe pas toujours à la tentation démonstrative »[272], et produit un discours particulièrement critique autour de la condition de la virginité des femmes, comme le montre bien l'image ci-dessous



Extrait de *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh : 59 min 36 (D.R.).

3). Des représentations risquant de faire perpétuer un certain orientalisme : analyse de la virginité vue en France

« Les questions ayant un rapport avec la sexualité sont au centre des débats de société où se confronteraient modèles occidentaux et musulmans, Français et Maghrébins à propos de la mixité, du voile, de la circulation des femmes dans l'espace social, de la modernisation des mœurs, de l'égalité homme-femme […], du poids d'une spécificité méditerranéenne, islamique »[273]. De ce fait, l'insistance de ces films autour des sujets traitant de la sexualité et de la virginité comme symbole de tradition permet de faire persister un certain orientalisme autour de la condition des femmes maghrébines puisque conforme à la vision que les Français peuvent avoir de la virginité des jeunes filles maghrébines.

[271] Bachir Chouikh Yamina, *Rachida, ciné sud promotion,* 59 min.
[272] De Bruyn Olivier, « Rachida », *Positif,* juillet/août 2002, n°497-498, p.90.
[273] Beaumont Valérie, Cauvin Verner Corine et Pouillon François, « Sexualités au Maghreb *», L'Année du Maghreb*, 2010, [en ligne] : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/782, p.5.

Cette vision nous est montrée de façon pertinente dans l'article de Simona Tersigni, qui s'intéresse à la virginité des filles comme honneur maghrébin dans le contexte français nous permettant de percevoir une hégémonie axée sur ces notions de virginité de la part de la France. En effet, l'autrice nous informe qu'il existe une instrumentalisation de la manière de percevoir la sexualité des femmes maghrébines qui remonte à la période coloniale, durant laquelle « la sexualité des femmes musulmanes a été de plus en plus placée sous le contrôle social et au même titre que la famille elle est devenue le lieu où s'exerce le sentiment d'appartenance à un groupe »[274]. Elle poursuit en expliquant que cette manipulation de la virginité des jeunes filles et l'honneur des femmes maghrébines a fait l'objet de nombreux débats et de conflits ayant eu lieu durant la période coloniale et a persisté à travers un féminisme hégémonique durant la période postcoloniale. Ainsi, est instauré en France l'idée que le « sexisme serait la caractéristique de la « culture arabe » ou « musulmane » et les hommes arabes ou musulmans qu'ils s'agissent de pères immigrés ou de fils nés en France seraient sexistes par culture et par nature »[275].

Cette vision est par conséquent visible dans la manière dont les films sont perçus en France. En effet, comme on a pu le voir précédemment un film tel que *la saison des hommes*, une fresque féministe dont le but est de faire évoluer les mentalités et témoigner de certaines conditions des femmes maghrébines à travers des personnages révoltés, mais subissant tout de même le poids de la tradition est catégorisé comme film marquant l'enfermement et la soumission des femmes. C'est également le cas du film *Rachida*¸ analysé selon la vision française en dépit de la vision de l'auteur. Elle l'explique d'ailleurs elle-même lorsqu'elle affirme que « Beaucoup pensent que *Rachida* est un film féministe ou un film pour la femme. Je ne voulais pas mettre en exergue la résistance de la femme contre la horde terroriste, il y avait aussi l'école, les enfants et les hommes qui ont lutté contre la terreur. Il est vrai que pendant les moments de guerre, les femmes et les enfants sont les plus vulnérables, mais *Rachida* est un hymne à la liberté de toute une société en otages, de toutes les composantes du peuple ». Cependant, certaines critiques évoquent un film surchargé, un film à thèse, une énumération de nombreux stéréotypes qui décline le portrait de la femme algérienne malheureuse »[276].

[274] Tersigni Simona, « La virginité des filles et 1'"honneur maghrébin" dans le contexte français », *Hommes et Migrations*, n°1232, juillet-août 2001, p.35.
[275] Hamel Christelle. « La sexualité entre sexisme et racisme : les descendantes de migrant·e·s du Maghreb et la virginité », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n° 1, 2006, p. 45.
[276] Gendre Annick. « Cinémas d'Afrique du Nord dans la critique de presse en France : esquisse scénographique », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3-4, 2012, p.72.

Ainsi ces éléments nous permettent de confirmer ce que Simona Tersigini affirme concernant la sexualité et plus précisément la virginité des jeunes filles maghrébines en France, à savoir que « la virginité des jeunes filles est érigée en élément de la différence culturelle, constituant l'obstacle culturel et limitant l'intégration autrement dit, empêchant l'adhésion à une normalité basée sur la modernité »[277].

II/ Représenter des femmes dans des sociétés en mutation : une lecture des femmes maghrébines à travers le concept de modernité

Les représentations précédentes nous ont permis d'évoquer le fait que la famille maghrébine et les religions sont des « hauts lieux de conservatisme, toute évolution dans la sphère familiale étant aussi importante que l'évolution dans la sphère sociale »[278]. En représentant ceci, on a pu voir que les films de Tlatli et de Bachir Chouikh ont permis de faire persister une vision hégémonique de la France consistant à voir les femmes maghrébines comme soumises par essence à une forte tradition.

Cependant, il est important d'évoquer que durant la période postcoloniale, il existe une évolution de la place de la femme dans la société à tel point que selon Kamel Kateb « la situation de la femme maghrébine ne correspond plus à l'image qu'elle offrait il n'y a pas si longtemps »[279]. En effet, dans le but de participer aux efforts économiques du pays, ces dernières obtiennent certains accès. Ainsi durant la période elles obtiennent « accès à l'instruction et l'éducation, à des activités professionnelles et artistiques »[280]. De ce fait, comme l'affirme Kamel Kateb, l'émergence des femmes dans la société à travers ces différentes évolutions relatives aux développements des espaces de mixité, de l'activité féminine en dehors de l'espace domestique, du mode de choix du conjoint, conduit au fait que « le mode de famille traditionnelle est bouleversé par les pratiques sociales qui se développent dans la société maghrébine »[281]. De ce fait, il conclut son ouvrage en contredisant l'idée de Bourdieu, expliquant que l'idée d'une femme gardienne de la tradition fait partie d'un passé révolu.

C'est ce que proposent de voir les différents films dont il sera question dans cette partie, à savoir *Satin rouge* de Raja Amari, *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche et *Marock* de Laïla Marrakchi

À travers une déconstruction du mythe de la mère gardienne de la tradition, mais également une représentation de cette jeunesse postindépendance. Il s'agira de ce fait de questionner ces

[277] Tersigni Simona, *op.cit.*, p.34.
[278] Kateb Kamel, *op.cit*., p.127.
[279] Kateb Kamel, ibid., conclusion partie III.
[280]Taboada-Leonetti Isabel, *Les femmes et l'islam entre modernité et intégrisme*, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2004, p.40.
[281] Kateb Kamel, *op.cit*., p.129.

représentations en quoi ces visions plus modernes de femmes maghrébines permettent de montrer la persistance du dualisme Occident/Orient concernant la condition des femmes maghrébines.

A). Déconstruire le mythe de la mère gardienne de la tradition : modernité de la mère maghrébine

« À l'âge adulte au Maghreb, il arrive que les femmes entretiennent des relations sexuelles avec leur mari sans jamais connaitre la jouissance »[282]. Cette citation nous semble importante concernant la suite de notre développement en ce sens que ses auteurs affirment par-là que l'impossibilité de la jouissance pour ces mères est liée aux différents codes sociaux développés autour de leur rôle et les instituant en tant que bonne mère, en tant que mère chaste. Cependant, les mutations ayant lieu dans la société participent à une déstructuration des identités masculines impliquant de ce fait une place plus importante de la mère dans la société et une remise en cause des préceptes inhérents à la condition de mère au Maghreb[283].
C'est d'ailleurs ce que montrent particulièrement bien deux des films cités précédemment, *Satin rouge* et *Viva Laldjérie.*

1). *Satin rouge* : jouer avec la doxa orientaliste pour mieux déconstruire le mythe de la mère gardienne de la tradition

Avec son premier long métrage de fiction, la réalisatrice Yamina Bachir Chouikh choisit le thème de la danse avec comme volonté de rendre la « vraie place de la danseuse qui jusque-là était utilisée comme un objet qui s'offrait au regard et je voulais qu'elle soit le sujet »[284].
Pour ce faire elle propose de suivre le quotidien de Lilia une femme vivant à Tunis avec sa fille qu'elle élève seule. Pour tout le monde Lilia est une « femme rangée », une mère ordinaire. Mais un soir, Lilia se rend dans un cabaret et découvre un monde nouveau, attirant et inquiétant à la fois. Par la danse, elle va s'émanciper et redécouvrir ses désirs les plus enfouis. Par ce synopsis, on remarque bien que la réalisatrice « joue sur la doxa orientalisante à propos de l'Afrique du Nord présente dans le psyché du public occidental »[285]. En effet, ce personnage sert ici d'ancrage à une représentation de la Tunisie à travers les différentes traditions pouvant persister dans le pays. Ainsi elle explique elle-même que la Tunisie est un « « pays où le poids

[282] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.* , p.52.
[283] Kateb Kamel, *op.cit*., P.136.
[284] Piazzo Philippe, « Raja Amari : Glisser d'un monde à l'autre », *Universciné*, 30 novembre 2010, [en ligne], URL : https://www.universcine.com/articles/raja-amari-glisser-d-un-monde-a-l-autre.
[285] Ulloa Marie-Pierre, *op.cit.*

des regards des autres reste très lourd. D'où une hypocrisie générale. On peut vivre comme on veut, mais à condition que les apparences de la morale traditionnelle soient préservées »[286].

Ainsi à travers le personnage de Lilia, elle nous présente une vision d'une femme régie par son rôle de mère oscillant et hésitant entre deux mondes, le jour où elle se comporte en tant que mère et la nuit où elle se comporte en tant que femme. De ce fait, le jour Lilia est représenté à travers les codes inhérents à la condition de mère comme nous pouvons le voir dès la première scène où on la voit faire le ménage chez elle, puis s'arrêter devant un miroir et commencer à s'admirer, elle se met ensuite à danser, mais elle s'arrête net et se rattache les cheveux en reprenant un air particulièrement sérieux. Par cette scène on voit tout le poids des responsabilités qui pèse sur elle. Ainsi, elle démontre ici une vision proche de ce que pense connaitre les occidentaux des mères maghrébines, comme nous pouvons le voir d'ailleurs dans la critique de Louis Guichard qui affirme que « dans ce film, la norme sociale représentée par la voisine, un oncle de province, pèse moins que les interdits personnels de Lilia où l'idée qu'elle se fait elle-même de ses devoirs »[287].

Mais cette vision ne sert qu'à mieux déconstruire cette figure maternelle puisque le film tend à montrer l'émancipation d'une femme à travers la danse. Par la danse, moyen de « libération, d'affirmation de soi, d'éveil des sensations et d'éveil du corps, Lilia s'émancipe de son rôle de mère et devient une femme »[288]. De ce fait, alors qu'elle nous était présentée comme une femme gênée dans la rue, timide et réservée, la « société devient pour elle un univers où elle projette ses fantasmes et pas seulement un endroit où elle subit les diktats »[289]. En ce sens une scène nous paraît importante à 42 minutes du film. Il s'agit d'une séquence durant laquelle Lilia danse dans un bar de nuit. Durant celle-ci, Lilia s'assume complètement, elle se libère, elle est comme l'affirme sa collègue danseuse, en extase.

[286] Guichard Louis, « 3 questions à Raja Amari », *Télérama*, n°2728, 24 avril 2002, p.28.
[287] Guichard Louis, « Satin rouge », *Télérama*¸30 avril 2002, n°2729, les champs libres carton 100322, p.50.
[288] Piazzo Philippe, *op.cit.*, [en ligne] : https://www.universcine.com/articles/raja-amari-glisser-d-un-monde-a-l-autre
[289] Piazzo Philippe, *ibid*.

Ainsi par la manière dont elle est représentée dans cette séquence elle déconstruit la vision d'une mère chaste instituée par les normes sociales comme nous pouvons le voir dans la représentation ci-dessous.



Extrait de *Satin Rouge* de Raja Amari : 42 minutes (D.R.).

Elle évolue de ce fait ici dans un monde d'hommes, et devient donc une source de désir comme le laisse remarquer les différents regards d'homme fixé sur le corps de cette dernière.

Mais bien plus que cela, la séquence nous permet également d'introduire la relation que va entretenir Lilia avec Chokri et dont nous voyons dans l'image ci-dessus les prémices. Avec lui elle va redécouvrir sa sexualité, et ainsi montrer une femme qui redécouvre la jouissance.

2). Papicha dans *Viva Laldjérie* : une inversion des rapports mère/fille

Contrairement à Raja Amari, il ne s'agit pas ici de jouer avec les attentes du spectateur, mais bien de montrer une représentation qui diffère de ce qu'ils pensent connaitre de la mère maghrébine. En effet, il l'explique d'ailleurs lorsqu'il affirme que ce qui est traité dans le long métrage, « ce n'est plus la thématique traditionnelle, j'ai voulu raconter une vraie histoire, de vrai personnage, mais non plus de parler de l'institutrice, de l'infirmière, du combattant, du paysan »[290].

Pour ce faire, ce dernier propose une histoire autour de deux femmes qu'il a connues personnellement, qui durant la guerre civile ont dû quitter la ville de Sidi Moussa et qui se sont retrouvées dans une chambre d'hôtel. En effet, le film suit le destin de deux femmes. Goucem, fille de Papicha, jeune femme émancipée amant d'un homme marié. Papicha, la mère

[290] Moknèche Nadir, « Made in Algéria: making of », *bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004.

nostalgique de sa gloire passée en tant que danseuse de cabaret. À travers ce film sont dépeintes différentes représentations des femmes en Algérie.

En ce sens, la représentation qu'il donne ici permet d'avoir une vision différente de l'Algérie ne correspondant pas à la vision que le spectateur français a sur l'Algérie à savoir « une vision perpétuellement violente dans le sens physique du terme […] Mais ce n'est pas l'Algérie de la sexualité, de la musique, de l'ennui du désir »[291].

Le personnage de Papicha représente bien ceci puisque durant l'ensemble du film on a une vision d'une mère bien différente de tout ce qu'on a pu voir précédemment. Elle est ainsi représentée à l'opposé de l'archétype de la mère éducatrice de la tradition. Bien au contraire, elle est fière de ses choix, émancipée, c'est une femme forte qui n'a qu'une idée en tête, retourner danser dans un club qu'elle a précédemment connu, le Copacabana. Sa relation avec la fille de la voisine, Désiré marque d'ailleurs un point intéressant dans cette déconstruction de la mère gardienne de la tradition. Par cette relation, Papicha est représentée comme une éducatrice de la féminité, elle lui apprend à devenir femme. Un enchaînement de séquences nous permet de le voir. À 41 minutes du film, les deux femmes se promènent dans la rue en direction du Copacabana, car Désiré souhaite devenir danseuse. Un jeune vendeur présent sur les lieux leur annonce que le lieu a fermé et demande de lui acheter quelque chose, ce à quoi Papicha lui demande de lui offrir un lion. Face au refus de ce dernier, elle regarde Désiré et lui dit « attaque ». Désiré se met alors à user de ses charmes en dansant devant le jeune homme afin d'obtenir ce qu'elle souhaite. Soucieuse de la danse qu'elle vient d'effectuer Désiré demande alors à Papicha « Est-ce que c'est péché d'être danseuse ? », Papicha lui demande qui lui a dit cela, et elle répond que c'est sa maitresse. Par sa réponse, elle lui affirme « et bien, allons pécher », et le réalisateur nous montre ensuite une scène durant laquelle Papicha en tenue de cabaret danse devant Désiré.

[291] Hakem Tewfik, « entretien avec Benjamin Stora Historien spécialiste de l'Algérie à propos du film Viva Laldjérie », *bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004.

Par cette séquence elle inculque à la jeune fille le gout pour la danse, et a affirmé sa féminité. L'image ci-dessous représente selon nous ceci à la perfection.



Extrait de *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche : 47 minutes (D.R.).

Mais, la relation qu'entretiennent Goucem et Papicha permet également de déconstruire l'image d'une mère traditionnelle à travers une sorte d'inversion des rôles. En effet, Papicha vit aux crochets de sa fille apportant une vision conflictuelle dans leur relation. Une scène nous permet à notre sens de le percevoir. Alors qu'elle rentre dans leurs chambres, Goucem surprend sa mère en tenue de danse. Elle demande à sa mère de se rhabiller, ce à quoi elle lui répond qu'elle n'est pas nue. L'échange tourne à la confrontation quand Papicha annonce à sa fille vouloir racheter le Copacabana. Après un échange de dialogue, Goucem la regarde et lui affirme qu'à son âge on ne refait pas sa vie. Papicha se défend évoquant le fait qu'elle est une artiste, ce à quoi elle rétorque « Danseuse à moitié nue t'appelles ça une artiste toi ? ». De ce fait, elle porte ici un jugement sur les différents désirs de sa mère, en critiquant particulièrement ce monde vu à travers ces yeux comme décadent.

B). Une jeunesse moins marquée par la tradition

Durant la période postcoloniale, les femmes maghrébines ont acquis de nombreuses compétences et des ambitions leur permettant d'acquérir « un pouvoir de négociation leur permettant de répondre à la pression de la conformité »[292], ainsi dans les années 1990, par une conquête des espaces extérieurs »[293], les femmes échappent de plus en plus à la domination masculine.

Ceci s'est poursuivi durant la décennie évoquée dans notre deuxième partie comme nous l'explique bien Kamel Kateb, affirmant que l'accès de la jeunesse à l'éducation durant la décennie 2000 à 2011 dans le but de répondre aux demandes sociales et économiques des pays en créant de ce fait de la main-d'œuvre, participe à mettre à mal les bases de l'organisation de la famille et du système social séculaire[294].

Il s'agit de voir dans ce second point à travers une analyse de deux films que sont *Viva Laldjérie* et *Marock* de Laïla Marrakchi, en quoi ils témoignent de ces évolutions de mentalité de la jeunesse moins marquées par les aspects traditionnels de la société.

1). *Viva Laldjérie* : Goucem, un célibat prolongé et une difficile intégration sociale

Les différents droits accordés aux femmes mettent donc à mal les différents systèmes matrimoniaux permettant aux filles d'avoir une plus grande liberté de choix du conjoint[295]. En ce sens, la scolarisation de masse impose des difficultés aux contrôles familiales dans les sens où il devient de plus en plus compliqué pour ces familles de faire face aux transgressions des interdits de leurs enfants. En effet, par un mariage et un célibat plus tardifs ces derniers entravent totalement le contrôle exercé sur leur sexualité[296].

C'est ce que nous explique Nadir Moknèche dans le making of du film lorsqu'il évoque l'évolution de la sexualité chez ces jeunes filles : « avant la fille était rangé à 17 ans et marié, aujourd'hui il existe une évolution. Les filles vont à l'école et rentrent de plus en plus tard sur le marché du travail et donc du mariage. Donc comment on peut demander à cette jeunesse de calmer leur désir, on ne peut pas[297].

---

[292] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.*, p.113.
[293] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *ibid*., p.113.
[294] Kateb Kamel, « Scolarisation féminine massive, système matrimonial et rapports de genre au Maghreb » *Genre, Sexualité et Société*, vol.6, 1er décembre 2011, p.2.
[295] Kateb Kamel, *ibid*. p.2.
[296] Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *op.cit.*, p.173.
[297] Moknèche Nadir, *op.cit*; , *bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004, 27 minutes.

Ainsi, Goucem, la fille de Papicha représente particulièrement ces modifications du système. Âgée de 27 ans elle n'est pas mariée et fréquente un homme déjà marié, ce qui ne l'empêche guère de sortir le soir, faire la fête dans les bars et profiter d'une vie sexuelle libérée.

Cependant, comme nous l'explique le réalisateur, Goucem est « le fruit de l'Algérie socialo-islamiste et de la télé par satellite. Elle a grandi en réaction aux contraintes, aux principes aux fausses espérances. Elle oscille entre désir de normalité et désir de transgression, elle sort dans la rue voilée ou dévoilée. Elle vit mal sa sexualité libérée. Elle est paumée »[298]. Il est vrai que la vision donnée de Goucem dans le film est particulièrement nuancée dans le sens où le réalisateur débute son film en nous présentant un personnage particulièrement libéré comme le confirment les deux scènes montrant une relation sexuelle entre Goucem et un homme entrecoupé d'à peine dix minutes. La suite du film changera de ce fait légèrement le personnage de Goucem préoccupée par sa situation sociale.

Cependant bien qu'hésitante, vient pour elle le « temps de l'autonomie »[299]. En ce sens une scène nous semble importante à évoquer. En effet à 1h07 du film Goucem va voir une voyante. Cette dernière nous permet d'avoir un point de vue sur les logiques maritales et un point de vue sur ce que nous avons pu affirmer précédemment en parlant de la logique du célibat tardif. En effet, lorsqu'elle nous est montrée cette dernière dit « Tout ça est trouble, 27 ans, tu n'es plus toute jeune, mais tu restes fraiche, nous pouvons t'aider à faire une belle rencontre, j'imagine que pendant 3 ans avec votre docteur vous n'avez pas fait que de vous regarder dans le blanc des yeux » ce à quoi Goucem répond « On est en 2003 », et elle de rétorquer « si on est en 2003, il ne faut pas venir me voir ». Durant cette séquence Goucem, affirme son identité. Elle refuse de suivre la loi traditionnelle que lui propose la voyante en évoquant le fait qu'elle dispose d'un homme avec qui elle pourrait la marier.

2). *Marock* : une représentation de réaliste de la jeunesse dorée marocaine

La situation de la jeunesse étudiante connaissant une liberté sexuelle est également évoquée par Laïla Marrakchi dans son film *Marock* sortie en 2006. Cependant, là où Goucem hésitait encore entre le mode de vie traditionnel ou le mode de vie que permet l'essor de la scolarisation au Maghreb, le personnage féminin du film *Marock* est quant à elle représenté de manière bien plus libérée de ces différentes questions.

Comme nous l'affirme Camille Lacoste-Dujardin, « les Marocaines, comme les autres femmes du Maghreb, disposent de libertés en réalité fort inégales selon l'aisance de leur milieu social,

[298] Stora Benjamin, « Viva Laldjérie, premier film de l'après-guerre ? », *Univerciné*, 30 novembre 2010.
[299] Derobert Éric, « Viva Laldjérie : Profusion », *Positif*, n°518, avril 2004, p.31-32.

où parfois, une certaine modernité est jugée incompatible avec la tradition religieuse »[300]. C'est ce que propose de voir la réalisatrice.

À Casablanca, c'est l'année du baccalauréat pour Rita, jeune femme appartenant à la jeunesse dorée du Maroc. Elle est bien décidée à vivre comme elle l'entend, et elle le fait de toutes les manières possible : courses de voitures, alcool, premiers émois…

De ce fait, comme elle l'explique à Patrick Antona, « le but était de faire un film juste dans la manière dont les jeunes se comportent dans la vie : ils fument de l'herbe, boivent, etc… »[301].

C'est en ce sens qu'elle nous présente le personnage de Rita, une jeune étudiante sûre d'elle, affirmée. La relation qu'elle entretient avec son frère nous semble pertinente à analyser pour montrer en quoi ce film permet de témoigner de l'impact des changements inhérent à la scolarisation de masse des jeunes filles. En effet, le frère dans les familles patriarcales maghrébines possède un pouvoir de domination important comme nous avons pu le voir précédemment. Cependant, « le développement de l'instruction et son élargissement aux filles ont produit de nouvelles générations plus instruites que les pères et deviennent de ce fait un défi, puisque souvent doté d'un capital éducatif supérieur à celui de leur frère ce qui rend la domination masculine […] plus difficile à exercer et difficilement supportable pour un nombre de plus en plus grand de femmes »[302].

Ainsi, dans ce film la figure du frère de famille est particulièrement remise en cause. En effet, ce dernier est au début du film représenté comme symbole de la domination masculine à l'image d'une scène présente à 18 minutes 26 durant laquelle Rita lui demande ce qu'il pense de sa tenue, ce dernier lui répond « c'est surtout la tonne de maquillage qui me dérange, on dirait une pute », ce qui l'a fait aller enlever son maquillage.

Mais au fil du récit, l'influence de ce dernier devient moindre, il est même moqué. À 17 minutes du film, Rita le surprend dans la salle à manger faisant une prière, elle lui dit alors « mais t'es malade Mao, t'es tombé sur la tête, t'es zinzin, tu t'es crue en Algérie, c'est bon tu vas devenir barbue c'est ça ? ».

[300] Lacoste-Dujardin Camille, « Des femmes au Maghreb : regards d'une ethnologue sur cinquante ans d'études et de recherches », *Hérodote*, n°136, 2010, p. 76-99, [en ligne]: https://www.cairn.info/revue-herodote-2010-1-page-76.htm, p.90.
[301] Antona Patrick, « Laila Marrakchi & Morjana El Alaoui (*Marock*) », *écran large*, 15 février 2006.
[302] Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, Apic éditions, Algérie, 2015, p.79.

Cette scène nous montre la distinction idéologique entre les deux protagonistes qui n'aura de cesse d'être alimentée durant le long métrage, et permet à travers la posture de l'héroïne de montrer l'inversion de la domination comme le montre particulièrement bien l'image extraite de cette séquence ci-dessous



Extrait de *Marock* de Leïla Marrakchi : 18 minutes (D.R.).

C). Des représentations problématiques, facteurs d'un dualisme orientalisme/occidentalisme

1). Des productions compliquées par une vision réductrice de la France

Tout d'abord il nous semblait important de revenir sur les différents contextes de productions de certains de ces films, et plus particulièrement celui de *Satin rouge* et de *Viva Laldjérie*.

Il est vrai que pour le premier film, *Satin rouge*, la réalisatrice nous évoque un contexte de production particulièrement frappant en ce qui concerne notre problématique. Proposant un entretien au journaliste Thomas Sotinel, Raja Amari, nous évoque le fait qu'elle a eu du mal à trouver le financement du film. « Ce sont les institutions du Nord que nous avons eu le plus de difficulté à convaincre, le Fonds Sud, le Fonds d'action sociale, même les Hollandais que je connais »[303]. Elle explique ensuite que l'une des causes de la non-participation de certaines institutions de production était que pour ces derniers « Lilia ne pouvait pas être une femme tunisienne », à tel point qu'on lui a demandé de resituer son action à Marseille.

[303] Sotinel Thomas, « productrice, réalisatrice et actrice unie face aux préjugés », *le monde*, 15 février 2002.

Il en est de même pour le film *Viva Laldjérie*. En effet, dans le making of présent sur le DVD du long métrage, Nadir Moknèche et ses équipes de production, nous évoque le fait que tourner avec des équipes françaises était assez difficile dans le sens ou ces derniers avait peur d'aller tourner en Algérie, nous permettant ainsi de voir la vision que pouvait avoir les Français du pays de l'époque, perçue comme violent et dangereux, comme l'évoque la script du réalisateur : « j'avais la trouille pour tout ce qu'on raconte, c'était peur être fini, mais l'atmosphère de prise en main d'un terrorisme, je me suis dit, mais qu'est-ce que je vais faire dans cette galère. J'ai vu un pays charmant, je me suis sentie accueillie et pas détestée »[304]. Mais ces derniers ont également trouvé des difficultés dans la recherche de financement. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le producteur du film à 46 minutes du Making Off : « Ce qui nous a intéressés c'est que c'était une façon de parler de l'Algérie, de la montrer, de la filmer qui nous paraissait totalement nouvelle contrairement à tout ce qu'on avait pu croiser auparavant [….] par contre pour le montage financier ça a posé des difficultés parce que la façon dont on parle de l'Algérie dans ce film était suffisamment nouvelle pour qu'un certain nombre de gens ait même presque des difficultés à croire que c'était possible, que les choses là-bas se passaient réellement comme ça c'est-à-dire que c'était comme si le film parce qu'il bouscule des clichés et des idées reçues était pour certain justement un peu difficile à recevoir parce que justement ça venait en contradiction avec ce qu'ils pensaient être la réalité ou la vérité et ils pensaient que le film était simplement une œuvre fictionnelle ou d'imagination, mais ils ne se rendaient pas compte à quel point ce film dépeint aussi de façon personnelle une Algérie qui existe et ça on a pu le visionner sur place »[305].

2). Des spectateurs choqués par certaines séquences

Ensuite, il nous parait important d'analyser la réception de certaines séquences permettant de voir que ces dernières permettent de mettre en lumière le dualisme que nous avons pu évoquer précédemment.

Tout d'abord, il nous semble intéressant d'évoquer la réception du film de Nadir Moknèche. En effet, certaines séquences du film ont particulièrement mis mal à l'aise les différents spectateurs. C'est le cas de la première scène montrant Goucem nue à l'écran. Cette nudité a par conséquent provoqué de nombreuses réactions, telles que le départ de certains spectateurs des salles, voire pour certains cinémas, la censure de toutes les scènes montrant de la nudité, « Si l'amour et la nudité à New York ou Paris ne dérangent pas les Algériens, celui de l'amour

[304] Moknèche Nadir, *op.cit., bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004.
[305] Moknèche Nadir, *Ibid*.

entre Algériens semble en avoir tout de même indisposé quelques-uns »[306]. Mais c'est surtout, l'utilisation de la langue française qui pose les plus grandes réactions. En effet, c'est d'ailleurs ce que peut montrer Olivier Barlet. Lorsqu'il évoque ce long métrage, ce dernier insiste sur le fait que « la gêne et la distance s'installent surtout de par le décalage ressenti entre une Algérie reconstruite en français par le cinéaste et celle du vécu quotidien, en arabe dialectal, que d'autres films moins volontaires nous donnent à voir »[307]. Par ceci, certains spectateurs et critiques ont vu dans ce choix un film vendu, dans le sens où on l'a accusé de faire un film « en français pour un public extérieur »[308]. Cependant, le réalisateur s'est particulièrement défendu concernant ce sujet en affirmant qu'effectivement le but dans le choix du français était de toucher un public plus vaste, mais également qu'il a fait ce choix du fait de « la défaillance de la formation des comédiens en Algérie qui l'a poussé à en prendre d'autres francophones et du fait que l'actrice principale Lubna Azabal n'est pas algérienne et il aurait été « ridicule » de la faire parler dans « sa langue, l'arabe marocain » »[309]. Enfin, l'article de Daika Dridi nous permet également d'apprendre qu'il a avoué au journal *El watan* que l'utilisation du français était pour lui un moyen de mieux faire passer certains messages auprès des Algériens, le français pour dépasser certains tabous. Cette affirmation nous semble donc particulièrement pertinente concernant notre problématique puisqu'elle témoigne ici, de l'utilisation d'une langue étrangère dans le but de mieux divulguer ces discours et pourrait donc rejoindre ce qu'Olivier Barlet affirmait à propos du décalage que ceci pouvait créer.

Enfin *Satin rouge* connait également quelques réactions critiquant principalement le rôle donné à Lilia dans l'histoire. Un élément retient d'ailleurs notre attention, à savoir, le fait que Raja Amari s'attendait à de telles réactions. En effet elle l'affirme dans le journal *La dépêche* lorsqu'elle explique que la mère « elle est la gardienne des valeurs et le fait qu'elle transgresse les codes sociaux n'a pas été bien accepté par les Tunisiens. J'interroge ce statut, je casse son image »[310].

Ainsi, montrer la modernité des femmes au Maghreb dérange tout autant en France qu'au Maghreb. L'exemple de la réception de *Marock* nous permet d'avoir un aperçu sur une polémique instituée directement autour de l'altérité existant autour de la condition des femmes entre la France et les pays du Maghreb.

[306] Dridi Daïka, « Lorsque Alger regarde Viva Laldjérie », *Bab el med*, 20 avril 2004.
[307] Barlet Olivier, « Viva Laldjérie », *Africultures*, n°338, 1er avril 2004.
[308] Ulloa Marie-Pierre, *op.cit.*, p.13.
[309] Dridi Daïka, *op.cit.*
[310] Bertoni Laëtitia, « Un film polémique en Tunisie », *La dépêche*, 28 février 2002.

3). *Marock* : une polémique marqueur d'un occidentalisme

À sa sortie, le film de Laïla Marrakchi subit une violente polémique autour de son film. En effet, comme nous l'apprend l'article de Samy Ghorbal, cette polémique a débuté en 2005 pendant le 8e festival de Tanger. À la suite de ce festival, l'artiste marocain Mohammed Hassan El Joundi exprime qu'à travers ce film il est question de « lobby extérieur, d'asservissement à une « nouvelle francophonie », d'une atteinte à la « dignité du Maroc et des marocains »[311]. De ce fait, le film sera interdit par la commission de censure marocaine aux moins de 12 ans[312]. De plus, le Parti Justice et développement (PJD), principal parti d'opposition du pays à idéologie islamiste et conservatrice dont nous reparlerons plus en détail notamment à travers notre étude sur le film *Much Loved* de Nabil Ayouch, lance un appel au boycott du film, pour la même raison qu'évoquée différemment. Cependant, cet appel au boycott n'empêchera pas le visionnage du film, ce dernier étant d'ailleurs adulé. « Le public jeune et majoritairement féminin vibre, rit et applaudit tout au long du film. « Ce film c'est nous il dit que nous vivons » affirment ces jeunes »[313].

[311] Daki Salma, « « Marock » au Maroc : une polémique à presse interposée », *yabiladi*.
[312] Ghorbal Samy, « le phénomène Marock », *Jeune Afrique*, 17 juillet 2006, [en ligne] : https://www.jeuneafrique.com/97128/culture/le-ph-nom-ne-marock/.
[313] Beaugé Florence, « Casablanca saisit par la fièvre Marock », *le monde*, 25 mai 2006.

Conclusion :

À travers une analyse de cinq longs métrages coproduits durant la décennie 2000 à 2010, il s'agissait dans ce chapitre de montrer en quoi malgré une différence dans la manière de représenter les rapports de genre, ces dernières permettent de mettre en lumière une persistance du dualisme orientalisme/occidentalisme autour des notions de modernité et de traditions, concernant la condition des femmes au Maghreb.

De ce fait, nous avons pu à travers les films *La saison des hommes et Rachida*, observer une insistance concernant la condition des femmes maghrébines à travers le prisme de la tradition. Ainsi, à travers le film *Rachida* nous avons pu évoquer, le rôle que la religion peut avoir dans la domination et la violence exercées contre les femmes durant la période de la décennie noire, cette dernière servant de cadre référentiel à la politique du FIS, et à ses nombreuses branches armées, marquant particulièrement le quotidien et le mode de vie des femmes comme nous avons pu en discuter en évoquant l'attaque contre Rachida.

La saison des hommes quant à lui nous a permis d'avoir un aperçu du poids des traditions entretenues par le cadre familial. En effet, nous avons analysé dans ce film, les différentes dominations exercées par le cadre familial, à commencer par la belle-mère d'Aïcha, particulièrement étouffante pour cette dernière. Parler de cette dernière, nous a conduits à questionner le rôle attribué aux femmes vu alors comme gardienne de la tradition. Ceci se remarque d'ailleurs par l'importance accordée à Aziz dans le film, Aïcha étant contrainte de le faire pour pouvoir aller s'installer à Tunis quitte à endommager sa relation avec ses filles, le rôle du frère impactant particulièrement les relations mères-filles.

Ces deux films nous ont également amenés à traiter de l'importance accordée à la sexualité des jeunes filles conçues comme honneur masculin. En effet, nous avons pu y voir l'importance accorder aux mariages en tant symbole de l'honneur en évoquant les cas de la mère de Rachida connaissant la médisance du fait de son statut de divorcé, mais encore de l'aspect traditionnel et honorifique à travers l'échange entre Emna et son père. De plus, ces longs métrages nous ont permis d'avoir une vision sur l'importance accordée à la virginité et au contrôle de cette dernière au sein des sociétés maghrébines à travers deux scènes particulièrement lourdes de sens dans lesquelles malgré un acte terrible exercer contre les jeunes filles, à savoir une tentative de viol dans la saison des hommes et l'enlèvement et le viol de Zohra dans Rachida, la famille réagit en fonction du déshonneur que peut leur apporter la perte de la virginité de ces deux filles. Analyser la conception de ce contrôle de la virginité maghrébine à travers le prisme français nous a également permis de montrer l'existence d'une distinction culturelle à travers cette

notion entre la France et les pays du Maghreb. Par cette dernière, nous avons pu montrer que la représentation des rapports de genre dans ces films traitée à travers le prisme des valeurs traditionnelles du Maghreb permet de faire persister une vision péjorative des femmes maghrébines perçues de ce fait comme soumises à ces différentes valeurs sociales.

Mais nous avons pu montrer que la période est également marquée par certains films permettant de voir les différentes mutations socio-économiques du pays durant la période postcoloniale. En effet, nous avons pu apercevoir à travers l'analyse de trois films, *Marock, Satin rouge* et *Viva Laldjérie*, que ces derniers proposent une vision opposée à ce qu'on a pu voir précédemment. En effet, il s'agit dans ces films de montrer une vision plus moderne des femmes opposées aux différentes traditions de ces pays et d'ainsi porter un discours contre-hégémonique sur la place des femmes dans ces sociétés. Ainsi, nous avons pu insister sur la déconstruction du mythe de la mère gardienne de la tradition en évoquant les personnages de Lilia et Papicha, ces derniers, renonçant aux valeurs traditionnelles des pays, s'émancipant à travers une redécouverte de leur sexualité. Ainsi, quand Lilia s'émancipe se libérant de toutes les normes sociales inhérentes à son rôle de mère à travers la danse, Papicha nous est présenté comme une femme assumant sa féminité, comme éducatrice de la féminité à travers la relation qu'elle entretient avec Désiré. Ensuite, nous avons pu voir que ces représentations diffèrent à travers une représentation d'une jeunesse moins marquée par la tradition. De ce fait, nous avons pu voir à travers Goucem et Rita, deux visions de femmes assumant leur sexualité, dont l'accès au monde du travail pour la première et la scolarisation pour la deuxième permettent de s'émanciper des différentes normes sociales et rendent de ce fait la domination masculine bien plus difficile à exercer.

Cependant nous avons terminé notre développement en montrant que s'intéresser à ces notions de modernité permettent de montrer une persistance du dualisme entre occident et Orient autour de la condition des femmes. En effet, il est vrai que la production de ces films à connu quelques difficultés, dans le sens où ces représentations n'étaient pas considérées comme relevant de la réalité pour les organismes de coproduction, ces derniers n'imaginant pas réel ces situations de femmes au Maghreb, car éloignées du savoir qu'ils peuvent avoir de leur condition. Enfin, nous avons pu évoquer l'idée que ces représentations ont connu quelques polémiques, en ce sens que diverses séquences ont pu particulièrement choquer les spectateurs maghrébins, mais encore dans le sens où ils ont été perçus par certains traditionalistes comme des visions importées de l'occident dans le but de mettre à mal l'identité arabo-musulmane que nous avons évoqué dans notre première partie.

Conclusion partie II :

Pour conclure, nous avons pu voir dans cette partie à travers une analyse des coproductions cinématographiques Franco-Maghrébines des années 2000 à 2010 que cette période permet de marquer une transition dans la manière de représenter les rapports de genre au Maghreb. En effet, si durant les années 1990, la majeure partie des représentations insistait sur le caractère enfermant et privé de liberté des femmes maghrébines, ici la représentation diverge. Il est vrai que comme nous avons pu le voir au sein de notre chapitre 3, les différents réalisateurs évoquent dans ces films le quotidien des femmes maghrébines. Évoquer ce quotidien permet de ce fait d'insister sur les différentes problématiques du pays concernant la question de la place des femmes dans la société. De ce fait, le chapitre 3 nous a permis d'insister sur les différences existant dans les représentations de cette décennie, concernant l'évocation de ces conditions des femmes représentées au quotidien.

Ainsi, nous avons pu expliquer que la période est marquée par diverses représentations féminines empreintes d'un dualisme autour des notions de tradition et de modernité. En effet, si certains des films de la période analysent la condition des femmes en traitant le poids de la tradition dans leur vie quotidienne, certains quant à eux décident de traiter ces questions de traditions à travers des représentations dont le but est de remettre en cause ces dernières en montrant des femmes en pleine émancipation, bataillant contre ces différentes valeurs sociales, ne les acceptant pas où tout simplement en traitant des réalités sociales du pays en évoquant ce que l'accès au travail et à la scolarisation leur ont permis d'obtenir, et en quoi ces accès ont particulièrement redéfini les relations genrées dans ces différents pays.

Néanmoins, il est indéniable que même si les représentations de la période sont particulièrement nuancées autour des notions inhérentes aux sociétés patriarcales que représente le dualisme traditions/modernité, ces dernières permettent d'affirmer que « les femmes ne sont pas forcément des subalternes : le fait de vivre dans une société patriarcale ne soumet pas toujours les femmes ni ne supprime leur voix »[314]. Cet aspect est particulièrement présent durant la décennie 2010 à nos jours.

[314] Belkacem Belmekki, Lahouel Badra, *Le Postcolonialisme, Objectivité Et Subjectivité Identité, Mondialisation, études postcoloniales [actes Du Colloque International Organisé Les 3 Et 4 décembre 2012 à L'université D'Oran]*, L'Harmattan , Paris, 2014, p.103.

Partie III : 2010-2020 : Désorientaliser les femmes maghrébines par le prisme du militantisme

Introduction :

Au sein de notre deuxième chapitre, nous avons pu insister sur la pensée développée par Franz Fanon au sein de son ouvrage *Peau noire, masque blanc.* Son analyse portant sur les rapports entre populations blanches et noires et plus précisément sur leurs psychologies face à la domination qu'entreprennent les populations blanches sur eux durant la période coloniale est faite dans un but précis. En effet, dans la conclusion de son ouvrage, il affirme que celui-ci est ainsi fait pour que « cesse l'asservissement de l'homme par l'homme »[315]. L'idée de son livre est alors de procéder à un travail de déconstruction des représentations de l'« autre ».

Considérer comme l'une des œuvres pionnières du postcolonialisme en France il n'est pas anodin de retrouver son raisonnement dans les études postcoloniales. En effet, comme nous l'explique particulièrement bien les auteurs de l'ouvrage, *Le postcolonialisme, objectivité et subjectivité Identité, Mondialisation, études postcoloniales*, trois phases correspondent au concept du postcolonialisme dont le fait que « la déconstruction est un passage obligé »[316]. Il est vrai que comme nous avons pu le voir en évoquant le film de Moufida Tlatli, le postcolonialisme suppose une étude de la période coloniale permettant d'étudier les répercussions de la colonisation durant la période postcoloniale. Mais, Nicolas Bancel poursuit son argumentaire précisant que « le post, correspond à une déconstruction systématique des systèmes de domination concrets et épistémologiques, de faire advenir un monde nouveau débarrassé des scories du racisme des discriminations, ensemencé par un relativisme culturel universel et mû par les incessants échanges humains et culturels de diasporas mondialisées »[317]. En ce sens comme l'explique Crispi Valentina en évoquant la pensée du philosophe Derrida, « le but de la déconstruction selon Derrida, c'est de mettre en évidence les éléments ambigus de certains concepts philosophiques hérités de la tradition, afin d'en montrer les faiblesses et les contradictions »[318] .

[315] Fanon Franz, *Peau noir, Masque BLANC*, éditions du seuil, 1952, p.224.
[316] Belkacem Belmekki, Lahouel Badra, *Le Postcolonialisme, Objectivité Et Subjectivité Identité, Mondialisation, études postcoloniales [actes Du Colloque International Organisé Les 3 Et 4 décembre 2012 à L'université D'Oran]*, L'Harmattan, Paris, 2014, p.57.
[317] Bancel Nicolas. Le *Postcolonialisme*, Que Sais-je ? , Humensis, Paris, 2019, p.41.
[318] Crispi Valentina, « L'interculturalité », *Le Télémaque*, 2015, n° 47, p. 17-30, URL : https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2015-1-page-17.htm.bar.

C'est en ce sens ce que se proposent d'étudier les mouvements affiliés à la théorie du féminisme postcoloniale. En effet, leur but est de relire la période coloniale sous le prisme des questions de genre. Elles vont pour cela interroger, analyser et dénoncer le féminisme occidental dominant pour remettre à l'ordre du jour « l'oppression des femmes à la lumière du racisme, de l'esclavage ou de la colonisation »[319]. De ce fait ces dernières constatent particulièrement l'ethnocentrisme occidental dominant, et l'androcentrisme des études postcoloniales, et proposent de ce fait une critique de l'orientalisme instauré par ces dernières à travers une lutte contre la prétendue supériorité du « féminisme occidental blanc »[320]. Pour ce faire, ces dernières procèdent à une déconstruction de la manière de percevoir les femmes telles « qu'elles existaient dans la théorie féministe dominante »,[321] c'est-à-dire de manière soumises, impuissantes, enfermées ou fantasmées.

Ces différentes idées sont particulièrement présentes dans les longs métrages coproduits durant la décennie 2010 à 2020. Il est vrai que là où les années 2000 se concentraient sur la représentation quotidienne des femmes à travers l'évocation de différentes thématiques relatives au dualisme existant entre modernités et tradition, les longs métrages coproduits durant la décennie 2010-2020, porte sur des visions se rapprochant bien plus d'un certain militantisme, questionnant les différentes inégalités existant entre les hommes et les femmes dans le but de produire une dénonciation de ces systèmes patriarcaux, et présentant la lutte qu'entreprennent les femmes pour améliorer leurs conditions.

En ce sens, le tableau ci-dessous se propose de résumer les différentes thématiques évoquées dans les coproductions des années 2010 à 2020.

[319] Dechaufour Laetitia « Introduction au féminisme postcolonial », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, n°2, 2008, p.102.
[320] Dechaufour Laetitia, *op.cit*., p.103.
[321] Dechaufour Laetitia, *ibid*., p.105.

Films	Réalisateurs/trices	Pays de production	Personnages féminins	Thématiques et vision militante des femmes
La source des femmes (2011)	Radu Mihaileanu	Maroc/France	Leila, Esmeralda, Rachida, vieux fusil	Sexualité comme moyen d'ascension sociale, difficultés économiques, tradition rurale
Sur la planche (2011)	Leila Kilani	Maroc/France	Badia, Imane, Nawal, Asma	Luttes des classes, conditions des femmes ouvrières
Millefeuille (2013)	Nouri Bouzid	Tunisie/France	Aïcha, Zaineb	Combats des femmes pendant le printemps arabe, question du voile, islamisme
Much loved (2015)	Nabil Ayouch	Maroc/France	Noha, Randa, Soukaina, Hilma	Prostitution, économie marocaine…
À peine j'ouvre les yeux (2015)	Leyla Bouzid	Tunisie/France	Farah, Hayet	Militantisme féminin sous Ben Ali
Certifiée Halal (2015)	Mohammed Zemmouri	Algérie/France	Kenza Boukamache, Sulatana	Mariages arrangés et vision féministe de cette pratique, critique du féminisme hégémonique français
Parfum de printemps (2016)	Férid Boughedir	Tunisie/France	Salouha, Aïcha, Khadija	Printemps arabe, place des femmes dans les mouvements du printemps arabe
mon âge je me cache encore pour fumer (2017)	Rayhana	Algérie/France	Fatima, Keltoum, Samia, Zahia	Féminisme et islamisme, vision de femmes militant contre les injustices de la période de la guerre civile
Sofia (2018)	Meryem Benm'Barek	Maroc/France	Sofia, Lena, Leila	Condition des mères célibataires au Maroc, fracture sociale
Razzia (2018)	Nabil Ayouch	Maroc/France	Salima	Évolution de la place des femmes dans la société, place de l'éducation dans l'évolution des mentalités, féminisme islamiste
Papicha (2019)	Mounia Meddour	Algérie/France	Wassila, Nedjma, Kahina, Lynda	Lutte d'étudiante pendant la guerre civile, le voile comme symbole de lutte.
Adam (2020)	Maryam Touzani	Maroc/France	Abia, Samia	Conditions des mères au Maroc, solidarité des femmes, situation économique des femmes,

Il s'agit donc de questionner dans cette partie ces différentes représentations afin de montrer en quoi ces dernières piochant dans les idéologies du féminisme postcolonial permettent de produire une véritable période de rupture dans la manière de représenter les rapports de genres au Maghreb.

Pour ce faire il s'agira pour nous d'évoquer dans notre quatrième chapitre, la manière dont sont complexifiés les discours autour de la condition des femmes maghrébines à travers l'utilisation du concept d'intersectionnalité. Enfin, il s'agira pour nous de voir dans un dernier chapitre d'évoquer les différents rapports existant entre les féministes maghrébines et les différents groupes islamistes, à travers une vision de leurs luttes permettant ainsi de déconstruire les présupposés autour de la religion musulmane et de l'asservissement des femmes par cette religion.

Chapitre 4 : Complexifier les rapports de genre à travers l'utilisation du concept d'intersectionnalité

Introduction

Selon Shashi Deshpande, « le féminisme ne signifie pas un rejet de la famille et du foyer et une haine des hommes. Cela signifie dire que les femmes ne sont ni inférieures ni subordonnées ; Cela signifie travailler contre les injustices faites aux femmes ; Cela signifie affirmer que la féminité est une chose positive et non un manque. »[322].

C'est en ce sens ce que proposent de défendre et d'affirmer les différentes études féministes, proposant « une autre conception des sociétés et force la déconstruction des rapports sexués des processus sociaux à l'œuvre dans l'organisation de la société »[323]. Cependant, bien que ces volontés de dénoncer les inégalités entres les genres soient communes, il existe une « diversification des théories féministes s'accompagnant de nouvelle façon de penser l'égalité (on ne parle plus de la domination liée au sexe, mais on ajoute, liée à l'ethnie, à la classe, etc…) »[324], proposant de ce fait une approche de l'intersectionnalité des rapports de genre.

Il est vrai que cette notion est particulièrement prisée par les féministes des années 2000 à nos jours comme en témoigne l'article de Sirma Bilge, expliquant que « la prise en compte des intersections entre race, classe et genre fut identifiée comme la « meilleure pratique féministe » en cours dans le monde universitaire […] s'est vue hissée au rang de plus importante contribution théorique à ce jour dans les études féministes »[325]. Elle poursuit en expliquant que le concept suppose de saisir la complexité des identités et des inégalités sociales à travers une étude transdisciplinaire, dans le but « d'appréhender « la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques, et politiques qui s'y rattache comme étant multiples et déterminées simultanément et de façon interactive par plusieurs axes d'organisation sociale significative »[326] tout en réfutant une importance ou un cloisonnement de la différenciation sociale supposant que les modèles binaires tels que tradition/modernité « ne sont plus suffisants pour expliquer les dominations exercées sur les

[322] Shashi Deshpande dans Belkacem Belmekki, Lahouel Badra, *Le Postcolonialisme, Objectivité Et Subjectivité Identité, Mondialisation, études postcoloniales [actes Du Colloque International Organisé Les 3 Et 4 décembre 2012 à L'université D'Oran]*, L'Harmattan, Paris, 2014,

[323] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, Marseille, objectifs Suds, 2016, p.28.

[324] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *ibid*., p.12.

[325] Bilge Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 225, n° 1, 2009, p. 70.

[326] Bilge, Sirma, *ibid*., p.72.

femmes »[327]. Comme l'affirme Laetitia Dechaufour, ces différentes hypothèses se retrouvent dans le féminisme postcolonial puisque ces dernières usent de ce concept pour « revisiter l'ensemble des théories féministes à la lumière d'une grille de lecture qui articule les différents rapports de domination en situant géographiquement et historiquement les situations d'oppression et d'exploitation et les pratiques de résistance »[328].

Ainsi, il s'agit pour nous à travers ce chapitre d'étudier en quoi les représentations militantes de la décennie 2010 à 2020 témoignent d'une complexification des rapports de genre à travers une relecture du statut des femmes maghrébines puisant dans ces logiques d'intersectionnalité. Pour ce faire, il s'agira pour nous de nous pencher dans un premier temps sur la manière dont certains de ces films complexifient la vision en représentant des femmes en luttes contre les aspects économiques et politiques des différentes sociétés, en analysant les films, *La source des femmes* de Radu Mihaileanu, *Sur la planche* de Leila Kilani et *À peine j'ouvre les yeux* de Leila Bouzid.

Evoquer ces aspects nous permettra de revenir plus en détail sur la manière dont certain de ces films complexifie le rôle attribué à la mère dans la société maghrébine.

Enfin, nous reviendrons sur la manière dont ce concept d'intersectionnalité permet de complexifier les différents aspects inhérents à la sexualité des femmes au Maghreb à travers une étude du film *Much Loved* de Nabil Ayouch.

[327] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *op.cit*., p.12.
[328] Dechaufour Laetitia, *op.cit*., p.105.

I/ Représenter des femmes en lutte contre les problématiques économiques et politiques du pays

Évoquant le cinéma tunisien des années 1990, nous avons pu au sein de notre chapitre deux montrer que ce dernier élaborait diverses stratégies dans le but d'obtenir un produit relevant de la volonté du réalisateur comme nous avons pu le voir avec les films de Moufida Tlatli et de Férid Boughedir. Cependant, nous avons également montré que malgré ces différentes stratégies, ces derniers montraient une persistance dans la manière de représenter les femmes maghrébines de manières enfermées, ou fantasmées.

Questionnant ces différentes stratégies dans son article *Les nouvelles stratégies des cinéastes africains*, Olivier Barlet affirme que « face à l'attente d'un occident nostalgique voulant retrouver en Afrique ses valeurs perdues, les films d'Afrique tentent de nouvelles stratégies de survies »[329]. Il poursuit de fait en expliquant que parmi ces nouvelles stratégies se trouve celle de complexifier c'est-à-dire de saisir toute la complexité d'une histoire de réalité, de brouiller les repères pour complexifier l'Afrique et sortir des simplifications réductrices, ou encore de saisir le présent permettant de saisir le comportement d'un personnage qui « est celui de la réalité humaine »[330]. C'est en ce sens ce que proposent les différents films qu'il s'agit de traiter dans notre première partie.

Il s'agit en ce sens de traiter dans un premier temps de la manière dont *La source des femmes* complexifie les repères de la dimension Maghreb autour des problématiques genrées à travers une vision de femmes en luttes contre une vision globale des problématiques rencontrées par les femmes en zones rurales.

Ensuite, il s'agira de se pencher sur la manière dont les films des Leila Kilani et de Leyla Bouzid se proposent de saisir le présent et les difficultés relatives aux réalités contemporaines des femmes

Pour ce faire, nous débuterons à travers l'évocation du racisme de classe évoqué par Leila Kilani dans son film *Sur la planche*.

Enfin, nous évoquerons la critique de la politique du régime de Ben Ali à travers les actions de son héroïne dans le film *À peine j'ouvre les yeux.*

[329] Barlet Olivier, « Les nouvelles stratégies des cinéastes africaines », *Africultures*, N°41, 2001.
[330] Barlet Olivier, *ibid.*

A). *La source des femmes* : la sexualité comme moyen d'ascension sociale

Situant son film dans un cadre rural, *La source des femmes* de Radu Mihaileanu, possède quelques similitudes avec l'un des films que nous avons pu évoquer dans notre second chapitre *l'arche du désert* de Mohamed Chouikh. Tout comme ce dernier, le réalisateur utilise ici la métaphore et plus particulièrement la fable pour narrer son histoire. Cependant, inspiré d'un fait divers ayant eu lieu en Turquie en 2001 où les femmes du village ont fait la grève du sexe tant que les hommes n'allaient pas chercher l'eau pour le village, le cinéaste varie avec la vision donnée par le réalisateur de *L'arche du désert*, puisque l'affirmant lui-même « si certains préfèrent se tourner sur le côté qui sombre qui existe, lui non »[331].

À travers ce film, ce dernier propose alors de complexifier la dimension genrée attribuée au Maghreb. Pour ce faire ce dernier s'est « documenté sur une grande variété de pays musulmans pour en repérer les points communs, notamment sur la question des femmes et de leurs rapports à l'homme, aux enfants, aux parents, à la belle-mère, à l'amour, au travail, aux célébrations, à la musique, etc… »[332], afin de proposer un constat global des problématiques du pays dans le but de déconstruire les stéréotypes autour des femmes maghrébines. En effet, comme il l'affirme « il y avait beaucoup de méconnaissance en France sur la problématique arabo-musulmane […], lorsque j'ai entendu parler de cette histoire en Turquie, je savais que j'avais trouvé un sujet universel »[333].

Partant, de ce fait divers, le réalisateur s'intéresse aux diverses inégalités auxquelles sont confrontées les femmes dans ces zones montagnardes. Il est vrai que, comme l'affirme Kamel Kateb « Les inégalités économiques et sociales les plus importantes se situent à l'intérieur de la sphère domestique, où les femmes sont en charge de l'essentiel des tâches ménagères. Les activités fastidieuses traditionnellement dévolues aux femmes (corvée d'eau et de bois) ont reculé grâce à un accès croissant à l'eau potable, à l'électrisation et à une pénétration de plus en plus grande du gaz naturel dans les foyers. Ces inégalités restent plus fortement ressenties par les femmes des zones rurales où le niveau d'équipement des logements reste beaucoup plus faible »[334].

C'est en ce sens le questionnement que donne le réalisateur dans son long métrage. En effet, il situe son histoire non pas «dans la cour d'un sultan, mais dans un petit village d'un pays du

[331] Auteur inconnu, « interview de Radu Mihaileanu », *bonus DVD du film la source des femmes*, 2011.
[332] Elzevir films, OI OI OI productions, « La source des femmes », *dossier de presse, Unifrance*, 2011.
[333] Benamon Sophie, « R. Mihaileanu face à ses actrices : " Je ne suis jamais content de mes films" », *L'express*, 30 octobre 2011.
[334] Kateb Kamel, « Scolarisation féminine massive, système matrimonial et rapports de genre au Maghreb » *Genre, Sexualité et Société*, vol.6, 1er décembre 2011, p.20.

Maghreb ou de la péninsule arabique, où ailleurs »[335], pour suivre le quotidien de femmes qui depuis la nuit des temps vont chercher l'eau à la source, en haut d'une montagne, sous un soleil de plomb.

De ce postulat, Radu Mihaileanu insiste dans un premier temps sur les inégalités dans le partage des rôles entre les hommes et les femmes et le côté fastidieux de cette tâche, « le travail qu'elles font étant considéré comme un travail avilissant pour les hommes à partir du moment où ce travail ne ramène pas d'argent »[336]. Ce discours est ainsi présent dès les premières minutes du long métrage, à travers une séquence montrant ces femmes gravissant la montagne. Après une chute, l'une d'entre elles alors enceinte perd son enfant. Cet évènement sert de point de départ à ce discours puisque lors d'une séquence à 11 minutes 17, le réalisateur appuie ce propos lorsque Leïla prend la parole devant les autres femmes : « un autre bébé est mort dans la montagne », dit-elle. Après lui avoir répondu que ce n'était pas l'endroit pour en parler elle rétorque « si on en parle, vous savez bien que ce n'est pas la première fois que ça arrive, on le sait depuis longtemps et on ne fait rien, les hommes ne font rien », on apprend ensuite que Leïla, Yasmina et Rachida ont également perdu un enfant dans la montagne.

Cette séquence en plus d'insister sur les difficultés inhérentes à cette tradition, nous permet de présenter une représentation plurielle de ces femmes portant un regard distinct sur les différentes conditions et traditions de cet espace. Ainsi, certaines d'entre elles sont particulièrement attachées à ces traditions comme le personnage interprété par Hiam Abbass, d'autres se révoltent comme c'est le cas avec le personnage de Leïla. Enfin, il ajoute également un autre personnage particulièrement pertinent pour complexifier ces questions, avec le personnage de vieux fusil, une vieille dame particulièrement attachée à ces traditions ce qui ne l'empêche pas de lutter contre ces inégalités.

Par conséquent, les femmes dans ce film divergent de la manière dont pouvait les représenter Mohamed Chouikh, puisqu'elles sont ici décrites de manière révoltée, prêtes à se battre pour obtenir une amélioration de leur condition de vie en entamant une grève du sexe proposé par le personnage de Leïla. Cette grève n'est que le début d'une véritable révolte dans le village puisqu'elles entreprennent différentes actions durant l'ensemble du film dont le personnage de vieux fusil cité précédemment a toute son importance, que ce soit dans le récit, mais aussi pour notre raisonnement. En effet, lorsqu'il évoque cette dernière Radu Mihaileanu insiste sur le fait qu'elle est inspirée d'une vraie personne qui « était une poétesse, et elle était crainte parce que

[335] Mihaileanu Radu, La source des femmes, Elzevir films, OI OI OI productions, 39 secondes.
[336] Aïcha el Adjiami dans Blanc Cyril, Oujdi Rachid, « la source des femmes : conditions féminines et religieuses », *bonus DVD du film la source des femmes*, 2011.

lors des fêtes elle pouvait sortir toutes les vérités, elle était au courant de tout c'était une sorte de journaliste et ses paroles pouvaient faire très mal »[337]. Elle use ainsi des différentes traditions dans le but de mener une critique de la situation lors des différentes fêtes de village où autres réunions. On peut s'en apercevoir à 23 minutes du film lorsqu'alors que les hommes accueillent certains touristes pour leur faire visiter le village les femmes arrivent en dansant et en chantant. Pensant alors voir une attraction touristique, ces derniers ne se doutent pas qu'il s'agit en réalité d'une action des femmes dans le but d'établir une critique de la situation. Ainsi, le chant débuté, vieux fusil s'avance devant les touristes et les hommes du village et se met à chanter les paroles suivantes, « Dans notre village, les hommes font semblant de ne pas savoir [écoute ta femme], où sont les anciens ? Ils étaient à la hauteur, malheur à vous ! Même l'eau vous ne l'amenez pas, vous n'avez plus de bras […] notre village est dévasté. […]. Les touristes donnent de l'argent. Où va-t-il ? Où disparaît-il ? Pourquoi cette fortune devient-elle vent ? Et toi tu restes à la maison. Sans l'eau au village, il n'y a point de soulagement pour nous […] les paroles te sont dédiées. Pas d'eau ? Ta semence ne fertilisera plus nos belles terres. Je veux un frigo et des médicaments. Je veux une Mercedes, une machine à laver ».

Cette séquence possède selon nous un caractère multiple, en ce sens qu'en plus de montrer les aspects vus précédemment, le réalisateur entreprend également de manière humoristique une critique de l'orientalisme dont les touristes peuvent faire preuve concernant ces différentes populations. Satisfaits du spectacle qu'ils admirent, percevant ce qu'ils s'attendaient à voir de ces villages, ces derniers sont sourds des revendications de ces femmes et ne perçoivent pas qu'elles se moquent de leur auditoire. Cet aspect humoristique est d'ailleurs appuyé par le fait que lorsque l'un de ces derniers demande ce qu'elles disent on leur répond « elles vous remercie à travers leurs chants pour votre générosité. La situation est ainsi particulièrement bien montrée dans l'image ci-dessous.



Extrait de *La source des femmes* de Radu Mihaileanu : 23 minutes (D.R.).

[337] Auteur inconnu, « interview de Radu Mihaileanu », *bonus DVD du film la source des femmes*, 2011.

Enfin, cette séquence permet également d'informer sur les problématiques économico-politiques de ces territoires. En effet, comme nous avons pu le voir précédemment, les difficultés relatives à la corvée d'eau sont de fait en lien avec le manque d'accès aux infrastructures. De ce fait, le film pose le constat de l'éloignement et du délaissement de l'administration, de ces zones montagnardes, en insistant sur le rôle économique du tourisme dans ces régions. Ce délaissement est particulièrement visible à 47 minutes du long métrage lorsque Sami le compagnon de Leïla se rend à la préfecture pour demander le raccordement du village à l'eau courante et qu'on lui fait comprendre que ce n'est pas la priorité en lui demandant « pourquoi changer une aussi vieille tradition ? ».

Par tous ces aspects Radu Mihaileanu, se propose de complexifier les repères du Maghreb en brouillant la localisation de son histoire dans le but d'offrir une vision globale de l'ensemble des problématiques inhérentes à toutes les zones montagnardes du Maghreb. Ainsi, comme l'affirme Louisa Amara dans la revue *écran large*, « Si le film se déroule dans un lieu non précisé, c'est parce qu'il aurait pu se dérouler n'importe où »[338], faisant de ce film « un beau film universel, sensible et politique qui trouvera écho au Maghreb »[339].

B). *Sur la planche* : une jeunesse confrontée au racisme de classe :

Inspiré d'un fait divers ayant eu lieu au Maroc en 2005, où des ouvrières repéraient des hommes dans les cafés pour les dévaliser, à tel point que la presse évoquera une féminisation de la criminalité[340], *Sur la planche* de Leila Kilani, narre l'histoire de Badia une jeune femme travaillant en tant qu'ouvrière à Tanger dans une usine de décorticage de crevettes. Avec son amie Imane, elles rêvent de travailler dans la zone franche de la ville en tant qu'ouvrière du textile. En attendant d'y arriver elle fond la connaissance de Nawal et Asma qui elles travaillent dans cette usine de textile. Ensemble, elles vont pour s'en sortir financièrement programmer le cambriolage d'une cargaison de smartphones. Mais ce dernier tourne mal…

À travers ses différents personnages la réalisatrice pose un constat sur les modifications de la ville de Tanger en évoquant à travers un film noir, le sort d'une « adolescente qui est dans une transition dans une ville elle-même en mutation et elle a l'impression d'être enfermé dans le travail »[341]. Elle insiste sur les différentes réalités sociales, mais surtout économiques de la jeunesse ouvrière de la ville de Tanger.

---

[338] Amara Louisa, « critique la source des femmes », *écran large*, 21 mai 2011, [en ligne], URL : https://www.ecranlarge.com/films/critique/899403-critique-source-des-femmes-la.
[339] Amara Louisa, *ibid*.
[340] Kilani Leila, sur la planche, *dossier de presse, Unifrance*, 2011.
[341] Lequeret Elizabeth, « Sur la planche un film de Leïla Kilani », *RFI*, 31 janvier 2012, [en ligne], URL : http://www.rfi.fr/fr/emission/20120131-1-planche-film-leila-kilani.

Il est vrai que selon Gillot Gaëlle, « la pénibilité et l'incertitude du travail en usine, dans des conditions souvent proches de l'esclavage, ont des répercussions déterminantes sur l'équilibre précaire des ouvrières. Conscientes de l'exploitation de leur force de travail elles s'accrochent toutefois à leur emploi pour faire face aux charges familiales qu'elles sont souvent seules à assumer »[342].

Tous ces éléments se retrouvent dans le film de Kilani qui « épingle l'emploi de sous-prolétaire de l'économie marocaine qui exploite une certaine jeunesse de Tanger et les filles en particulier »[343]. Ceci est particulièrement présent à la quatrième minute du film lorsque la réalisatrice film Badia qui décortique ses crevettes tout en les comptant, ce à quoi Imane lui demande pourquoi elle les compte puisqu'elle est payée au kilo. Cette dernière répond ensuite « pour savoir combien de crevettes font le kilo […], 12 dirhams le kilo ! la crevette est à combien ? Avant le kilo ne t'es rien, après le kilo, y'a l'esclave. […] bouge, ratons le coche et on finira noyées, électrocutées, bouffées par les poissons ! », alors qu'Imane accélère le pas dans le décorticage elle lui dit « Freine, où tu vas comme ça, t'es quoi une bête de somme payée à la tâche, qui trace ses six kilos pour rentrer à son étable s'écrouler, la sortie c'est 5h comme tout le monde ». Ce dialogue permet de voir toute l'étendue des difficultés dont elles font preuve dans leur travail et leur vie quotidienne à l'image de leur logement qui comme nous pouvons le voir à travers l'image ci-dessous, marque une différence avec la jeunesse dorée du film *Marock*.



Extrait de *Sur la planche* de Leïla Kilani : 1h22 (D.R.).

[342] Gillot Gaëlle, « Ouvrières marocaines : fragments de vie quotidienne et stratégies d'autonomisation », dans *Le Maroc au présent : d'une époque à l'autre, une société en mutation,* 2015, [En ligne] : https://books.openedition.org/cbj/1047.

[343] Hurst Heike, « *Sur la planche* », *Jeune cinéma*, n°338/339, p.117-118, [En ligne] : https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1560535523/24FC5E90EB484AEEPQ/3?accountid=13488.

Insister sur les différentes conséquences économiques du pays permet ainsi à la réalisatrice de poser un constat de la fracture sociale à travers une évocation du racisme de classe dont elles font preuve. Théorisé par le philosophe Étienne Balibar dans son ouvrage *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, insistant sur l'existence d'un néoracisme impactant la classe ouvrière, le racisme de classe suppose l'idée que ces derniers sont discriminés sur l'appartenance ou non à une classe sociale, souvent à travers des discriminations à caractère économique lorsqu'il explique qu'il y a « une persistance de ce racisme de classe envers les classes populaires »[344].
Ce racisme de classe se retrouve à travers la relation qu'entretiennent les ouvrières de la crevette que sont Badia et Imane et les ouvrières du textile que sont Asma et Nawall. Comme l'explique la réalisatrice « les crevettes font partie du temps archaïque, du temps de la non-maîtrise »[345]. Les ouvrières du textile représentent de fait le symbole même de l'ascension sociale et de la réussite. C'est pour cela que Badia essaie de s'introduire et de se faire passer pour l'une d'entre elles. Ce faisant, elle fait la connaissance d'Asma et Nawall qu'elle va faire entrer dans ses combines. Cette relation nous permet justement de voir ces questions de luttes des classes à 40 minutes 25 du film. En effet, après avoir essayé de vendre une gourmette volée, Asma et Nawall n'en récoltent que 500 dirhams alors que Badia en désirait 2000. Après s'être disputé concernant le prix de la gourmette, Asma rétorque à Badia « Nous, on a pas de problème. T'es qui toi. On est pas du genre qui… On est des filles bien. Faut pas tout mélanger »[346]. Cette condescendance se retrouvera durant l'ensemble du film, cependant Badia n'aura de cesse de lutter contre ces discriminations et sa condition.
Par conséquent, la réalisatrice permet de représenter des personnages bien différents de ce qu'on pouvait voir dans les décennies précédentes. C'est d'ailleurs ce qu'elle affirme quand elle dit que « ces filles-là battent en brèche toutes ces représentations orientalistes de la femme arabe qui sont tellement prégnantes : la femme orientale, au mieux dégoulinante de sensualité parce qu'il faut qu'elle fasse la danse du ventre, au pire soumise »[347]. Il est vrai que cette sensualité est déconstruite dans la manière de montré la puanteur de leur quotidien à travers différentes séquences montrant les jeunes femmes essayant par différent moyen de se détacher de l'odeur laissée par les crevettes sur leur peau à s'en arracher la peau, comme le montre une scène à 11 minutes 22 du long métrage. Mais bien plus, cette dernière témoigne de la force de ces femmes et de la lutte qu'elles mènent pour améliorer leur quotidien permettant de déconstruire les

[344] Balibar Etienne, Wallerstein Emmanuel, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, la découverte, Paris, 1997, p.280-281.
[345] Kilani Leila, « *sur la planche* », *dossier de presse, Unifrance*, 2011.
[346] Kilani Leïla, *sur la planche*, Aurora films, 2012, 40 minutes 50.
[347] Kilani Leila, *op.cit., Unifrance*, 2011.

représentations victimaires que nous avons pu aborder, pour ainsi montrer que « les femmes marocaines sont couillues et malines, leurs rapports au pouvoir, au licite, à l'illicite est d'une complexité et d'une richesse incroyables »[348].

Ce constat semble avoir été plutôt bien perçu puisque la réception du long métrage insiste grandement sur ces différents aspects. Ainsi pour Jacques Mandelbaum avec ce film « on est plus dans le refuge opiacé de la bohème occidentale, mais dans une réappropriation sauvage et poétique d'une ville remise à l'heure de la compétitivité industrielle »[349], quand *avant-scène,* exprime le fait que « Leïla Kilani montre une société du Maghreb dominé par les femmes où la réalité socioéconomique ne cadre absolument pas avec les dépliants touristiques qui nous vantent les charmes de cette destination de rêve »[350].

C). *À peine j'ouvre les yeux* : dénoncer la politique de Ben Ali

« La chute du régime dictatorial de Ben Ali a remis la question de la femme au centre des débats politiques et de société »[351]. Ceci s'est notamment produit à travers les différentes productions cinématographiques puisque comme l'explique Vincent Malausa, le cinéma tunisien des années 2011 « offre l'exemple d'une jeunesse dégagée de toutes structures étatiques »[352].

C'est dans ce contexte qu'est produit le premier long métrage de la réalisatrice Leyla Bouzid, *À peine j'ouvre les yeux*, qui se veut être un film mémoire de la période précédant la révolution tunisienne. Il est vrai que, comme l'affirme Olivier Barlet « le cinéma peut être un incontournable témoin du temps présent et un acteur de ses changements, mais aussi par son recul un outil de mémoire […] dans un pays sous contrôle, les images qui ont circulé sont celles des téléphones qui ont rendu compte en temps réel du désir du peuple de vivre en liberté »[353]. Ceci n'est pas moins vrai pour la réalisatrice Leyla Bouzid pour qui - avec cinq années de recul sur la situation - il s'agissait de produire un film le plus rapidement possible pour ainsi « mémoriser les aspects de ces années dont on ne voulait plus, pour ne pas les voir revenir »[354],

---

[348] Malausa Vincent, « Cinéma de combat », *les cahiers du cinéma,* octobre 2011, hors-série « jeunesse des cinémas arabes », p.8-9.
[349] Mandelbaum Jacques, « "Sur la planche" : à Tanger, le 'À bout de souffle' de quatre rebelles », *Le Monde*¸ 31 janvier 2012.
[350] Auteur inconnu, « Cannes 2011 », *Avant-Scène Cinéma*, n° 585, Septembre 2011, p.144-145.
[351] Racha Mezrioui, « Féminisme d'État et discours médiatiques sur les femmes : entre modélisation et absence de l'altérité », *French Journal For Media Research* [en ligne] : http://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1765.
[352] Malausa Vincent, « Cinémas arabes, le grand renversement », *les cahiers du cinéma*, décembre 2019, n°761, P.38-39.
[353] Barlet Olivier, « le cinéma tunisien à la lumière du printemps arabe », *Africultures*, n°89-90, 2012, p.270.
[354] Ben Abdeladhim Maha, « *à peine j'ouvre les yeux* », *dossier de presse*¸ *Unifrance*, Paris, 2015, p.3.

à travers un personnage féminin permettant de remettre en question le féminisme d'État tunisien que nous avons évoqué dans notre premier chapitre.

Il est vrai que l'égalité totale est loin d'être atteinte en Tunisie comme nous l'explique Sophie Bessis lorsqu'elle affirme qu'« Entre une réelle conviction que les femmes ont de nouveaux rôles à jouer dans une société en voie de modernisation et un opportunisme qui peut se retourner contre elles, les deux dirigeants qui se sont succédé au pouvoir depuis l'indépendance semblent avoir pratiqué un féminisme à géométrie variable, marqué du coin d'une modernité peut-être assumée, pour reprendre la terminologie officielle, mais à coup sûr inachevée »[355]. Mais c'est avant tout la manière dont fut entrepris ce féminisme d'État sur Ben Ali qui nous intéresse ici. En effet, ce dernier utilise pendant plus de 23 ans les médias comme instrument de pouvoir participant à un véritable verrouillage médiatique. Ces derniers ont « depuis Bourguiba fait écho au féminisme d'État. Sous Ben Ali ils ont été utilisés pour projeter à l'étranger une image de démocratie et de modernité sous fond de répression »[356].

En ce sens, la réalisatrice Leyla Bouzid s'émancipe de ce verrouillage médiatique pour produire une vision de ce qu'elle-même a vécu durant la période dénonçant le régime de Ben Ali.

Pour cela, elle narre l'histoire de Farah, une jeune étudiante de 18 ans évoluant dans le Tunis durant l'été 2010. Préparant le baccalauréat, sa famille la voit déjà médecin, mais elle rêve d'être chanteuse. Cette dernière chante d'ailleurs déjà au sein d'un groupe musical engagé. Elle s'enivre, découvre l'amour sous le regard inquiet d'Hayet sa mère qui connaît les interdits de la société tunisienne pré-révolutionnaire.

À travers cette histoire, la réalisatrice a la volonté de filmer le « quotidien étouffant, les pleins pouvoirs de la police, de la surveillance, la peur et la paranoïa des Tunisiens depuis 23 ans »[357]. De ce fait comme elle l'explique à Thomas Sotinel, c'est pour cela qu'elle choisit de suivre le quotidien de cette jeune fille puisqu'« une fille qui arrive à faire ce que fait Farah doit déployer plus de force qu'un garçon »[358]. Cette dernière est par conséquent représentée durant l'ensemble du long comme le symbole de la lutte des Tunisiennes faisant face à ce quotidien difficile.

Elle nous le présente particulièrement à travers l'évolution de Farah durant le film. En effet, dès les premières séquences on a affaire à une jeune femme fougueuse, révolutionnaire. C'est d'ailleurs ce qu'on peut retenir dans les chansons que cette dernière écrit, particulièrement à

[355] Bessis Sophie, « Le féminisme institutionnel en Tunisie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [en ligne] : http://journals.openedition.org/ clio/286.
[356] Racha Mezrioui, *op.cit*.
[357] Ben Abdeladhim Maha, *op.cit.* p.3.
[358] Sotinel Thomas, « Leyla Bouzid : « Je voulais qu'on voie le regard d'une jeune femme sur le corps d'un homme », *le monde*, 22 décembre 2015.

charge contre les conditions de vie du pays montrant alors toute l'étendue de son militantisme.[359]

Cependant, à travers ce personnage elle a « voulu montrer qu'il y a d'autres formes de terreur, notamment le processus qui consiste à détruire le potentiel de créativité de la jeunesse, son énergie, son élan, ses rêves »[360]. En effet, durant l'ensemble du long métrage, Farah se heurte à l'oppression et à la surveillance de cet État policier, puisque filmée en permanence par un de ses amis dans le but d'envoyer ces films aux services de renseignement du pays.

Ceci pose de sérieux soucis à Farah, ce qui entraine à 1h11 du long métrage, son enlèvement permettant à travers les séquences qui suivent d'établir un constat de la corruption du pays. En effet, durant ce temps la mère de Farah se rend à la police pour déclarer l'enlèvement de sa fille. Cette dernière se voit obligée de donner de l'argent à ce policier pour qu'il prenne sa déposition. Mais c'est avant tout la séquence se situant à 1h19 qui nous semble particulièrement importante puisqu'elle permet selon nous de faire le lien entre tous les éléments que la réalisatrice tente d'évoquer dans ce film, comme en témoigne l'image ci-dessous.



Extrait de *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid : 1h22 (D.R.).

En effet, durant cette scène Farah est en présence de policier qui lui demande qui écrit les textes de ses chansons, permettant de montrer les différents rapports de dominations. De fait, par son refus, on perçoit le caractère révolutionnaire de la jeune femme. Mais montrant ces policiers

[359] **Voir annexe 9**

[360] Auteur inconnue, «À peine j'ouvre les yeux, dossier pédagogique », *eureasso.fr*, [en ligne] : http://www.eureasso.fr/documents/39709/0/A+peine+j%27ouvre+les+yeux+en+fran%C3%A7ais.pdf/b6bf7cfe-b07e-4977-823c-c2c4cd2d28c7.

qui agressent la jeune femme tout en lui demandant si elle souhaite continuer à chanter, ces derniers détruisent son énergie créatrice puisque traumatisée par cet acte elle changera radicalement de caractère au point de ne plus chanter avant la fin du long métrage.

Cependant cet évènement permet de montrer une différence dans le lien qu'elle entretient avec sa mère multipliant de fait, les déconstructions des réalités maghrébines. En effet, Hayet nous est présenté durant l'ensemble du film comme une mère inquiète, protectrice, qui ne souhaite pas voir son enfant sortir. Cependant, elle se trouve être vers le milieu du film un soutien de poids pour sa fille faisant de ce fait de la figure maternelle une figure en lutte. En ce sens la dernière séquence du film permet de le montrer puisqu'à 1h31 du film cette dernière rentre dans la chambre de sa fille et se met à chanter les paroles de sa fille, la prenant dans ses bras elle lui dit « continue », et l'encourage à maintenir la lutte.

Ainsi, à travers tout ceci la réalisatrice permet de déconstruire la vision des femmes maghrébines telle qu'elle fut représentée les décennies précédentes à travers un film qui selon Yannick Lemarié, devient « un acte de résistance, car il montre à tous, le visage d'une femme libre »[361], quand Chris Huby insiste sur le fait que « Ce film marque d'une pierre blanche le nouveau cinéma tunisien qui peut enfin raconter les années misérables de Ben Ali. Derrière la vitrine ensoleillée de ce petit pays du Maghreb, régnait une dictature policière à tous les étages, l'œuvre tente de démontrer qu'un État peut briser une personnalité aussi riche et magnifique que celle de l'héroïne, symbole d'une liberté toujours à construire »[362].

[361] Lemarié Yannick, « à peine j'ouvre les yeux : exposition/déposition », *positif*, n°659, janvier 2016, p.44.
[362] Huby Chris, « À peine j'ouvre les yeux : la critique libérée », *écran large*, 10 octobre 2015.

II/ Complexifier « la mère maghrébine » à travers les aspects politiques et économiques

Évoquer ces aspects économiques et politiques permet de montrer une représentation plus complexe de la gent féminine au Maghreb. Si les films précédents s'intéressaient avant tout aux aspects globaux des problématiques sociales, économiques et politiques à travers la représentation de femmes luttant pour l'amélioration des conditions, ces différents éléments permettent également de complexifier le statut inhérent à la mère maghrébine.

Il est vrai que comme nous l'avons observé dans les chapitres précédents, les mères maghrébines étaient le plus souvent présentées à travers le dualisme tradition/modernité. En ce sens, le film de Jilali Ferhati nous semble important à rappeler puisqu'il est en lien avec les deux films qu'il s'agit de traiter dans cette partie, ce dernier insistant sur la thématique de la filiation à travers une insistance sur le poids de la tradition et de l'honneur en évoquant l'histoire de cette jeune femme enfermée par son père après que cette dernière ait enfanté en dehors du mariage.

Le statut des mères célibataires au Maroc est un véritable sujet de société. En effet, comme nous l'affirme Iris Sechter Funk, « le fait d'être mère sans être épouse déclenche un processus de marginalisation qui affecte l'identité sociale de la femme, ses relations et même sa place dans la société en tant que citoyenne »[363]. C'est en ce sens ce que montre parfaitement le film de Jilali Ferhati, cependant ce dernier ne montre que cet aspect. Or comme le poursuit l'autrice, « la maternité expérience physique et émotionnelle est aussi une institution gérée par les codes, les lois, les institutions, car elle est un évènement culturel produit […] ainsi, la maternité est marginalité par le bas (la communauté) et par le haut (lois politiques publiques), et dissimule […] des représentations sociales statutaires, qu'on peut dire de genre, de classe et d'état civil »[364].

Ce sont par conséquent, ces différents aspects qui sont traités dans cette seconde partie. Ainsi, il s'agira dans une première sous partie d'évoquer à travers le film Adam de Maryam Touzani, la complexification du statut des mères célibataires à travers la solidarité féminine comme moyen d'ascension sociale. Enfin, il s'agira de voir l'insistance de la fracture sociale pour mieux décoloniser les représentations des mères célibataires.

[363] Sechter-Funk Iris, « La maternité célibataire au Maroc, entre normes et pratiques », dans *Le Maroc au présent : D'une époque à l'autre, une société en mutation*, Casablanca, 2015, [en ligne] : http://books.openedition.org/cjb/1052.
[364] Sechter-Funk Iris, *ibid*.

A). *Adam* : la solidarité féminine comme moyen d'ascension sociale

Adam, sorti durant l'année 2020 est réalisé par Maryam Touzani, ancienne journaliste spécialisée dans les cinémas du Maghreb, et militante particulièrement importante au Maroc puisqu'elle produit, scénarise et réalise entre 2008 et 2020, quelques documentaires consacrés la plupart du temps à la place des femmes et à la critique de leur condition sociale et économique dans la société marocaine[365].

Ce film est ainsi à l'image de sa réalisatrice, militant puisque conçu dans le but de faire évoluer la vision que la société peut porter sur les mères célibataires au Maroc. En effet, comme elle l'affirme dans une conférence portant sur la protection des enfants nées hors mariages, « *Adam*, même s'il parle de choses dures, est un film sur l'espoir parce que je suis persuadée que le changement est possible. Mon souhait est que la société se questionne par rapport à son regard et ses préjugés sur ces femmes et leurs enfants et qu'elle remette en question sa perception des sujets abordés dans cette production. Aussi, je pense qu'il faut se regarder en face dans le miroir et arrêter d'être en permanence dans une espèce de fuite en avant »[366].

Pour ce faire, elle choisit de situer son histoire dans la médina de Casablanca, pour narrer la rencontre entre Abla, mère d'une petite fille de 8 ans, gérante d'une pâtisserie marocaine, refusant de faire le deuil de son mari, affectant particulièrement sa personnalité, la transformant en être froid, et Samia une jeune femme célibataire et enceinte. Comme elle l'explique à la revue *Télérama*, il s'agit d'évoquer deux femmes silencieuses, à travers les problématiques liées à l'enfantement au Maroc. Ainsi elle explique que « Abla est dépossédé de la mort de son mari, car la coutume interdit aux femmes d'aller au cimetière avant le troisième jour qui suit le décès. Samia quant à elle va être dépossédée de l'enfant qu'elle porte parce qu'elle n'est pas mariée, la société la condamne à abandonner le bébé ou à vivre en paria. Devenir mère célibataire est la pire des choses qui puissent arriver à une femme au Maroc. Mais personne n'en parle ni ne dit rien non plus sur les infanticides que ces situations entraînent »[367].

Le film de Maryam Touzani est alors assez proche dans ce qu'elle évoque de la filiation avec le film de Jilali Ferhati posant un regard noir sur le fait d'enfanter hors mariage au Maroc. Cependant, contrairement à ce dernier, Maryam Touzani, insiste sur les aspects politiques et économiques de la situation. En effet, son film est un véritable plaidoyer sur les conséquences que peut entraîner l'enfantement hors mariage.

---

[365] Donati Monica, « *Adam* », *dossier de presse*, *Unifrance*, 2020.
[366] Bouithy Alain, « L'insoutenable calvaire des enfants nés hors mariage », *Libération Maroc*, 19 décembre 2019, [en ligne] : https://www.libe.ma/L-insoutenable-calvaire-des-enfants-nes-hors-mariage_a114065.html.
[367] Strauss Frédéric, « les marocaines font entendre leur voix », T*élérama*, n°3656, 5 février 2020.

Mais bien plus que ces différentes questions, c'est également dans les rapports qu'entretiennent Abla et Samia, que la réalisatrice participe à déconstruire la représentation commune des mères célibataires soumises à la tradition de leur pays. En effet, comme elle l'affirme le film est un appel à la solidarité féminine, « nous avons besoin de nous sentir unies pour être fortes »[368]. De ce fait, cette solidarité entre Abla et Samia leur permet de passer outre leurs conditions, chacune aidant l'autre à sortir de leur traumatisme permettant de sortir des archétypes autour d'une société condamnant systématiquement les femmes devant ainsi se cacher sous la pression des normes sociales comme nous avons pu l'observer dans le film de Jilali Ferhati.

Pour illustrer au mieux ces éléments, il nous semble intéressant d'analyser un enchaînement de séquence centrale au film qui permet de donner un aperçu plus concret dans ce que nous venons d'évoquer. En effet, entre 50 min et 1h09, l'ensemble de l'argumentation de la réalisatrice est représenté. Cet enchaînement de séquence débute avec une scène nous permettant de voir l'impact que produit l'arrivée de Samia dans la maison d'Abla. Durant cette dernière, on a une représentation de la solidarité féminine évoquée précédemment, puisque Samia, allume le poste de radio qui diffuse Warda une chanteuse qu'Abla refuse d'écouter depuis la mort de son mari. On peut y voir le conflit existant entre les deux, Samia forçant Abla à écouter la chanteuse. En faisant cela, elle permet de briser sa carapace. Ceci permet d'enchaîner avec la scène suivante durant laquelle Abla se confie à Samia à 55 min du film. Cette séquence nous permet de voir le changement d'attitude d'Abla, cette dernière peu bavarde et particulièrement en colère durant la première partie du film. Mais elle est bien plus intéressante dans ce qu'elle énonce des problématiques liées à la maternité. En effet, alors qu'Abla annonce à Samia que son enfant sera un garçon, cette dernière rétorque, « ça n'a aucune importance, il n'est pas à moi. Je veux qu'il trouve une famille bien, qui s'occupe de lui qu'il ait un avenir ». Après lui avoir demandé si elle était sûre de vouloir l'abandonner, cette dernière lui répond nous donnant une information particulièrement importante en ce qui concerne la législation du Maroc, « et sinon quoi, le faire naître bâtard, un enfant du péché ? lui faire payer pour une erreur qu'il n'a pas commise ? Ce serait injuste. Un enfant qui naît hors mariage, ce sera un enfant qui sera exclu toute sa vie ». De ce fait, la réalisatrice par cette séquence pose une critique de la législation concernant la filiation. En effet, elle explique cet aspect lors de la conférence citée précédemment. Elle affirme alors qu'elle n'a « jamais pensé à faire un film sur une problématique […] les lois évoluent, mais de manière très lente et pas forcément comme on le souhaiterait. Il est vrai qu'on gagne parfois des territoires, mais ce n'est pas assez. J'ai comme le sentiment que cette lutte

[368] Strauss Frédéric, *op.cit*.

vient à peine de commencer. Par ailleurs, si les lois peuvent évoluer, je pense que le rôle de l'artiste peut être aussi de contribuer autrement à cette évolution »[369]. Enfin, après cette ouverture sur elles, alors que le lieu était représenté de manière froide et triste au début du film, une scène à 1h09 nous montre l'impact de la solidarité féminine sur le comportement de ces protagonistes. Alors que deux femmes se disputent un mouton dans la rue, la réalisatrice filme, les deux femmes, riant à gorge déployée. L'image ci-dessous est en ce sens un bon exemple de l'évolution des personnages à la suite de la première séquence.



Extrait de *Adam* de Maryam Touzani: Gauche : 50 min/ Droite : 1h09 (D.R.).

De ce fait, on voit ainsi que la solidarité entre les deux femmes améliore quelque peu leurs vies quotidiennes.

Ainsi, tous ces éléments se retrouvent dans la réception du long métrage, les différentes presses françaises et marocaines accueillant le film de manière positive. En effet, certaines critiques évoquent le fait que « ce film aurait pu donner un drame social comme il y en a tant, mais non »[370], puisqu'avec ce film Maryam Touzani « poursuit sa démarche politique. Elle fait le récit de deux solitudes qui s'apprivoisent. Elle trouve leur chemin pour protester contre le sort réservé aux femmes […] *Adam* […], sort de l'enfermement, deux femmes murées, interdites au sentiment. Il rend à la lumière deux invisibles. »[371].

[369] Bouithy Alain, *op.cit.*, [en ligne] : https://www.libe.ma/L-insoutenable-calvaire-des-enfants-nes-hors-mariage_a114065.html.
[370] Bantcheva Denitza, « *Adam* », *positif*, n°708, février 2020, p.49.
[371] Cauhapé Véronique, « *Adam* : Au Maroc, la solitude d'une veuve et d'une jeune femme enceinte », *le monde*, 5 février 2020.

B). *Sofia* : insister sur la fracture sociale pour mieux désorientaliser les femmes maghrébines

Bien que partant d'une problématique similaire, le film Sofia de Meryem Benm'Barek est bien différent dans ce qu'elle souhaite dévoiler de la société marocaine.

Inspiré d'une histoire que ses parents lui ont racontée, celle d'une mère qui découvre un soir que sa fille de 17 ans est enceinte et est sur le point d'accoucher[372] , le film se propose de suivre le quotidien d'une jeune femme de 20 ans, qui du jour au lendemain se retrouve dans l'illégalité en accouchant hors mariage. De cette découverte elle a 24h pour donner l'identité du père avant que l'hôpital n'appelle la police.

Le personnage de Sofia sert ici de constat concernant la situation des dénis de grossesse et d'enfantement hors mariage sans que les parents en soient au courant. Cependant contrairement au film précédent il s'agit ici de s'intéresser à l'aspect pénal que représente la situation des accouchements hors mariage au Maroc.

Il est vrai que le film s'ouvre par une des lois du Code pénal permettant de comprendre que « la mère célibataire est criminalisée par le délit de Zina et peut encourir une peine d'un mois à un an de prison selon l'article 490 du Code pénal qui stipule que « sont punies de l'emprisonnement d'un mois à un an, toutes personnes de sexe différent qui, n'étant pas unies par les liens du mariage, ont entre elles des relations sexuelles. Ces femmes sont généralement signalées lors de l'accouchement, car les maternités doivent faire appel à la police pour signaler l'infraction »[373]. Tous ces éléments se retrouvent durant les quinze premières minutes du film. On y apprend alors le déni de grossesse de Sofia, après que sa cousine Léna se soit aperçue de son état et ait décidé de l'emmener à l'hôpital. S'apercevant que Sofia a perdu les eaux la secrétaire médicale lui demande l'identité du père et lui refuse l'accès en lui disant que ceci est très contrôlé pointant du doigt un policier. Finalement Sofia accouche grâce à un ami de sa cousine, de manière illégale. Sortant de l'hôpital avec le bébé, Sofia, décide d'abandonner le bébé en cherchant un carton dans lequel le placer.

De ce fait, par ce postulat elle se propose de dénoncer ces lois qui touchent un grand nombre de femmes dans la société puisque selon les chiffres donnés par le journal *le monde* ce n'est pas loin de 50 000 naissances hors mariage qui ont lieu chaque année[374]. En effet comme elle

[372] Bobeau Anthony, « *Sofia* », *dossier de presse, Unifrance*, 2018.
[373] Sechter-Funk Iris, *op.cit.*
[374] Kadiri Ghalia, « Être mère célibataire au Maroc, un long calvaire », *le monde*, 16 mars 2018, [en ligne] : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/16/etre-mere-celibataire-au-maroc-un-long-calvaire_5272277_3212.html.

l'explique au site internet *ciné woman*, en évoquant la loi énoncée précédemment, « c'est une loi clairement arbitraire et discriminatoire »[375].

Mais ce postulat n'est en réalité effectué que dans un but bien particulier. En effet, elle est consciente de ce qu'on attend d'une jeune femme issue du monde arabe dans le cinéma. Il est vrai que comme elle l'affirme dans une émission de la radio *France Inter,* il y a « énormément de fantasmes, et de choses qui sont projetés sur ce que doit être un film du monde arabe et surtout réalisé par une femme. Je pense aussi qu'on attend certains archétypes : des personnages campés de manière cantonnés au rôle de victime du patriarcat et de machisme »[376]. De ce fait, cette dernière a écrit et réalisé un film en fonction de ces différentes représentations, dans le but de « trouver un moyen d'attirer le spectateur et de trouver la forme qui allait le séduire et de trouver les clés qui allaient le séduire pour l'installer confortablement dans ses chaussons intellectuels pour ensuite déconstruire les idées préconçues »[377]. C'est donc dans ce sens que s'est imposée pour elle l'idée de traiter d'un sujet de société tel que la situation des mères célibataires dans le but de « proposer quelque chose de séduisant dans les 15 premières minutes du film ; d'ailleurs le pitch du film ne reflète pas du tout le film, mais c'est ce qui donne au spectateur l'envie d'aller voir le film »[378].

Ainsi, il s'agit pour la réalisatrice avec ce constat de déconstruire la vision occidentale des femmes en proposant une représentation plus complexe du statut des mères célibataires à travers un portrait contemporain du Maroc d'aujourd'hui qui comme nous avons pu le voir dans notre première partie est marqué par une fracture sociale. Il est vrai que, dans le film on insiste sur les différences de statut entre Sofia et Lena, la première étant issue d'un milieu modeste, la seconde issue d'un milieu privilégié, ceci dans le but d'évoquer que la place des femmes se définit en fonction d'un contexte socio-économique puisque pour la réalisatrice on ne peut pas « parler de la condition des femmes sans parler de la société elle-même »[379]. Pour ce faire, elle choisit comme point d'ancrage Casablanca « capitale économique du pays où la fracture sociale est d'autant plus visible »[380].

Évoquer cette fracture sociale n'est donc pas anodin puisqu'il permet à la réalisatrice de déconstruire les représentations victimaires dont font preuve les femmes maghrébines dans les

[375] Le bris Véronique, « l'interview de Meryem Benm'Barek », *ciné woman*
[376] Goumarre Laurent, « Meryem Benm'Barek et Delgres », *France Inter*, 5 septembre 2018.
[377] Hakem Tewfik, « Meryem Benm'Barek : le sujet de mon film n'est pas la condition féminine, mais la fracture social », *France culture*, 5 septembre 2018.
[378] Hakem Tewfik, *ibid.*
[379] Bobeau Anthony, *op.cit.*
[380] Vié Caroline, « La Marocaine »Sofia » passe du déni de grossesse au délit d'être mère sans mari », *20 minutes*, 5 septembre 2018.

différentes représentations cinématographiques, comme nous avons pu en témoigner dans nos précédentes parties. En effet, dans son long métrage elle représente particulièrement le refus de son héroïne de l'acceptation de son statut de victime inhérent à sa situation tout en procédant à « une critique des bien-pensants bourgeois et d'un certain féminisme occidental représenté par le personnage de Lena. Elle vit en retrait de la réalité et pose un regard de commisération sur Sofia, ce qui est très condescendant »[381]. Cette dernière voit donc Sofia comme une victime ce qu'elle n'est pas, représentée de manière manipulatrice, prête à tout pour améliorer sa condition.

Il est vrai qu'après avoir accouché, Sofia affirme que le jeune Omar est le père de l'enfant. Ce dernier vient d'une famille plutôt aisée permettant de ce fait de poser le constat de la fracture sociale à 28 minutes, lors de la rencontre entre les deux familles. Durant le long métrage le spectateur pense ainsi qu'Omar est bien le père, jusqu'à la minute 58. En effet dans cette scène Sofia avoue à sa cousine qu'Omar n'est pas le père de l'enfant, et que le vrai père se trouve être Ahmed, un homme avec qui la famille de Sofia et de Léna a investi de l'argent sur un projet et qui a abusé de Sofia. Lorsque la famille l'apprend Lena demande alors ce qu'il compte faire ce à quoi rétorque Sofia qu'ils ne vont rien faire du tout. Face au refus de Sofia, elle lui affirme « je crois que t'as pas compris que t'étais une victime »[382]. Après un échange ou Léna, lui dit qu'elle a tout fait pour elle, Sofia lui rétorque « qu'est-ce que tu as fait pour moi, t'as demandé à ta mère de payer le commissaire, c'est tout. Réveille-toi Léna, réveille-toi. Cette situation arrange tout le monde. Je suis pas en prison. J'ai sauvé l'honneur de ma famille. Omar va trouver du travail et pourra aider sa famille. Papa pourra continuer son projet. Et ta mère n'aura plus à payer pour nous. ». Ainsi, contrainte par une condition particulière cette dernière ruse pour améliorer sa condition sociale et économique.

Comme *Adam*, ces différents aspects ont été particulièrement bien perçus dans les presses quotidiennes et cinématographiques. En ce sens, la critique effectuée par Denitza Bantcheva nous semble particulièrement bien résumer ce que nous venons d'évoquer puisqu'elle dit du film que le « récit combine la vraisemblance, l'ingéniosité et la complexité, avant d'en arriver à une révélation inattendue vouée à nous faire relire la plupart des fictions qui précède. »[383]

[381] Moreault Éric, « Meryem Benm'Barek : pulvériser les clichés sur la femme arabe », *le soleil numérique*, 6 février 2018, [En ligne] : https://www.lesoleil.com/arts/cinema/meryem-benmbarek-pulveriser-les-cliches-sur-la-femme-arabe-80fca9bfd9fb8ad054125a6405edfea5.
[382] Benm'Barek Meryem, *Sofia*, *curiosa films*, 2018.
[383] Bantcheva Denitza, « *Sofia* : puissant et subtil », *positif*, n°691, septembre 2018, p.32-33.

III/ *Much Loved* : dénoncer le tabou de la sexualité

Si représenter et dénoncer les réalités socio-économiques des femmes maghrébines permettent de déconstruite la vision traditionnelle des mères maghrébines, il en est de même en ce qui concerne l'importance consacrée à la sexualité dans la société maghrébine.

Il est vrai que comme nous avons pu le voir dans notre troisième chapitre la thématique de la sexualité est au centre des problématiques évoquées par ces réalisateurs et réalisatrices pour évoquer le quotidien de ces jeunes femmes.

Cependant, tout comme ce que nous avons évoqué précédemment ces derniers le représentent de manière binaire à travers le dualisme tradition/modernité laissant alors peu de place à la complexité de la réalité de la situation concernant cette thématique. C'est en ce sens ce que propose de faire *Much Loved* à travers une vision nuancée de l'importance qu'on lui accorde.

A). Un film anthropologique : questionner le quotidien des prostituées marocaines….

Évoquant le film de Meryem Benm'Barek, le journaliste Siegfried Forster insiste sur le fait que « Dans ce film elle détricote le fonctionnement intérieur de la société marocaine. Pour y arriver elle n'évoque ni l'islam, ni utilise des images crues ou provocantes chères à Nabyl Ayouch »[384].

Il est vrai que ce réalisateur franco-marocain particulièrement engagé ne craint pas d'évoquer des sujets assez sensibles de la société dans le but de questionner le spectateur sur le pays, au point de « créer à chaque film le buzz »[385]. Avec l'idée qu'un film se regarde « comme un tableau ou un livre » [386], il ouvre le débat sur les différentes problématiques de la société. Il s'intéresse alors à la corruption des fonctionnaires dans son film *Mektoub* sorti en 1997, mais encore aux années de plomb en 2012 dans son film *les chevaux de Dieu*. Enfin, il s'attèle en 2015 au film *Much Loved* dans lequel il pose un témoignage sur la prostitution au Maroc.

Ce sujet n'est pas choisi au hasard, puisqu'il reflète les années d'intérêt et de questionnement qu'il a pu avoir à propos de ce sujet, le rôle tenu par ces femmes dans la société l'ayant toujours interpelé, comme il l'exprime en évoquant le fait que « le sexe est fondamental, dans les sociétés arabes, notamment la frustration qu'il génère et qui laisse peu d'espace à l'amour pour s'exprimer. En ce sens, les prostituées servent de catalyseur encore plus qu'ailleurs »[387]. Ainsi,

---

[384] Forster Siegfried, « « *Sofia* », Meryem Benm'Barek film le Maroc au plus près », *RFI*, 4 septembre 2018.
[385] Ayouch Nabil, «NABIL AYOUCH #2 Le buzz et l'après Much Loved », *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.
[386] Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #16 - Les attentes» , *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.
[387] Vassé Claire, « *Much Loved* », *Dossier de presse, Unifrance*, 2015.

afin de coller le plus possible à la réalité se voulant au départ être un documentaire, l'écriture du scénario est précédée d'une enquête de terrain effectué par le réalisateur. Comme il l'explique dans le making of du long métrage, il a dans un premier temps rencontré des prostituées à Marrakech pendant deux jours lui permettant de voir « à quel point leur parole est fondamentale à entendre »[388]. S'en est suivi un travail d'enquête qui a duré un an et demi pendant lequel il a rencontré entre 200 et 300 jeunes femmes qui lui ont raconté la manière dont elles percevaient, leur quotidien, les conditions de travail, les violences qu'elles ont subies et bien d'autres questionnements qui lui permettent de produire un film analyste de la situation de la prostitution au Maroc, mais bien plus de la vie de ces femmes évoluant dans « une société construite autour de l'interdit et du tabou, mais où tout se sait notamment sur la question de la prostitution »[389].

B). …. Pour mieux dénoncer et complexifier les rapports entre statut des femmes et sexualité au Maghreb

Bien plus qu'un film sur la prostitution *Much Loved* permet de questionner les différentes problématiques inhérentes aux statuts des femmes dans la société. En effet, comme l'explique le réalisateur « *Much loved* n'est pas à proprement parler un film sur la prostitution. C'est un portrait de femmes, c'est un portrait de 4 femmes qui sont des prostitués, mais qui ne sont pas que des prostitués. Ce sont des guerrières des amazones des femmes pleines de courage et de beauté. Pour moi *Much loved* est une façon de dessiner les contours de l'âme humaine et de ces femmes »[390].

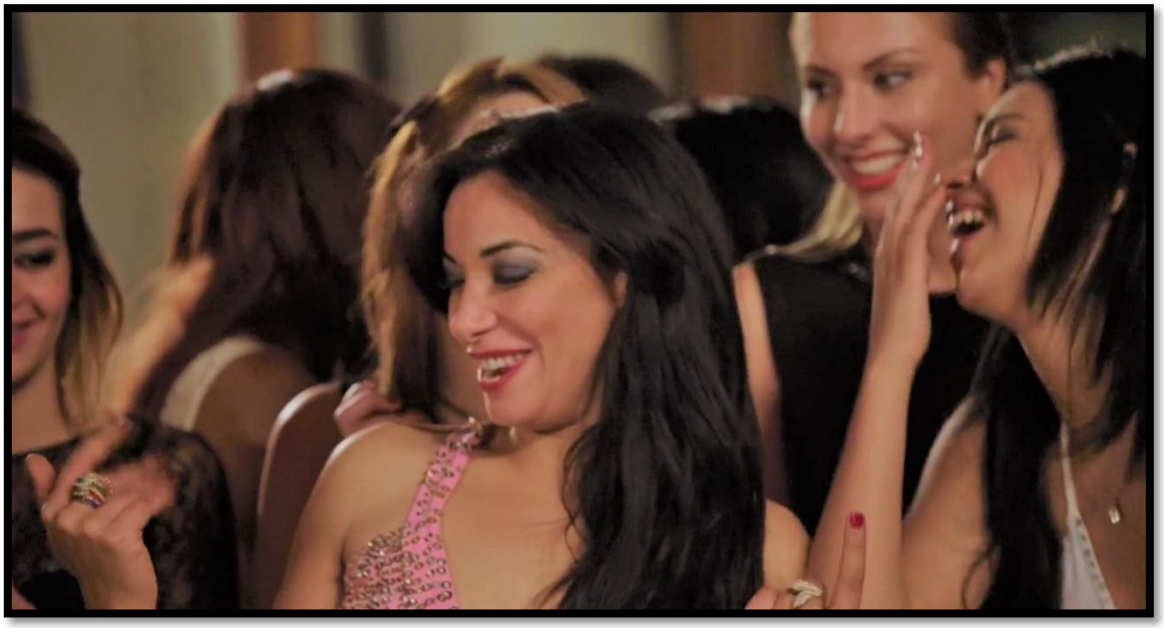
C'est en ce sens ce que propose de montrer le film à travers le quotidien de quatre jeunes femmes prostituées et objet de désir, Noha, Randa, Soukaina et Hilma. Ces dernières doivent alors surmonter au quotidien la violence d'une société qui les utilise tout en les condamnant.

Cette histoire marque bien l'ensemble du discours évoqué par Nabil Ayouch dans son long métrage, puisqu'à travers une vision plurielle de ces femmes il nuance la manière de percevoir les femmes maghrébines. Cette nuance se perçoit d'ailleurs dès les premières minutes du film, durant lesquelles le réalisateur présente ses personnages à travers une série de dialogues plutôt crus évoquant sans tabous la manière dont se sont passés leurs derniers ébats.

[388] Réal Aurélien, « Much loved making of », bonus DVD du film Much Loved, 2015.
[389] De Rochebrune Renaud, Nabil Ayouch : « 'Much Loved' est une ode à la condition féminine », jeune Afrique, 16 mai 2019, https://www.jeuneafrique.com/mag/263989/culture/nabil-ayouch-much-loved-est-une-ode-a-la-condition-feminine/t.
[390] Rachid Soukaina, « entretien avec le réalisateur Nabil Ayouch », bonus DVD du film Much Loved, 2015.

De ce fait, dès l'ouverture de son film le réalisateur nous met en face d'une « vision inversée des sociétés patriarcales où ce sont les hommes qui sont puissants et prennent les décisions et où les femmes ont une autonomie plus ou moins réduite dans le milieu dans lequel elles évoluent »[391].

De ce groupe de femmes c'est avant tout sur le personnage de Noha que le discours du réalisateur se fait ressentir, véritable chef de bande de ces dernières. Durant ces premières séquences, elle est représentée comme la quintessence de l'indépendance et de la liberté, à travers son caractère de femme courageuse et combative comme le laisse percevoir l'image ci-dessous qui nous semble intéressante pour ce qu'elle permettra de mettre en relief l'autre extrait choisi pour illustrer les propos du réalisateur.



Extrait de *Much Loved* de Nabil Ayouch: 10 minutes 31 (D.R.).

Cet extrait issu des premières minutes nous semble particulièrement intéressant pour montrer cette vision du personnage de Noha. En effet, se rendant à une soirée organisée par les Saoudiens, Noha discute avec Randa permettant de voir son caractère de meneuse et de stratège puisqu'elle lui dit, « Hey Randa fait moi plaisir, ce soir tu roules des fesses comme une vraie salope parce qu'il va y avoir des tonnes de putes […] tu sais quoi, tu restes collé à moi, si je danse tu danses et si je baise tu baises, tu sais faire le huit avec tes fesses ? ». Cette phrase prend sens quand on s'intéresse au type de soirées auxquelles participent ces femmes les Ikramiets durant lesquels une véritable concurrence est instituée entre toutes les prostituées. De fait, ce sont **«** des soirées typiques dans lesquelles il y a plusieurs étapes. La première consiste en la

[391] Drouelle Fabrice, « Much Loved » , Affaire sensible, France Inter 9 septembre 2019, [en ligne], URL : https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-09-septembre-2019.

sélection des filles. Il y a une partie d'entre elles qui ne sont pas choisies et auxquelles on demande de rentrer chez elles, elles sont dédommagées pour le déplacement. La deuxième étape, c'est la danse. Si elle danse bien et qu'elles sont belles et attirantes, elles sont choisies pour monter dans les chambres. À chacune de ces étapes, les tarifs sont plus élevés »[392].

Ainsi, cette séquence permet de voir ce qu'évoque Corinne Cauvin Verner quand elle affirme que la sexualité renégocie les rapports de pouvoir entre les sexes[393]. En effet, si le spectateur peut avoir l'impression d'une domination masculine sur ces femmes du fait de leur classe, la sexualité est alors un outil dont se sert Noha et son groupe pour manipuler ces derniers afin d'obtenir ce qu'elle souhaite à savoir passer à l'étape suivante pour gagner plus d'argent.

Cependant, après différentes séquences, Nabil Ayouch nous plonge de plus en plus dans la psyché de ces dernières, en insistant sur les problématiques de leurs conditions. Il appuie alors son discours autour de la manière dont la société regarde Noha et le rapport conflictuel qu'elle entretient avec sa mère particulièrement visible à 55 minutes 42 lorsqu'elle lui dit « écoute-moi bien, ne viens plus jamais dans cette maison, les voisins commencent à beaucoup parler de toi et de ce que tu fais », ce à quoi Noha lui demande si elle préfère ses voisins où elle, avant que sa mère ne lui réponde « je ne veux pas avoir d'ennui à cause de toi » montrant ainsi une persistance du tabou de la sexualité et l'honneur qu'il représente.

Cependant, si ces rapports d'honneur en lien avec le tabou de la sexualité sont évoqués c'est avant tout pour les complexifier, et les remettre en question, à travers l'aspect économique de la situation. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le réalisateur quand il dit que : « c'est à la fois terrible et en même temps plein de tendresse ce rapport qu'elle alimente avec leurs enfants et avec leur famille, parce que ce sont des femmes qui font vivre des familles entières et ce rôle-là on le nie, on ne veut pas le voir et l'admettre et elles essaient de garder la tête hors de l'eau »[394].

De ce fait, ce dernier dénonce le paradoxe pouvant exister dans ce tabou de la sexualité, condamnant dans un premier temps cette pratique, car contraire aux mœurs collectives tout en l'utilisant, car participant aux efforts économiques familiaux et sociétaux et maintenus en « fonction des conjonctures économiques et politiques »[395].

Tout ce discours trouve sens dans une séquence se situant entre 21 et 25 minutes. En effet, alors qu'elle se rend chez sa mère pour lui fournir son argent, le réalisateur insiste sur le rejet dont

[392] Réal Aurélien, *op.cit*.
[393] Cauvin Verner Corinne, « Le tourisme sexuel vu du Sahara marocain : une économie de razzia ? », *L'Année du Maghreb*, 2010, [En ligne] : URL: http://journals.openedition.org/anneemaghreb/807, p.51.
[394] Rachid Soukaina, *op.cit*.
[395] Qadéry Mustapha, « Bordel de bled, bordel au Bled : figures rurales de la prostitution au Maroc », *L'Année du Maghreb*, 2010, mis en ligne le 1er janvier 2013, consulté le 28 novembre 2019, P.189-202 URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/863.

fait preuve Noha qui n'est plus du tout la même femme qu'au début. Ici, ce que montre le réalisateur c'est que quoi que fasse ces femmes « elles seront toujours considérées comme des guichets automatiques il n'y aura jamais de tendresse »[396]. En ce sens l'image ci-dessous le représente parfaitement.



Extrait de *Much Loved* de Nabil Ayouch : 26 minutes (D.R.).

Le fait que sa mère accepte cet argent permet alors de montrer que le caractère économique remet en question l'importance des questions relatives à la sexualité au Maghreb, complexifiant ainsi par la même occasion l'impact que cette sexualité peut avoir sur ces femmes à travers ce lien entre tradition et économie.

C). … Entraînant une réception mettant en lumière la complexité de problématiques liées à la sexualité au Maghreb

Le fait de traiter ces sujets n'est pas sans conséquence pour le film qui avant même sa sortie crée la polémique, générant bon nombre de contestations. La réception du film n'est pas éloignée de ce qu'Ayouch défend dans son film et permet également de montrer une certaine véracité dans les propos du réalisateur affirmant que si son film génère cette haine c'est « parce qu'il représente une anthropologie inversée. Si j'avais construit des personnages féminins harcelés, dominés, battus, il n'y aurait pas eu de réaction. Mais j'ai construit des personnages féminins qui ont pris le pouvoir, des femmes fortes et indépendantes »[397].

[396] Réal Aurélien, *op.cit*.
[397] Bozonnet Charlotte, « L'interdiction de "Much Loved" reste une blessure », *le monde*, 14 mars 2018 [en ligne] : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/03/14/l-interdiction-de-much-loved-reste-une-blessure_5270955_3476.html.

1). La scène d'amour avec Jean Louis : catalyseur de l'ensemble du débat :

En ce sens, une séquence nous paraît particulièrement pertinente tant elle a participé au mécontentement de certains des plus conservateurs de la société marocaine. Il s'agit de la scène d'amour entre Noha et Jean Louis un français avec lequel elle entretient une relation passionnelle, mais dont elle ne peut accepter pleinement l'amour du fait de sa condition sociale. Après un échange au restaurant entre ces deux protagonistes traitant de cette thématique, le réalisateur poursuit avec une scène dans laquelle, ces deux protagonistes ont un rapport sexuel, où le réalisateur présente de ce fait son personnage principal nu pour la première fois du long métrage.

À la suite de son tournage le film est sélectionné à Cannes dans la catégorie un certain regard en mai 2015. Le lendemain de sa projection, le film subit un torrent d'insultes au Maroc, puisque quelques extraits du film ont été piratés, dont cette fameuse « scène d'amour »incluant des séquences à caractère pornographique qui n'ont pas été tournées par le réalisateur. Par conséquent, le film fait scandale, à tel point qu'une manifestation du PJD est organisée à Rabat demandant l'interdiction du film. Dès lors le 25 mai 2015 le ministre de la Communication interdit le film pour « outrage grave aux valeurs morales et à la femme marocaine et atteinte flagrante à l'image du Maroc »[398].

Ce dernier va même jusqu'à lancer une rumeur selon laquelle l'actrice serait atteinte du SIDA[399]. Cette censure mêle idéologie politique et religieuse telle qu'instaurer par le PJD au sein du CCM, puisque dès 2014 la direction du Centre Cinématographique Marocain est mise sous tutelle du ministère de la communication dirigé par le PJD et tente d'instaurer à travers le CCM le principe d'art propre développé par le PJD[400], permettant de comprendre l'impact de ce qu'il se produit par la suite pour l'actrice principale du film Loubna Abidar.

2). Loubna Abidar : une actrice complexifiant le statut des femmes dans une société patriarcale

Bien plus que la mauvaise réception du film et la censure, cette scène a particulièrement affecté le quotidien de l'Actrice Loubna Abidar, l'interprète de Noha. De ce fait, la vie de cette dernière est particulièrement intéressante, en ce sens qu'elle permet de résumer l'ensemble du discours évoqué dans le film de Nabil Ayouch, mais bien plus l'ensemble des différentes informations que nous avons pu évoquer durant ce chapitre et le précédent.

---

[398] Drouelle Fabrice, *op.cit*.

[399] Laabid Rania, « un membre du Conseil national du PJD accuse Loubna Abidar de propager le Sida », *le 360*, 15 juillet 2017.

[400] Auteur inconnu, « Cinéma et art propre », *les cahiers du cinéma*, mai 2016, n°722, p.78, *les champs libre*, carton 109146.

Il est vrai que né à Marrakech dans une famille peu aisée, sa jeunesse est par conséquent marquée par les différentes traditions inhérentes aux statuts des femmes dans les sociétés maghrébines. Ainsi, comme on a pu le voir en évoquant la vie de Zhor dans notre troisième chapitre, ses parents sont déçus que leur enfant soit une fille, et le vivent comme une véritable catastrophe, entraînant le fait qu'elle se considère « comme un échec pour la seule raison qu'on est une femme, c'est la première leçon que j'ai reçue »[401]. Son parcours, personnel autant que professionnel est ainsi marqué par le système patriarcal en place dans la société marocaine. Évoluant au sein de cette société, cette dernière avait conscience des retombées que ce film pouvait avoir sur sa vie personnelle et professionnelle. Les coulisses de la scène d'amour entre Noha et Jean Louis est d'ailleurs un bon exemple. En effet, durant le tournage de cette séquence, elle a eu du mal à se mettre nue devant la caméra, se sentait gênée et avait honte de ce qu'elle pouvait montrer d'elle à la société, « Moi, Loubna Abidar, femme marocaine, dressée et programmée comme toutes les autres pour être une ratée, j'ai l'impression de repasser l'examen de ma naissance »[402], dit-elle d'ailleurs à propos de la scène. Elle poursuit de fait en expliquant que pour tourner cette séquence elle a dû enchainer les verres de vodka, et ne pouvant s'empêcher de pleurer à chaque prise tétanisée à l'idée de tourner cette scène dont elle avait honte, retarde l'échéance de la scène à tel point que censé durer quelques minutes, le tournage dure plusieurs heures.

Cependant, elle a tout de même tourné la scène pour « affirmer quelque chose d'important sur la liberté des femmes arabes en général […], montrer que les femmes marocaines sont fortes, qu'elles connaissent l'amour, qu'elles sont sensibles aussi »[403], déconstruisant de la sorte doublement le cliché des femmes maghrébines soumises par essence, en montrant un aspect différent des femmes maghrébines que les spectateurs ont l'habitude de voir dans le cinéma franco-maghrébin, mais également en montrant qu'une femme éduquée selon le modèle patriarcal et selon les traditions n'en est pas moins une citoyenne avant tout, et donc dotée de convictions qu'elle revendique de manière militante ou non.

Comme elle le présentait, le tournage de la scène a eu des répercussions sur sa vie personnelle puisqu'après la diffusion du film à Cannes, elle reçoit sur sa page Facebook un torrent d'insultes, des menaces de mort. La télévision s'en mêle également puisque le site et la chaîne de télévision Chouf Tv, ont été jusqu'à filmer le « quartier où habite sa grand-mère en

[401] Abidar Loubna, La dangereuse, stock, Paris, 2016, p.26.
[402] Abidar Loubna, *ibid*., p.136.
[403] Strauss Frédérique, « Avec Much Loved, je suis accuse d'encourager les jeunes filles à se prostituer », *Télérama*, publié le 17 septembre 2015, [en ligne] : https://www.telerama.fr/culture/si-on-ne-fait-pas-much-loved-maintenant-on-le-fera-quand-rencontre-avec-lubna-abidar,131426.php.

prétendant qu'elle y habitait, et sa grand-mère a été harcelée. Ils font jouer des inconnus affirmant qu'ils sont son frère ou sa cousine et se lamentent qu'elles les déshonorent »[404]. Mais cela va plus loin encore puisque le 6 novembre 2015 alors qu'elle arrive à la gare de Casablanca elle se fait suivre par une voiture noire et se fait agresser.

Cependant, cette agression ne supprime pas pour autant son militantisme cette dernière devant comme l'affirme la co-autrice de son autobiographie « l'incarnation d'une résistance. Le symbole de toutes les femmes que la tradition patriarcale, misogyne et machiste divise en deux catégories : les pures et les putes […] »[405]. En effet, son aspect militant se remarque lors de son passage dans l'émission de Laurent Ruquier, *On n'est pas couché* en 2016 où répondant aux questions des différents chroniqueurs cette dernière apparaît en opposition aux différentes inégalités sociales et économiques présentes dans le pays. Évoquant, la réception du film elle affirme qu'ils n'ont pas «donner une mauvaise image pour Marrakech, c'est ça Marrakech, c'est ça Tanger, c'est ça à Agadir, c'est ça pour beaucoup de villes au Maroc et c'est comme ça au Maghreb en ce moment malheureusement, soit on se marie très jeune pour nourrir nos familles, soit on devient des prostituées, soit on a besoin d'argent »[406]. Elle témoigne alors de la complexité de la sexualité dans le pays, et montre de fait que le tabou autour de cet acte est en lien avec le statut économique, proposant ainsi le même discours que le film D'Ayouch, à savoir que les traditions autour de la sexualité et de l'honneur s'arrêtent là où l'intérêt économique commence.

Ainsi, les conséquences de la réception du film de l'actrice en sont un bon exemple puisqu'elle fut rejetée par sa famille et ses amies, du fait de la honte qu'elle apportait autour d'elle, comme elle l'explique dans son livre permettant de voir une vision similaire à la scène évoquée précédemment entre Noha et sa mère. Cependant, si au Maroc le film fait polémique, à l'international ce dernier rapporte un certain succès. L'actrice remporte alors de nombreux prix comme le Valois de la meilleure actrice au festival d'Angoulême de 2015 et obtient une nomination dans la catégorie meilleure actrice au césar 2016. Ces récompenses améliorent ainsi considérablement la vision que porte se famille à son égard comme elle le dit elle-même : « du statut de trainée, je suis passée à celui d'héroïne, par le seul miracle d'un prix français. »[407].

[404] Abidar Loubna, *op.cit*., p.148.
[405] Abidar Loubna, *ibid*., p.16.
[406] Ruquier Laurent, « Loubna Abidar interview », *On n'est pas couché*, *INA*, 21 mai 2016, 2 minutes 20.
[407] Abidar Loubna, *op.cit*., p.156-157.

Conclusion :

Au sein de ce chapitre, il s'agissait de montrer en quoi les coproductions Franco-Maghrébines des années 2010 à nos jours témoignent d'une complexification des rapports de genre au Maghreb à travers une relecture de la condition féminine au Maghreb en montrant les réalités sociales de ces dernières questionnées à travers diverses thématiques telles que l'économie ou encore la politique.

Dans une première partie, nous avons pu évoquer les nouvelles stratégies des cinéastes maghrébins utilisant ces approches économiques et politiques pour déconstruire les repères que les Occidentaux peuvent avoir concernant le Maghreb. L'étude du film *La source des femmes*, nous a permis de montrer que ce dernier use de ces nouvelles stratégies en décrivant de manière globale les problématiques de genre dans les régions montagnardes à travers les aspects économiques et politiques. En effet, ce dernier présente des femmes en lutte contre cette vieille tradition qu'est la corvée d'eau afin d'obtenir une meilleure condition de vie permettant d'interroger les inégalités existant entre les zones urbaines et rurales, puisque délaissées par les administrations, le village du film dispose d'équipements bien moindres dans les zones urbaines notamment en ce qui concerne l'accès à l'eau courante. Ceci permet alors de complexifier la vision que peuvent porter les Occidentaux sur les traditions et la condition des Maghrébines puisque par leurs luttes elles utilisent ces traditions afin d'obtenir plus de droits comme nous avons pu le voir dans la séquence avec les touristes. Si son analyse se veut globale, les autres films insistent sur des problématiques bien plus contemporaines et précises. Ainsi, c'est ce qu'on a pu voir à travers l'analyse du fil *Sur la planche* de Leïla Kilani, évoquant le racisme de classe inhérent dans la société à travers le quotidien de jeunes ouvrières marocaines. En narrant la façon dont ces femmes luttent pour améliorer leur quotidien en procédant à différents larcins, ce polar questionne les différentes discriminations dont ces femmes font l'objet du fait de leur classe à travers la relation que Badia entretient avec les ouvrières du textile. Enfin, nous avons également pu évoquer la question de la fiabilité du féminisme d'État tunisien à travers la critique que fournit le film de Leyla Bouzid, dans son long métrage *À peine j'ouvre les yeux.* En effet, dans ce film elle déconstruit les aspects de la politique de Ben Ali à travers un personnage luttant contre les problématiques instaurées par le pouvoir telles que la corruption des fonctionnaires, les difficultés économiques ou encore leur impact sur la jeunesse. Ainsi, elle permet de complexifier la vision inhérente aux femmes maghrébines à travers l'évocation de leurs consciences politiques.

Ainsi, à travers ces représentations, les réalisateurs les montrent en tant que citoyennes. Cette citoyenneté permet de complexifier les problématiques, mais aussi les différents aspects inhérents à la tradition évoqués au sein de notre troisième chapitre. En ce sens nous avons tout d'abord insisté sur la déconstruction de la figure de la « mère gardienne de la tradition » en analysant les films *Adam* et *Sofia* qui questionnent l'aspect citoyenne de ces dernières à travers notamment la thématique de la filiation hors mariage. À travers un film politique *Adam*, crique la législation concernant le statut des mères célibataires en insistant sur la thématique de l'abandon de l'enfant montrant qu'il existe peu de droit pour ces femmes et enfants introduits un aspect politique à la condition des femmes. La solidarité féminine qu'elle transmet à l'image lui permet aussi de déconstruire la vision victimaire que peuvent porter les Occidentaux sur ces femmes puisqu'elle permet aux protagonistes d'obtenir une certaine ascension sociale et économique.

Le film *Sofia*, utilise quant à lui la filiation pour évoquer la fracture sociale au Maroc. Ceci permet de déconstruire la vision victimaire de la femme maghrébine, puisque Sofia manipule durant l'ensemble du long métrage, les différents personnages dans le but d'améliorer sa condition sociale. Elle permet en ce sens de produire une critique du féminisme hégémonique occidental montrant une vision de femmes déterminées à se sortir de leur condition sociale.

Enfin, à travers le film *Much loved* nous avons pu montrer comment ce dernier complexifie les problématiques traditionnelles des rapports de genre institué au Maghreb à travers une critique du tabou autour de la sexualité au Maghreb. Pour ce faire ce dernier fait le choix de représenter des personnages en marge de la société comme le film de Leïla Kilani en évoquant une profession particulièrement condamnée au Maroc, la prostitution. En évoquant la vie quotidienne et la psyché de ces femmes, il montre le paradoxe existant dans ce tabou autour de la sexualité en y mêlant des thématiques économiques. En ce sens, ce dernier évoque le fait qu'il n'existe aucun tabou lorsque l'intérêt économique n'est pas présent. Pour ce faire, il insiste sur l'importance que ces prostituées peuvent avoir dans le système économique du pays, ces dernières condamnées par leur famille, mais leur venant en aide financièrement. Ainsi, questionner la réception du film nous a permis de montrer plus en détail ces différents aspects puisque le film représentant une scène de sexe à l'écran fut censuré et condamné au Maroc menant à l'agression de l'actrice Loubna Abidar. Elle représente d'ailleurs bien les propos du réalisateur puisqu'élevée selon ce modèle traditionnel, elle n'en est pour autant pas enfermée, luttant même contre ces différentes inégalités. Sa vie personnelle nous aura également permis de montrer les limites de ce tabou à travers la façon dont sa situation sociale et professionnelle a changé à la suite de l'obtention de ses différents prix dans des festivals européens.

Chapitre 5 : Représenter les rapports entre féminisme et islamisme pour mieux déconstruire l'imaginaire autour des femmes maghrébines soumises à la religion

Introduction :

« Contrairement à une vision orientaliste postcoloniale qui fait des femmes de cette région d'Afrique du Nord des femmes recluses, victimes, opprimées, à libérer d'urgence, beaucoup d'entre elles s'organisent, résistent et initient des changements à la faveur des mouvements sociaux ou non »[408].

Le cas de Loubna Abidar représente à la perfection le symbole de ces femmes luttant contre les diverses inégalités entre les sexes au Maghreb. En ce sens lorsqu'elle évoque son agression cette dernière insiste fortement sur le fait que l'évolution de la société et la montée du conservatisme islamisme sont en bonne partie responsable de cet évènement. En effet, comme elle l'affirme dans son ouvrage *La dangereuse,* « le regain actuel de l'islamisme et le fondamentalisme qui gangrène nos sociétés donnent à ces contradictions une vigueur nouvelle. Il y a dix ans je n'aurais pas été agressé au Maroc pour avoir joué le même rôle dans le même film […] Si je l'ai été, ce n'est pas à cause de la religion musulmane, ce n'est pas à cause des traditions musulmanes, c'est à cause du nouvel islam »[409].

Il est vrai que comme nous avons pu le voir durant l'ensemble du mémoire la condition des femmes et les différents mouvements islamistes sont étroitement liés dans les pays du Maghreb puisque ces derniers « défendent la prééminence de l'homme et une inégalité de statut entre les sexes qu'il considère comme conformes à la nature »[410].

De ce fait, une lutte s'institue vite au sein de ces sociétés dans le sens où le féminisme arabe lutte contre toutes formes de discrimination à l'égard des femmes. Cette lutte trouve son origine au début du XXe siècle période durant laquelle des organisations féministes se développent au Moyen-Orient ainsi qu'au Maghreb dans « un vaste mouvement de pensée favorable aux idées réformistes et à la modernisation des structures traditionnelles, la nahda »[411] . Dominant toute l'activité intellectuelle jusque dans les années 1950, ce mouvement prône la modernisation du

[408] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, Marseille, objectifs Suds, 2016, p.251.
[409] Abidar Loubna, *La dangereuse*, stock, Paris, 2016, p.17.
[410] Dialmy Abdessamad, « Féminisme et islamisme dans le monde arabe : Essai de synthèse » *Social Compass*, vol.4, n°43, 1996, p.484.
[411] Tauil Leïla, *Féminismes Arabes Un Siècle De Combat Les Cas Du Maroc Et De La Tunisie*, Paris, L'Harmattan, 2018, p.11.

monde arabe à travers l'éducation, le développement économique, la promotion de la citoyenneté et l'émancipation des femmes. Après les indépendances et face à la montée progressive des islamistes réduisant peu à peu les différents droits accordés aux femmes notamment à travers les différents codes de la famille dont nous avons pu discuter dans notre premier chapitre, ces mouvements féministes jouent « un rôle majeur dans la dénonciation du patriarcat institutionnalisé à travers une dénonciation des codes de la famille issus de la charia »[412].

Ainsi, il s'agira pour nous dans ce chapitre de montrer en quoi les coproductions Franco-Maghrébines sorties durant la décennie 2010 à nos jours déconstruisent l'imaginaire occidental autour des femmes maghrébines soumises à la religion musulmane à travers des représentations témoignant de la lutte idéologique entre féminisme et islamisme.

Pour ce faire nous procéderons à l'analyse de cinq films qui sont *À mon âge je me cache encore pour fumer* de Rayhana, *Papicha* de Mounia Meddour, *Razzia* de Nabil Ayouch, *La source des femmes* de Radu Mihaileanu et *Millefeuille* de Nouri Bouzid.

Il s'agira de voir dans un premier temps la manière dont les films *À mon âge je me cache encore pour fumer* et *Papicha*, déconstruire les représentations victimaires des femmes algériennes durant la décennie noire.

Enfin, nous questionnerons la manière dont les films *Razzia*, *Millefeuille, Papicha* et *La source des femmes* participent à déconstruire le culturalisme institué autour de la condition féminine maghrébine que nous avons pu voir dans notre premier chapitre.

[412] Tauil Leïla, *op.cit.*, p.175.

I/ Déconstruire les représentations des femmes algériennes durant la décennie noire :

Dans nos précédents chapitres à travers l'analyse des représentations des femmes durant la décennie noire au sein des coproductions Franco-Maghrébines nous avons pu percevoir que les visions données de ces dernières traitaient de l'impact des violences des mouvements islamistes sur leur vie quotidienne et leur impuissance face à ces derniers.

Aussi, le film de Yamina Bachir Chouikh, *Rachida*, nous a été un bon exemple puisqu'à travers le quotidien de son héroïne elle questionne ces violences que les femmes algériennes ont subies durant la décennie noire. Elle insiste également sur l'un des aspects les plus médiatisés de la période à travers le personnage de Zohra, c'est-à-dire, l'enlèvement des jeunes filles par les groupes islamistes armés, leurs viols et le rejet de leurs familles lorsqu'elles revenaient enceintes après leur enlèvement.

Cette analyse nous avait permis de montrer que cette vision des femmes algériennes durant la guerre civile en Algérie, permettait de faire persister un certain féminisme hégémonique. En effet, comme l'affirme Fériel Lalami : « dans la situation chaotique des violences de ces années 1990, les images de femmes prennent une place importante. Elles sont exploitées, car les sévices qu'elles subissent ne peuvent qu'émouvoir l'opinion nationale et internationale. Mais l'usage politique de ces atteintes aux femmes ne profite pas au mouvement des femmes. En effet, c'est la compassion qui est activée. Or le mouvement des femmes s'est construit sur un registre de demande de droits par des luttes qui l'ont situé comme acteur politique. Et le risque est grand pour les associations de femmes de voir leur action réduite au niveau émotionnel, niveau considéré comme caractéristique des femmes »[413].

Ainsi, il s'agira de voir dans cette première partie que même si les violences faites aux Algériennes durant la décennie noire sont bien présentes dans les films de la décennie 2010 à nos jours, la manière de représenter ces dernières et leurs rapports avec les islamistes évolue considérablement, puisque représentées à travers une description de leurs luttes durant cette décennie. Pour ce faire, nous verrons dans un premier temps la manière dont le film *À mon âge je me cache encore pour fumer* de Rayhana questionne à travers une vision féministe de la période, la particularité des violences attribuée à l'Algérie. Enfin, nous montrerons à travers le film de Mounia Meddour, *Papicha*, l'hommage qu'elle rend aux luttes des militantes féministes durant la décennie noire.

[413] Lalami Feriel, *Les Algériennes contre le code de la famille*, Presses de Sciences Po, « Références », 2012, p.204-205.

A). *À mon âge je me cache encore pour fumer* : questionner la particularité des violences algériennes à travers un constat féministe de la décennie noire :

Comme l'expliquent les auteurs de l'ouvrage, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, durant la décennie noire un certain nombre d'associations féministes sont créées dans le but de lutter contre la montée des mouvements islamistes et d'obtenir l'abolition de toute forme de discrimination, la ratification et l'application des conventions garantissant le droit des femmes et de l'enfant, la défense du droit du travail pour toutes les femmes et la sécurité de l'emploi. Ils poursuivent expliquant que « ce capital de lutte et l'organisation dans plusieurs domaines de la vie sociale est à l'origine de la sensibilité accrue chez une grande partie des femmes quant à leur place dans la société et à leurs droits. Elles sont donc en lutte contre les islamistes radicaux sur la question des femmes d'autant qu'elles en ont été les premières victimes »[414].

C'est ce que nous pouvons doublement observer à travers l'étude du long métrage de Rayhana dans le sens où par son militantisme elle possède cette sensibilité concernant la place des femmes dans la société, et représente ceci à travers ses différents personnages.

1). Rayhana : une militante de la décennie noire

Paru aux éditions Flammarion en 2011, *Le prix de la liberté*, témoignage autobiographique de Rayhana, nous semble pertinent à évoquer tant il permet de comprendre les origines du long métrage *À mon âge je me cache encore pour fumer* et la personnalité de sa réalisatrice. En effet, marqué par l'impact de la colonisation dans le pays, passant sa jeunesse dans un quartier de Bab El-Oued, où y logent des européens de classe moyenne, des travailleurs de l'administration coloniale et quelques Algériens, cette dernière développe au fil des années une idéologie militante contre les différentes inégalités que rencontre son pays comme elle l'affirme en expliquant qu'elle a « appris à marcher peu de temps après que les sirènes du port retentissaient des bateaux débordants de français rentrant chez eux après 132 ans de présence. Je parlais déjà trop lors du premier coup d'état militaire du colonel Houari Boumediene en 1965. J'étais mariée et comédienne quand les intégristes ont fait péter leurs bombes et assombri Alger en 1990. […] je ne pense pas avoir un jour connu le calme »[415]. Il est vrai que sa vie fut particulièrement mouvementée puisqu'à 20 ans, elle s'enrôle dans divers partis militants notamment au sein du parti d'opposition au régime du Parti unique, le Partie de l'Avant-Garde Socialiste au sein duquel elle dénonce la politique algérienne, mais également l'impact de la

[414] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *op.cit.* , p.119.
[415] Rayhana, *Le prix de la liberté*, Flammarion, 2011, p.28.

colonisation et de son héritage dans la société et la gestion politique. En effet, comme elle l'affirme, la France ne les a jamais vraiment quittés. Aussi évoquant la nuit du 14 au 15 novembre 1983 durant laquelle des légionnaires avaient jeté Habib Ghemzir d'un train en route, elle affirme que les groupuscules auxquels elle appartenait ont directement réagi, en produisant un texte condamnant les crimes racistes du colonisateur : « Une de nos missions de l'époque était de déstabiliser le centre culturel français. La France était dominatrice et coloniale, notre pouvoir était le complice actif et volontaire du pouvoir français. Selon le groupuscule, notre état était indirectement complice du racisme français, le centre culturel français n'était qu'une cellule d'un pays impérialiste. »[416].

Ces différentes actions lui permettent de développer un féminisme accru qu'elle manie d'ailleurs dans son activité professionnelle, le théâtre, qui lui a permis de « dépasser ces yeux concupiscents, ces regards de vicieux, ces profils de frustrés qu'un jour je croquerai sur scène. Le théâtre m'a appris la fierté d'être une femme »[417].

Cependant, en tant que personnalité du monde artistique, les évènements de 1990 bouleversent particulièrement sa vie. En effet, pendant la période, de multiples assassinats auprès d'intellectuels et de personnalités du monde artistique ont lieu produisant un flux d'exil dont le premier flux se dirige vers la France, ces derniers se sentant « menacés par l'assassinat d'enseignants, de chercheurs ou d'écrivains »[418]. C'est ce qui arrive à Rayhana qui voit son frère et nombre de ses amis et collaborateurs mourir sous les balles des groupes armés. Par conséquent, elle s'exile en France durant les années 2000, dans un but précis, continuer à s'exprimer sur la situation de son pays depuis l'étranger.

Cet exil produit chez elle un sentiment de colère à l'encontre des dérives de l'Algérie et plus particulièrement contre les mouvements islamistes[419]. De ce mécontentant elle écrit une pièce de théâtre deux ans après son exil, dans laquelle elle revient sur la période permettant de critiquer les dérives de la décennie tout en produisant un discours à l'encontre des imaginaires occidentaux concernant les violences de la période.

---

[416] Rayhana, *op.cit*., p.154.
[417] Rayhana, *ibid*., p.128.
[418] Lalami Feriel, *op.cit*., p.209.
[419] Auteur inconnu, « Avant-première au Capitole: "A mon âge, je me cache encore pour fumer" de Rayhana », *cinémathèque suisse*, 2 novembre 2017, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=DQIQUq5i1T8&t=1s&ab_channel=Cin%C3%A9math%C3%A8quesuisse.

2). Un film profondément féministe : questionner les violences faites aux femmes durant la guerre civile ….

À la suite d'une représentation de sa pièce et d'une discussion avec la future productrice du film, Rayhana décide d'adapter sa pièce en un long métrage du même nom, *À mon âge je me cache encore pour fumer*, sortie en 2016.

Situant son histoire à Alger durant l'année 1995, le film aborde un grand nombre de thématiques concernant la condition de vie des femmes algériennes durant cette période comme l'atteste le synopsis du long métrage : « Un hammam en furie, des cigarettes en cachette, des maigres et des grosses, des rires en rafales, un rêve de mariage étoilé, un dentier oublié, des appels à la prière, une masseuse en chef, une marieuse pointilleuse, une émigrée sapée en blondasse, des barbes qui s'allongent, l'amour pour son homme, l'amour des hommes pour leur mère, une vierge enceinte, un mari cocu, un divorce festif, une forêt à épiler, une bombe au château d'eau, des bâchées et des décapotables, un frère assassin, des brûlures à l'acide, un plombier cagoulé, un sexe à assouvir, un plaisir solitaire, des fesses et le foulard de dieu, la bible et le coran…. Avant le sifflement d'un poignard et le silence de Dieu ».

Par ce synopsis, on se rend compte de la portée éminemment politique et féministe du film qui est à l'image de sa réalisatrice, particulièrement engagée. Comme elle l'explique au journaliste du quotidien *le parisien*, « Avec ce film j'ai voulu être la voix des victimes du FIS […] j'ai longtemps milité pour l'interdiction totale du voile. Mais il me semble que la répression attise les colères et les haines. Parler avec ces femmes, dialoguer, les inciter à la réflexion et au choix me semble plus productif »[420].

Cette incitation à la réflexion et au choix, elle le représente dans son long métrage à travers le quotidien de huit femmes, aux vies bien différentes, huit figures féminines qui évoluent au sein d'un lieu particulièrement symbolique, le hammam. Ce choix n'est pas anodin puisque comme elle l'affirme « Dans ma société le hammam est un des rares lieux où une femme peut aller sans réprimande »[421], c'est un véritable lieu de liberté. En ce sens la vision qu'elle donne de ce lieu varie nettement avec ce qu'on a pu évoquer avec le film de Férid Boughedir *Halfaouine l'enfant des terrasses*¸ passant d'un lieu érotique à un lieu politique.

De ce fait, par l'utilisation qu'elle fait de ce lieu, Rayhana diffère de ses prédécesseurs, car bien qu'évoquant les multiples violences effectuées sur ces femmes durant la période de la décennie noire, le hammam invite à la discussion et à la réflexion autour de ces dérives permettant par la

[420] Van Egmond Nedjma, « Rayhana : l'art d'une femme contre l'intégrisme », *Le parisien*, 06 avril 2017.
[421] Rayhana, « à mon âge je me cache encore pour fumer », *Dossier de presse, Unifrance*, 2017.

liberté qu'apporte le lieu de sortir du registre de la compassion à travers la représentation de femmes fortes critiquant ouvertement leurs conditions et les problématiques inhérentes à la condition féminine.

Nadia et Zahia représentent alors parfaitement la lutte idéologique entre féminisme et islamisme. En effet, la première est une jeune femme partisane de l'égalité entre les hommes et les femmes, présentée d'ailleurs pour la première fois dans le film arborant avec fierté son certificat de divorce qui comme nous l'avons évoqué était rendu difficile d'accès par l'instauration du code de la famille algérien de 1984. Elle fait ainsi un pied de nez à ce code revendiquant ses droits en tant que citoyenne. Brulée au vitriol elle mène également une lutte contre les divers mouvements islamiques du pays ce qui la conduit à avoir quelques contentieux avec Zahia, une partisane avérée de l'idéologie du FIS.

Cet affrontement idéologique se remarque particulièrement dans l'échange de dialogues qu'elles entreprennent à 46 minutes du film. Alors que Zahia lui frotte le dos sans que Nadia ne sache qu'il s'agisse d'elle cette dernière s'énerve. Zahia lui dit alors qu'elle ne savait pas pour ce qu'il s'est passé avec l'acide « voilé, Dieu t'aurait épargné ». Après que Keltoum soit venu la chercher pour éviter un scandale elle rétorque « Pourquoi elle cherche ma sœur, pour l'exécuter, comme ceux qui écrivent, qui pensent ou chantent l'amour ? L'amour vous fait peur ? », « Nous n'avons peur que de Dieu » répond Zahia. Nadia rétorque ensuite « Vous n'avez pas peur, vous voulez être Dieu, sous vos voiles et vos barbes vous êtes tous des assassins », ce à quoi affirme Zahia « Le voile nous protège des tentations, et les barbus comme tu dis, nous protège des despotes d'ici et d'ailleurs », « les enfants égorgés, des despotes » dit Nadia. Quand Zahia affirme qu'il n'y a pas de guerre propre, Nadia lui répond dans un élan de colère « je me battrai contre votre République islamique, même si je dois m'allier avec le diable ! ». À ceci Fatima rentre dans la pièce et dit : « pas de politique dans mon Hammam. La différence entre vous pour les hommes ? Aucune. Toi une bâchée, toi une décapotable. Bonne à baiser toutes les deux. ». Après ce scandale on demande à Nadia pourquoi elle a réagi comme ça et elle rétorque « tu ne parles pas tu meurs, tu parles tu meurs, alors parles et meurs ».

Cette séquence permet de montrer toute l'étendue du discours féministe de la réalisatrice produisant un message à charge contre toute forme de conservatisme et une incitation à la lutte des femmes pour défendre leur droit.

La fin du long métrage insiste d'ailleurs particulièrement sur ce discours comme le montre l'image ci-dessous.



Extrait de *À mon âge je me cache encore pour fumer* de Rayhana : 1h19 (D.R.).

En effet, cette séquence met en scène le personnage de Fatima dont nous avons parlé précédemment. Cette dernière est la gérante du hammam, affublée d'un caractère bien trempé, malgré ses problèmes conjugaux, qui n'hésite pas à remettre en place à travers un langage familier, quiconque lui barre le chemin. Ceci se remarque dans le fait que durant l'ensemble du long métrage elle protège Meriem une jeune fille que son frère veut assassiner pour être tombé enceinte. Retrouvant sa trace, les groupes islamistes franchissent le territoire de ces femmes, leurs lieux de liberté. Ne désirant pas se rendre elles se cachent sous des haïks afin de ne pas montrer Meriem, mais croyant reconnaître sa sœur, le frère de cette dernière assassine Keltoum, l'amie de Fatima et narratrice du film. Dans un élan de rage, elle se précipite sur ce dernier et le tue d'un coup de poignard « puis vient le silence de dieu ».

3). … Pour montrer l'universalité de cette violence

Cependant, même si le discours insiste sur les évènements de la guerre civile en Algérie, les thèmes abordés par la réalisatrice ont pour but de déconstruire le féminisme hégémonique des occidentaux à l'égard de la condition sociale des femmes maghrébines et notamment de la violence instituée contre ces dernières perçues comme spécificité culturelle de l'Algérie et plus largement du Maghreb. Mais, comme l'explique la productrice Michèle Ray-Gavras à propos du film, « on aimerait se dire – pour se rassurer- Il s'agit de l'ultra particulier : c'est loin tout

ça. Ce n'est pas nous. Ce sont « eux ». Les femmes ALGÉRIENNES en ALGÉRIE… oui, mais non. »[422].

Par conséquent, à travers la multiplicité des parcours féminins dans le film, Rayhana insiste sur l'universalité des violences exercées sur les femmes. Comme elle l'explique, « il y a encore des femmes violées à Hassi Messaoud, en Algérie, il y a encore des femmes vitriolées, à Kaboul, il y a encore des femmes qu'on bat, qu'on tue en France, et en Europe, il y a encore des femmes qu'on n'entend pas ici, parce qu'elles n'osent pas. Il faut qu'elles osent, et, pour ça, je suis là. C'est mon combat »[423]. Cette déconstruction par l'universalité se remarque ainsi dans une des anecdotes du long métrage lorsque durant une avant-première, une vieille dame parisienne est venue voir Rayhana et lui a dit « Madame, je suis venue voir des Arabes, et bien je me suis vue »[424].

B). *Papicha* : un hommage aux luttes féministes de la période de la décennie noire

1). Un film autobiographique : témoigner du quotidien de la jeunesse algérienne

Étudiante au sein d'une école de journalisme en Algérie, dans laquelle elle a habité avec un groupe de jeune fille durant la période de la décennie noire, le quotidien de Mounia Meddour se trouve perturbé lorsque surviennent les attaques et les tueries à l'encontre des différents intellectuels de la période. En effet, son père, lui-même cinéaste, se retrouve en première ligne et décide de quitter l'Algérie vers la France, où elle suivra un stage d'été à la FEMIS avant de se lancer dans une carrière de documentariste[425].

Se servant de son expérience dans le documentaire, elle décide une vingtaine d'années après les évènements de faire un long métrage en partie autobiographique autour de la décennie noire, le plus fidèlement possible à la réalité des faits. Elle affirme d'ailleurs cette volonté lorsque durant un entretien avec Audrey Tazière elle dit que : « Dans les années 1990, on a souvent vu des images d'attentat à l'étranger et on n'a jamais vu des images de l'intérieur. Dans ce film je voulais porter un regard singulier de l'intérieur de cette société algérienne, au sein de cette micro société avec ces jeunes filles qui forme un cocon »[426].

Il est vrai que ce long métrage suit le quotidien de Nedjma, Samira, Wassila et Kahina, quatre jeunes étudiantes vivant en résidence universitaire, afin de poser un témoignage sur « le

[422] Rayhana, *Le prix de la liberté*, Flammarion, 2011, p.16.
[423] Rayhana, *ibid*., p.329.
[424] Auteur inconnu, « Avant-première au Capitole: "A mon âge, je me cache encore pour fumer" de Rayhana », *op.cit*.
[425] Portier Brigitte, « *Papicha* », *Dossier de presse, Unifrance*, 2019.
[426] Tazière Audrey, « entretien avec Mounia Meddour », *bonus Blu-ray du film Papicha*, 2020.

quotidien de la population durant cette guerre civile et notamment celui des jeunes femmes étudiantes qui sont menacées à cause de leurs tenues ou de leurs comportements jugés indécents »[427].

En ce sens, elle choisit de situer son film durant l'année 1997, l'année ayant connu le plus de morts durant la décennie de guerre civile, afin de montrer l'ampleur des difficultés de la période en y allant comme elle l'affirme « frontalement. Je souhaitais que le spectateur ressente cette immersion dans la violence »[428].

Il est vrai que la période de la guerre civile est une période particulièrement violente notamment contre les femmes comme nous avons pu le voir précédemment. Elle correspond aussi à une période de « remises en cause de la place des femmes dans la société continuant d'augmenter, par le biais des licenciements, de menaces et de pressions pour les conduire à abandonner leur travail et leurs responsabilités »[429]. Ceci intervient également dans le domaine de l'éducation et particulièrement dans l'enseignement supérieur. En effet, bien que, comme l'explique Kamel Kateb, « En Algérie […], la présence des femmes dans l'enseignement supérieur est de plus en plus importante à partir de 1990 et plus importante que celle des hommes »[430], la politique mise en place par le FIS et maintenue par les groupes armés islamiques se trouve particulièrement hostile à ce système éducatif qu'elle perçoit comme une dépendance et un outil de domination occidentale[431].

Cet aspect est particulièrement bien présenté à 23 minutes du long métrage. Alors qu'un des professeurs de Nedjma donne un cours de français, des groupes islamistes investissent l'amphithéâtre, avant de lui dire « tais-toi, maudits soient ceux qui parlent une langue étrangère ! Tu pervertis l'esprit de notre jeunesse. Notre Langue est l'arabe ».

Mais comme pour le film précédent, évoquer les violences exercées contre ces femmes durant la période n'a pour but que de servir le principal discours du film à travers un hommage aux luttes des féministes de la période.

---

[427] Michel Condé, « Une analyse en éducation permanente : Papicha », *Les grignoux*, 2019, [en ligne]: https://www.grignoux.be/dossiers/288/Papicha.

[428] Nathalie Simon, « Papicha: l'Algérie en mode liberté », *Le figaro*, 9 octobre 2019.

[429] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *op.cit*., p.120-121.

[430] Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, Apic éditions, Algérie, 2015, p.43.

[431] Shahin Emad, « The Foreign Policy of the Islamic Salvation Front in Algeria », *Islam and Christian-Muslim Relations*, 2003, p.123.

2). Représenter une lutte symbolique pour mieux déconstruire la représentation victimaire des femmes algériennes durant la décennie noire.

Évoquant la période de la décennie noire dans son ouvrage Fériel Lalami nous informe que « C'est […] au cours de cette période que se développe la production artistique féminine avec la peinture et le cinéma. […] Ainsi, malgré un contexte de grandes violences, des femmes vont se sentir autorisées à défier les normes intériorisées et incessamment rappelées par la société. Paradoxalement, ce contexte de violences autorise donc les femmes à avancer où à faire des incursions dans les domaines où leur présence était jusque-là limitée ou interdite. Cependant, ces avancés ne sont pas mises en valeur dans les discours des associations de femmes répercutées dans les médias […] l'image même de la résistance à l'islamisme se trouve diluer dans le déferlement de peur et de compassions provoquées par le choc des exactions des groupes islamistes armés »[432].

C'est en ce sens tout ce dont montre le film de Mounia Meddour, qui se trouve être « un témoignage important du combat des femmes en Algérie, du combat des femmes de façon générale »[433]. En effet, le personnage de Nedjma représente alors à la perfection le symbole de ces femmes luttant pour leur émancipation et leurs droits. Issue d'un milieu populaire Nedjma rêve de devenir styliste. Pour ce faire, bravant les interdits, elle se faufile la nuit à travers les mailles du grillage de la cité avec ses meilleures amies pour rejoindre la boîte de nuit où elle vend ses créations aux « Papicha », jolies jeunes filles algéroises. Mais face à la dégradation de la situation dans le pays, elle nous est présentée en lutte perpétuelle contre toute forme de normes sociales ou valeurs sociales.

Bien des scènes nous la présente ainsi, notamment lors de la minute 22 du long métrage dans laquelle elle voit un homme collé des affiches de propagandes incitant les jeunes femmes à porter le Hijab, elle s'énerve contre lui et demande alors « c'est quoi ces affiches, arrête de coller ces affiches ».

[432] Lalami Feriel, *op.cit.* , p.206.
[433] Auteur inconnu, « Deux Césars pour "Papicha" de la cinéaste algérienne Mounia Meddour », *France info*, 29 février 2020, [en ligne] : https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/deux-cesar-pour-papicha-de-la-cineaste-algerienne-mounia-medour_3846423.html.

L'image ci-dessous nous permet de voir toute l'étendue de la rage qu'elle possède concernant le fait d'instaurer des normes sociales brimant les libertés de ces dernières.



Extrait de *Papicha* de Mounia Meddour : 22 minutes (D.R.).

On voit bien à travers cette scène que Nedjma est une jeune femme combative qui n'hésite pas à critiquer sa société. Cette combativité est alors amplifiée lorsque sa sœur est assassinée en pleine rue puisque journaliste elle est la cible des mouvements islamistes armés, elle mène dès lors un combat acharné contre ces derniers. Pour ce faire, elle organise un défilé de mode afin de lutter contre les différents interdits, divulguant l'idée au spectateur que « la vie continue malgré le danger »[434]. Elle est alors l'incarnation même de ces femmes accédant à diverses activités artistiques, leur permettant de mener une résistance contre les différentes formes de conservatisme.

Mais en plus de Nedjma, le personnage de Samira nous semble pertinent à évoquer en ce qu'il se trouve être la représentation même de la lutte féministe contre les différentes lois instituées par le code de la famille. En effet, au début du long métrage, elle nous est présentée par la réalisatrice, comme une jeune femme timide, contrainte par sa famille et par sa tutelle familiale d'effectuer un mariage arrangé qu'elle ne souhaite pas comme elle l'explique à ses amis à 15 minutes du film lorsqu'elle affirme : « vous croyez que je vais revenir une fois mariée, mon mari m'enfermera, la fac c'est finie ». Cependant dans la même logique que le discours institué par son film, ce traitement de Samira sert à mieux surprendre le spectateur qui par sa condition la sous-estime alors. Il est vrai que si elle est montrée particulièrement victime de la tradition

[434] Portier Brigitte, *op.cit.*

au début du long métrage cette dernière connaît une évolution durant le film. C'est ainsi qu'elle tombe dans un premier temps enceinte d'un autre homme que son futur époux montrant le paradoxe qu'elle entretient avec ses traditions. Mais surtout, c'est elle qui encourage Nedjma de continuer son défilé après le saccage de sa chambre par des groupes islamistes dans le but de l'empêcher de mener à bien son projet. Ainsi, dans sa décision de participer au défilé, elle nous montre une vision d'une femme en lutte contre sa condition, c'est-à-dire, la lutte d'une femme contre la législation du code de la famille et plus particulièrement la tutelle du père de famille.

Enfin, son parcours trouve sens dans la séquence finale du long métrage puisque le fait qu'elle soit tombée enceinte hors mariage permet de résumer l'ensemble du discours produit par la réalisatrice comme elle l'affirme quand elle évoque le fait qu'« Il était important que le film se finisse sur quelque chose de positif. La scène finale regroupe différentes générations. On a la maman qui a été une résistante pendant les années 1960, on a ces jeunes filles qui font partie de ma génération, qui ont vécu durant la décennie noire en Algérie et qui ont résisté et on a ce future enfant qui va naître et qui est forcément une femme et qui est porteuse d'espoir, représentatif des femmes qui sont dans les rues aujourd'hui »[435].

La représentation de ces luttes nous est de ce fait particulièrement visible dans la réception que le film a reçue. En effet, en France ce dernier est plutôt bien accueilli, récoltant un bon nombre d'entrées sur le territoire comme nous avons pu le voir dans notre premier chapitre. Ainsi, la presse qualifie le film d' « ode à la liberté et à la résistance des femmes en Algérie »[436], mais surtout évoque le fait que le film a tout pour faire « bouger les lignes, car il montre le chemin vers la liberté […] le véritable enjeu du film n'est pas de tourner un film sur cette époque, mais de transmettre aux générations d'aujourd'hui la raison d'être d'une lutte pour la liberté et de façon universelle »[437]. En Algérie, au contraire une censure est attribuée au film potentiellement dû à l'engagement marqué par les actrices et la réalisatrice qui pendant le festival de cannes ont « appuyé le mouvement populaire contre le régime arborant le slogan « Yetnahaww gaa »[438].

---

[435] Tazière Audrey, *op.cit.*
[436] Auteur inconnu, « Deux Césars pour "Papicha" de la cinéaste algérienne Mounia Meddour », *op.cit.*
[437] Forster Siegfried, « Papicha, Mounia Meddour fait bouger l'Algérie », *RFI*, 09 octobre 2019, [en ligne]: http://www.rfi.fr/fr/culture/20191009-papicha-mounia-meddour-fait-bouger-algerie.
[438] Meddi Adlène, « Papicha censuré à Alger , reçu aux Oscars, couronnés aux césars », *le point*, 22 février 2020, [en ligne] : https://www.lepoint.fr/afrique/cinema-papicha-censure-a-alger-recu-aux-oscars-23-10-2019-2343131_3826.php#.

II/ Le féminisme pour déconstruire le culturalisme autour du rapport femmes maghrébines et islam:

Comme nous avons pu le voir au sein de notre premier chapitre, le contexte migratoire des années 1980, accentue les différents stéréotypes concernant la condition des femmes maghrébines. Ainsi, en France se produit une véritable essentialisation de la culture maghrébine, qualifiant « l'islam comme antidémocratique, une force objective et indépendante qui modèlerait les musulmans, leurs cultures, leurs relations sociales…»[439]. De fait, comme nous l'avons dit les français, institue en l'islam l'image d'une religion oppressive pour les femmes, à tel point qu'un culturalisme autour de la religion musulmane comme moyen de pression et de soumission des femmes est institué dans les médias et dans les systèmes de savoir français.

Ainsi, en opposition à ce culturalisme, le féminisme et plus particulièrement les féministes empruntant aux idéologies du postcolonialisme produisent « un effort concerté pour « décoloniser » le féminisme occidental dominant, en examinant les présupposés de la pensée blanche sur la sexualité et les cultures des « autres femmes » afin de traiter de sujets tels que le port du voile, la polygamie ou l'excision »[440]. En ce sens ces dernières proposent de remettre en question les différents stéréotypes concernant les rapports de genres dans les pays du Maghreb et leurs liens avec l'islam.

Ainsi, il s'agit de voir dans cette dernière partie en quoi les longs métrages de la décennie 2010 à nos jours produisent un discours ou représentent les discours féministes dont le but est de décoloniser l'institutionnalisation autour de la culture maghrébine et de la vision répressive de la religion musulmane sur la vie des femmes maghrébines.

Pour ce faire, il s'agit de voir dans un premier temps que le film Razzia de Nabil Ayouch produit une explication concernant la montée des conservatismes dans la société, éloignant son discours de l'aspect religieux en insistant sur les aspects politiques comme conséquences de la montée des groupes islamistes.

Ensuite nous verrons à travers l'analyse d'une scène du film *La source des femmes*, en quoi le film de Radu Mihaileanu s'implante dans l'idéologie féministe consistant à produire une relecture des textes coraniques afin de montrer une vision bien plus bienveillante de cette religion.

---

[439] Taboada-Leonetti Isabel, *Les femmes et l'islam entre modernité et intégrisme*, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2004, p.115.

[440] Haase-Dubosc Danielle, Lal Maneesha, « De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006/3 (Vol. 25), p.43.

Enfin, il s'agira de terminer en insistant sur le fait que cette relecture de la religion permet également de complexifier la vision donner au voile comme objet de soumission à travers un discours prônant la liberté de corps dans le film de Nouri Bouzid, *Millefeuille*, avant de revenir sur le film de Mounia Meddour en insistant sur une vision du voile comme instrument de résistance.

A). *Razzia :* complexifier les causes du conservatisme : aspect politique

Durant les années postindépendance se développe au Maroc un important mouvement féministe, dénonçant les inégalités existant entre les hommes et les femmes à travers notamment une dénonciation de la réforme de la Moudawana. Pendant les années 1980, ces dernières luttent particulièrement pour « l'alphabétisation, l'autonomie des femmes et la dénonciation de toutes les formes de discriminations sexuelles, mais aussi contre le CSP en faisant pression sur l'État »[441]. En ce sens, elles participent à « faire du débat sur les conditions des femmes un puissant levier pour la clarification idéologique et politique participant à l'élargissement de débats, car la démocratie est plus un processus que des prises de positions idéologiques »[442].
Évoquant cette période dans un entretien avec de jeunes étudiants, Nabil Ayouch insiste sur l'évolution qu'il y a eu concernant le poids des femmes dans la société. Il affirme alors « Je trouve qu'il y a une régression. C'est comme si on voulait cacher la femme. La femme dans l'espace privé, la maison, ce n'est pas un problème, mais dans l'espace public : non-attention ! Quand tu vois le gouvernement par exemple il y a 15 ou 10 ans, il y avait des femmes ministres. Tu regardes le gouvernement aujourd'hui, il y a que deux ou trois femmes vers le fond de la salle cachée et on dit que le pays avance. Avec quoi il va avancer si 50% de la population est cachée ».[443]
Insister sur ces éléments n'est pas anodin puisque comme nous l'avons vu en évoquant *Much Loved*, Nabil Ayouch est un réalisateur particulièrement engagé empruntant ses idéologies aux féministes de ces décennies. Mais, bien plus c'est le constat qu'il pose sur le Maroc contemporain qui nous semble intéressant d'évoquer ici puisque c'est en voyant l'évolution de la société qu'il décide de réaliser le film *Razzia* en 2018, dans lequel il produit un discours féministe et politique s'éloignant de l'idée que l'islam serait la cause de la montée des idées conservatrices montrant que ces questions sont en ce sens relatives aux questions politiques et que ces politiques permettent la montée de ces groupes islamistes. En effet, « le film parle de

[441] Tauil, Leïla, *op.cit*., p.54.
[442] Naciri Rabéa, « Le mouvement des femmes au Maroc », *Nouvelles Questions féministes*, vol.33, 2014, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2014-2-page-43.htm, p.56.
[443] Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #10 - La place de la femme dans la société», *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

comment un pays peut voir son destin changer, à travers la question de l'éducation »[444]. Pour ce faire, il instaure dans son film deux temporalités, qui lui permettent de développer son argumentation. Ainsi, le film débute durant l'année 1980, suivant le personnage d'Abdullah, un instituteur qui voit son quotidien bouleversé puisque cette date correspond au moment où le Maroc connait « une accélération des réformes d'arabisation démarrées dans les années 1960 exprimant la volonté du pays de réappropriation de son identité à travers la langue. Évidemment ils n'ont pas seulement apporté la langue avec eux, mais aussi une idéologie et un islam salafiste qui n'est pas l'islam marocain correspondant au rite malékite ouvert et tolérant »[445]. Il pose ensuite un constat sur l'année 2015, suivant les quatre autres protagonistes, Salima jeune femme mariée malheureuse à cause de la façon dont son mari la traite, Hakim, musicien rêvant de devenir telles son idole Freddy Mercury, une star du rock, Inès une jeune fille d'un quartier chic coupée du Maroc, Joe un restaurateur juif qui sent sa place rétrécie parce que l'acception des différences se rétrécit, évoluant durant une année particulièrement lourde de sens pour le réalisateur. En effet, en 2015, sort son film *Much Loved* le confrontant à ces différentes questions relatives à la régression des mentalités de la société, mais surtout il s'agit de l'année où les multiples évènements de contradiction de la société se trouvent dans la protestation des islamistes et des conservateurs contre la réforme du code de l'héritage.

En ce sens à travers ce saut dans le temps, le réalisateur pose un constat sur le fait que la réforme de l'éducation instituée durant les années 1980 est en ce sens la cause de l'évolution régressive du pays. En effet comme il l'explique « les Marocains sont élevés avec l'idée qu'ils ne pouvaient pas décider pour eux-mêmes. La pensée critique a été enlevée de l'école. En 1980, l'Istiqlal a lancé la réforme de l'éducation et a enlevé l'humanité, la sociologie et la philosophie du programme. On a arrêté de penser. »[446].

Son discours est particulièrement représentatif lors de la douzième minute du long métrage. En effet, durant cette séquence un homme envoyé par le ministère vient informer Abdullah sur les nouvelles réformes de l'arabisation de la société. Ce dernier lui demande s'il est au courant des nouvelles réformes de l'enseignement ce à quoi Abdullah lui répond que oui, mais qu'il n'en connait pas tous les détails. Il lui dit ensuite, « on a entendu dire que vous enseignez encore en berbère malgré les directives ». Abdullah répond alors « c'est la seule langue qu'ils comprennent ». On lui rétorque « ce n'est pas une langue, c'est un dialecte, notre seule langue

[444] Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #9 Les thématiques du film Razzia», *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.
[445] Donati Monica, « *Razzia* », *dossier de presse, Unifrance*, 2018.
[446] Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #4 La réforme de l'éducation », *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

est l'arabe, la langue de notre saint coran, la langue qui unit tous les musulmans ». Il affirme qu'il comprend, mais que faire tout son cours en arabe sera difficile, ils ne vont rien comprendre. Après cet échange, le réalisateur effectue un premier saut dans le temps comme en témoigne l'image ci-dessous.



Extrait de *Razzia* de Nabil Ayouch : Gauche : 11 min 15 ; Droite : 12 min 02 (D.R.).

Ainsi, à travers cette séquence son discours est bien clarifié, puisque par cet effet de montage insiste sur le fait que ce qu'on demande à Abdullah entraine les évènements de la seconde scène. Cet extrait permet de complexifier les causes entrainant une montée de l'islamisme à travers la variable de l'instruction. En effet comme l'affirme Abdessamad Dialmy : « il faut reconnaitre que les masses analphabètes arabes sont très peu sensibles au féminisme. Pour se concevoir […] et se diffuser, le féminisme nécessite dans le monde arabo-islamique un minimum d'instruction généralisée. Par contre l'islamisme touche, en plus des masses incultes […], une partie non négligeable de l'intelligentsia arabe. »[447]. Avant ceci ce dernier expliquait qu'il était inconcevable d'envisager une séparation entre l'idéologie islamiste et les femmes maghrébines et de n'en faire qu'un groupe uniquement composé d'hommes.

C'est en ce sens tout ce dont témoigne la scène du film d'Ayouch. Ce dernier évoque d'ailleurs ces éléments lors d'un passage sur la chaîne YouTube *Brut* où il affirme que « En matière de liberté individuelle de droit civique fondamentale, les grands combats qu'auraient dû mener certaines femmes n'ont pas été menés parce que souvent la femme peut être aussi la pire ennemie de la femme. Ces femmes (manifestantes de la protestation contre la loi sur l'héritage)

[447] Dialmy Abdessamad, *op.cit.* , p. 491.

sont comme liées par des chaînes, il y a une forme de tutelle qu'elles n'arrivent pas à briser à cause de l'ignorance, à cause de l'éducation, pour plein de raison. »[448].

C'est en ce sens que nous avons évoqué le féminisme marocain précédemment puisque c'est ce que se propose de faire Nabil Ayouch avec son cinéma puisque selon lui « Le cinéma peut changer le destin d'une nation.»[449].

Ainsi, bien plus que l'idée même que le conservatisme peut avoir dans les sociétés, le film est un vibrant appel aux femmes à prendre conscience des forces dont elles disposent, d'où son titre évoquant l'idée qu' « on ne peut pas mépriser quelqu'un et lui imposer sa façon de s'habiller, de vivre, de penser, de voir le monde, de parler sans qu'il ne sorte un jour et dise non, ça, c'est mon droit, rend moi ce qui m'appartient. »[450]. Ceci est alors parfaitement illustré dans le long métrage à travers le personnage interprété par Maryam Touzani, Salima. En effet, une scène en particulier nous permet d'en prendre conscience à 36 minutes 37 du long métrage. Alors qu'elle marche dans la rue en robe, cette dernière est interpelée par un homme qui lui dit « c'est quoi cette obscénité, que Dieu nous protège du vice ». Après cette altercation, elle remonte encore plus haut sa robe pour affirmer son droit

B). La scène de l'Imam dans La source des femmes : le féminisme pour relire l'Islam

Tout comme Nabil Ayouch, l'éducation possède une place importante dans le film de Radu Mihaileanu, *La source des femmes* dont nous avons pu parler au sein de notre quatrième chapitre. En effet, nous avons pu y expliquer que ce dernier permettait de déconstruire la vision orientaliste des femmes soumises/enfermées ou fantasmées à travers une complexification globale des problématiques attribuées à la condition féminine. Nous avons alors montré que bien plus que la tradition ces dernières sont montrées en tant que citoyennes à travers les différentes problématiques politiques et économiques des zones rurales et montagneuses.

Mais, ce film se propose également de questionner les différentes conceptions inhérentes aux rapports entre femmes et religion particulièrement l'islam. En effet, comme il l'affirme, ce qu'il veut transmettre au public c'est de bien regarder ces populations, « il y a de la beauté partout et vous avez de fausses images. Il y a la beauté chez les hommes arabes aussi. […] et regardez l'islam aussi. L'islam n'est pas une religion négative comme on la regarde en occident. Elle

[448] Brut, « Interview brut : Nabil Ayouch, réalisateur marocain du film « Razzia » », *YouTube*, 14 mars 2018, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=II3fdeeDmsw.
[449] Auteur inconnu, « entretien avec Nabil Ayouch et Maryam Touzani », *bonus dvd Razzia, advitam*, 2018.
[450] Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #6 Razzia», *Facebook*, 2018, [en ligne]: https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

n'est pas une religion de la haine, de la guerre c'est faux. Même si après il y a des textes et des interprétations de textes qui sont un petit peu plus sombres. […] ces femmes-là sont toute religieuse, croient toutes en Dieu, font leur prière, mais elles sont remplies de beauté. »[451].

Il est vrai que comme l'affirme Isabel Taboada-Leonetti, si l'on regarde la période précédant la prédication, l'islam apparait alors comme libérateur pour ces femmes, « l'éthique islamique a tenté de diffuser une conception novatrice porteuse d'émancipation. La femme y apparait comme une personne douée de raison et dont le point de vue doit être pris en compte »[452]. Il poursuit en insistant sur les innovations instituées par le Coran telle l'obligation pour le mari de subvenir aux besoins de sa femme et de ses enfants, le droit à l'héritage, c'est-à-dire tout ce qui sera détruit par les CSP.

Cette vision égalitaire concernant le Coran est particulièrement défendue par les féministes musulmanes se développant particulièrement au Maroc durant les années 1990. Selon Ismahane Chouder, ces dernières militent pour le droit des femmes musulmanes et toutes les femmes en particulier à travers la référence à l'islam puisqu'elle considère l'islam porteur d'un message favorable à l'émancipation des femmes. Ainsi « Le féminisme musulman travaille donc à l'énonciation d'un islam qui replace l'égalité des sexes et la justice sociale au centre du système de valeurs coraniques. Ce faisant il met à nu les pratiques sociales et les schémas de pensée patriarcaux. C'est le Coran, comme parole divine, qui est à la source du féminisme musulman. […] »[453].

Pour ce faire ces dernières procèdent à une relecture féministe du Coran afin de dissocier le patriarcat et l'islam. C'est en ce sens ce que propose de faire la journaliste et militante féministe Asma Lamrabet dans son ouvrage *Islam et femmes : les questions qui fâchent* au sein duquel elle dénonce les différentes idées patriarcales instituent à travers une réinterprétation des textes coraniques. Elle passe alors en revue les différentes questions relatives à la condition des femmes qui sont attribuées aux textes coraniques, tels que la soumission à l'homme, le droit à l'héritage, le port du voile et bien d'autres. Elle nie l'existence de versets ou de sourates justifiant religieusement une supériorité ou une domination des hommes sur les femmes. Ainsi, elle conclut son ouvrage en insistant sur le fait que « sur ces différentes questions, six versets paraissent ambigus si on soumet une lecture littéraliste : la qiwama, la polygamie, frapper les femmes, question du voile, héritage et témoignage […] ce sont donc six versets qui ont fait la notoriété de l'islam et ont été utilisés pour cautionner « religieusement parlant », la

[451] Auteur inconnu, « interview de Radu Mihaileanu », bonus DVD du film la source des femmes, 2011.
[452] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit.* , p.28
[453] Chouder, Ismahane, « Féminisme-s islamique-s », Confluences Méditerranée, vol. 95, n°4, 2015, p. 84.

discrimination des femmes. Sur 6236 versets, la vision traditionaliste a basé toute son exégèse sur six versets qui sont devenus le cadre référentiel de la lecture patriarcale »[454].

Par conséquent, *La source des femmes*, s'introduit parfaitement dans cette volonté de réaffirmer la vision émancipatrice de l'islam à travers une relecture féministe de l'islam.

En ce sens une séquence en particulier nous parait essentielle pour montrer cela, la scène de la confrontation entre l'Imam et les femmes du village à 1h22 du film. En effet, alors en grève du sexe, les hommes du village demandent à l'imam de raisonner les femmes. Il leur explique alors qu'en tant que garant de l'ordre du coran il doit leur rappeler qu'en tant que femme elles ont des devoirs qu'elles ne respectent pas en participant à leur lutte. Cependant, Leïla étant mariée à l'instituteur du village, ce dernier lui a appris à lire, ce qu'elle utilise pour lire les différentes sourates du Coran afin d'exiger l'égalité entre les femmes et les hommes du village. En effet, après leur avoir rappelé leurs règles, cette dernière répond à l'imam « l'islam nous donne des règles de vie commune, de respect de l'autre, d'amour, et comble notre soif de spiritualité. Il nous élèvent, tous, toutes ! Tout le reste n'est qu'interprétation, déviation des écritures saintes pour des intérêts personnels, imam ! ». Elle prend ensuite les différents textes coraniques afin de justifier sa cause « Le prophète, prière et salut soit sur lui, a voulu les hommes et les femmes égaux. Égaux imam, Égaux ne veut pas dire les hommes en haut, qui ordonnent qui décident, et les femmes en bas qui obéissent, qui procréent. Égaux ne veut pas dire femmes frappées. Oui je lis imam, et pas que le Coran. Oui je pense et je sais que cela en énerve plus d'un dans le village. Mais pourquoi on n'aurait pas le droit, d'écrire, de lire, de penser, interpréter ? ». Ainsi, à travers cette scène on perçoit bien l'idée qu'une lutte féministe permet par une relecture du coran de le débarrasser de son image autoritaire et patriarcale. Le réalisateur permet par conséquent de désorientaliser la représentation que les Occidentaux peuvent se faire du rapport entre Islam et femmes.

C). *Papicha* et *Millefeuille* : questionner les débats autour du voile

Au sein de notre premier chapitre, nous avons pu évoquer la manière dont tout un discours autour du voile comme symbole d'enfermement, et de soumission à une religion dite rétrograde s'est institué durant la période coloniale. Nous avons pu poursuivre en expliquant que cette question fait l'objet de vifs débats durant la période postcoloniale ou ce dernier est encore perçu par la France comme l'objet d'enfermement par excellence des sociétés musulmanes. En effet, comme l'explique Asma Lamrabet, le hijab, prend part aux débats hégémoniques entre les Occidentaux d'un côté voyant le voile comme symbole culturel de

[454] Lamrabet Asma, *Islam et femmes : les questions qui fâchent*¸ Folio essais, Gallimard, Paris, 2017, p.221.

l'archaïsme et de réclusion de ces pays, et les Orientaux de l'autre faisant de ce voile un marqueur de leur désir d'instauration d'une identité arabo-musulmane en opposition à une possible occidentalisation des mœurs. Il est vrai que ce débat est amplifié par la montée des groupes islamistes durant les années 1970 à 1980 qui dans leur logique inspirer de l'idéologie des Frères musulmans en Égypte, instaurent le voile pour toutes les femmes de la société, faisant alors de ce dernier « un véritable phénomène social dont l'ampleur médiatique, géopolitique et religieuse ne fait que renforcer les stéréotypes et l'incompréhension »[455].

Par cette citation, nous pouvons percevoir que la question du voile fait partie intégrante des discours militantistes désirant remettre en cause la vision répressive et péjorative instituée à la religion coranique à travers une relecture des différentes sourates des textes sains dans le but de montrer une considération autre, de l'impact que produit l'islam vis-à-vis des rapports de genre dans les pays maghrébins. En effet, bon nombre d'auteurs affirment que la question du voile est peu mentionnée au sein du Coran. C'est en ce sens ce qu'affirme Isabel Taboada-Leonetti, expliquant que le voile ne concerne pas seulement les sociétés musulmanes insistant sur le fait que : « dans tous les pays où le débat se pose, l'obligation de le porter découle moins d'une prescription coranique que de certaines interprétations tardives des hommes. […] Les affaires du voile en France sont un faux procès contre l'islam. Loin d'être toujours un signe de prosélytisme islamique […], la question se pose alors de savoir si le foulard porté par certaines jeunes musulmanes est assimilable dans tous les cas à un signe religieux aussi flagrant que se le représente l'imaginaire collectif »[456].

Ces différents questionnements prennent sens dans deux films de la décennie 2010 à nos jours, à savoir *Millefeuille* de Nouri Bouzid et *Papicha* de Mounia Meddour.

1). *Millefeuille* : défendre la liberté de choix des femmes

Réalisé par Nouri Bouzid, le film *Millefeuille* trouve son origine lorsque ce dernier se trouve à Alexandrie en compagnie d'une de ses amies. Alors qu'ils marchent dans la rue, cette dernière se fait harceler parce qu'elle ne portait pas le hijab. L'idée lui vient alors de faire un film autour de la thématique du voile. Pour ce faire ce dernier mène une enquête de terrain avec des femmes qui le porte. Ce qu'il retient de ces entretiens c'est l'aisance avec laquelle ces dernières « ne respectent pas la règle du hijab qui fait qu'elle doit le mettre devant tous les hommes qui ne sont pas de la famille »[457].

[455] Lamrabet Asma, *op.cit*., p.182.
[456] Taboada-Leonetti Isabel, *op.cit*., p.103-104.
[457] Piazzo Philippe, « Nouri Bouzid : " La liberté des Tunisiennes est un point de non-retour" », *Univerciné*, 12 juin 2013. https://www.universcine.com/articles/nouri-bouzid-la-liberte-des-tunisiennes-est-un-point-de-non-retour.

Bien que partant d'une problématique vécue en Égypte il décide de placer son film en Tunisie, connaissant depuis l'indépendance, une véritable instrumentalisation autour de la question du voile et de la condition féminine. En effet, comme il l'explique à Philippe Piazzo, il fallait du courage pour porter le hijab sous Ben Ali, maintenant c'est l'inverse.

Il est vrai que le voile connait une certaine évolution dans les mentalités tunisiennes. D'abord interdit en 1957 par le président Bourguiba, c'est avant tout la manière dont il est perçu sous le règne de Ben Ali qui nous intéresse pour notre développement. Comme nous avons pu le voir en analysant le film de Leyla Bouzid, le règne de Ben Ali est marqué par des contradictions concernant la condition des femmes utilisant de fait les médias pour promouvoir son féminisme d'État à travers une vision occidentalo-centré de leurs conditions, mais où la liberté entre les sexes et à disposer de son corps ne sont pas totalement acquis. En ce sens, la question du voile en est un parfait exemple. En effet, comme l'affirme Mezrioui Racha, « L'interdiction du port du voile montre comment malgré les quelques droits obtenus, les femmes restent avant tout un corps qu'il convient de voiler ou dévoiler au gré des conjonctures politiques et des luttes pour le pouvoir […] cette interdiction vient confirmer l'idée que le féminisme d'État est avant tout un féminisme politique et dans ce cas précis pour faire barrage à la montée de l'islamisme à partir des années 1980 »[458]. De fait, il poursuit affirmant que la levée de l'interdiction du voile est significative puisque mis à part les préceptes religieux, le voile devient un symbole de résistance à la répression. Il est vrai qu'en octobre 2011, après les élections libres voyant le parti islamique Ennahdha remporter les élections, se produit une « islamisation de l'offre sur le terrain des droits des femmes visant à promouvoir le droit des femmes ancrer dans un paradigme patriarcal islamiste. Ce mouvement trouve un certain succès auprès des milieux islamistes persécutés sous la dictature de Ben Ali »[459]. Ainsi, ce contexte nous permet de voir que « l'interdiction du voile ou son obligation répondent à la même logique totalitaire et renforcent respectivement résistance identitaire, frustration et culpabilité morale […] La véritable question c'est le respect de la liberté de choix, des libertés individuelles et du droit de vivre sa spiritualité conformément à ses convictions personnelles qui doivent être aujourd'hui des exigences indiscutables, au nom même de l'éthique spirituelle de l'islam »[460].

C'est en ce sens tout le discours énoncé par le réalisateur Nouri Bouzid dans lequel il se veut défendre « le fait de ne pas porter le voile et la liberté de corps de ceux qui veulent porter le

[458] Racha Mezrioui, « Féminisme d'État et discours médiatiques sur les femmes : entre modélisation et absence de l'altérité », *French Journal For Media Research* [en ligne]: http://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1765.
[459] Tauil Leïla, *op.cit.*, p.102.
[460] Lamrabet Asma, *op.cit*., p.191.

voile »[461]. Pour ce faire, ce dernier suit le quotidien de deux jeunes femmes tunisiennes, l'une voilée, l'autre non, et de leurs combats respectifs durant le printemps arabe pour gagner leur liberté. L'ensemble de ce message se retrouve dans l'évolution que les deux personnages ont durant le film. Ainsi, Zaineb, est une jeune militante particulièrement engagée, participant aux évènements du printemps arabe qui se voit du jour au lendemain, imposer le port du voile par sa famille lorsque son frère sort de prison. Or cette dernière possède des convictions particulièrement tranchées contre le voile, elle le rejette. Une séquence du film insiste sur la défense de sa liberté à 52 minutes du long métrage lorsque Zaineb discute avec Brahim son fiancé qui lui demande de porter le voile elle lui dit « je te l'ai déjà dit le voile c'est non, je suis libre de disposer de mon corps, tu me prends pour une marchandise ? », il lui rétorque ensuite « met-le même non croyante », ce à quoi elle répond « je suis plus croyante que vous. […] tu ne supportes plus ma liberté ? Tu me prends pour une gamine ? ». De fait, lorsqu'on lui impose de force le voile au milieu du film, le réalisateur insiste sur l'aspect « autoritaire» que suppose cette imposition montrant Zaineb sombrer peu à peu dans la folie puisqu'on atteint son intégrité, on attaque son identité intérieure.

Ce même discours est effectué avec le personnage d'Aïcha puisque contrairement à Zaineb, on lui impose d'enlever son voile. Or tout comme elle, porter le voile est une conviction. En effet, elle le porte pour échapper à un drame passé, mais avant tout pour tenir une promesse qu'elle a faite à sa mère. En ce sens, le fait de la forcer à enlever son voile est tout aussi autoritaire que d'imposer à Zaineb de porter le voile.

Par conséquent, à travers ce film le réalisateur « martèle que leurs corps n'appartiennent ni à leur père, ni à leur frère, ni à leur mari, ni à leur fils. Une femme est libre de son corps et personne ne doit la punir d'un choix qu'elle assume »[462].

Ce discours sera particulièrement bien perçu dans les différentes presses quotidiennes puisque comme le résume bien Jean-Christophe Ferrari, « C'est que l'implication fusionnelle entre le contexte sociopolitique et la dynamique des rapports entre les personnages fait que Zaineb et Aïcha mènent un combat identique même s'il paraît, au départ, contradictoire. C'est aussi que quelque chose manque à la révolution « visible ». La révolution intérieure : la liberté de choix, quel qu'il soit, pour les femmes. »[463]

[461] Auteur inconnu, « Interview de Nouri Bouzid », *bonus DVD du film millefeuilles*, 2012.
[462] Monconduit Laurette, Feytout Jean-Marc, « *Millefeuille* », *dossier de presse*, *Unifrance*, 2013.
[463] Ferrari Jean-Christophe, « *Millefeuille* », *positif*, Juillet/août 2013, n°629-630, p.128.

2). Papicha : Le voile, un instrument de résistance :

Évoquant Elizabeth F.Thompson, les auteurs du livre, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, expliquent comment cette dernière insiste sur la manière dont les Syriennes ont pu « jouer des codes vestimentaires que représentait pour elle le voile pour affronter la puissance coloniale française. Ainsi, le voile est tantôt code de résistance, tantôt code de réformisme »[464].

Cet aspect militant est également visible en Algérie et représenté dans le film *Papicha* de Mounia Meddour. En effet, précédemment nous avons pu voir que dans le but de résister face à la montée des conservatismes Nedjma organise un défilé de mode marquant toute la symbolique de cet évènement puisqu'à « un moment où on veut couvrir le corps des femmes, les habiller de noir, découvrir ce corps était une façon de résistance, sortir toute la féminité, ne pas la cacher et être symbole de féminité »[465].

Cependant, le vêtement utilisé par cette dernière n'est pas anodin puisque pour ce faire elle utilise des haïks. Il s'agit d'un voile qui fut le « moteur de la lutte anticoloniale puisque l'objet est instrumentalisé des deux côtés. Du côté des colons, il est le symbole des mœurs rétrogrades de l'Algérie […], du côté du FLN, il est le symbole de la femme traditionnelle qui tient tête à l'entreprise coloniale et peut devenir une redoutable combattante grâce à l'anonymat qu'il lui confère ».[466]

Ainsi, dans son long métrage la réalisatrice redonne son caractère résistant à ce voile de deux manières. Premièrement à travers la résistance organisée par Nedjma et son défilé. Mais également dans une séquence qui montre au spectateur les différents aspects de ce voile. En effet à 31 minutes du film, Nedjma rend visite à sa mère avec sa sœur. Cette dernière au cours de la discussion dit qu'on lui a offert un haïk. S'en suit une séquence dans laquelle la mère explique l'utilité sociale du haïk « on voit la mèche de la jeune fille elle est célibataire. Mais une femme mariée doit cacher sa mèche. », dit-elle. Cependant peu après cette dernière déconstruit cette vision du voile en insistant sur son caractère résistant en montrant comment les femmes s'en servaient durant la guerre de libération pour berner les soldats français : « Une arme là, et une autre là […]. Elle montrait ses mollets et se déhanchait devant les soldats français pour qu'ils ne remarquent pas qu'elle transportait des armes et les soldats n'arrêtaient pas de la siffler, si vous saviez voilà l'importance du Haïk ».

---

[464] Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *op.cit*., 2016, p.52.
[465] Tazière Audrey, *op.cit.*
[466] De Féo Agnès, « le voile facial de la femme orientale, de fantasme colonial à objet de résistance », *Slate*, 22 janvier 2021, [en ligne] : http://www.slate.fr/story/199275/islam-haik-musulmane-voile-visage-guerre-algerie-colonial.

Conclusion :

Notre chapitre avait pour ambition de montrer en quoi certains des films de la période 2010 à nos jours déconstruisent l'imaginaire occidental concernant la soumission des femmes maghrébines à la religion musulmane à travers des représentations témoignant des luttes idéologiques entre féministe et islamiste.

Pour ce faire, nous avons pu faire dans un premier temps le constat d'une évolution concernant la manière de représenter le quotidien des femmes durant la période de la guerre civile en Algérie. En effet, contrairement à la période 1990 à 2010, les longs métrages de la décennie 2010 diffusent des représentations allant à l'encontre de l'imaginaire occidental concernant l'aspect victimaires des femmes maghrébines. Si ces derniers mettent en images les différentes violences auxquelles les femmes algériennes ont dû faire face pendant la décennie noire, c'est pour mieux diffuser leur vision militantiste des femmes maghrébines. Tout d'abord nous avons pu le voir en analysant un film d'une féministe de la période, *À mon âge je me cache encore pour fumer*. À travers un film à dialogues, Rayhana mène une réflexion politique et féministe autour des violences exercées contre les femmes algériennes durant la décennie noire et remet alors doublement en question la manière de les percevoir. Tout d'abord, en mettant en image des femmes dotées d'un caractère fort, puissantes, dans un lieu de liberté et politique que représente le hammam, elle déconstruit la vision victimaire des femmes maghrébine à travers la représentation de femmes en lutte contre les diverses inégalités de la période. Mais par-dessus tout, ce long métrage va également à l'encontre de la pensée hégémonique occidentale qui fait de l'Algérie une terre de violences notamment à l'encontre des femmes. En effet, l'objectif du film est de questionner le spectateur sur l'universalité des violences faites aux femmes et ainsi éloigner l'aspect culturel que peuvent représenter ces brutalités. Ainsi, son film se veut être un plaidoyer sur les combats que chaque femme doit mener contre la montée des conservatismes aussi bien dans les pays maghrébins que dans le monde entier.

Si le premier film fait le choix de la réflexion et du dialogue, le long métrage de Mounia Meddour représente de manière frontale les luttes des femmes maghrébines sous la décennie noire à travers un vibrant hommage des groupes féministes de la période. Pour ce faire, elle use de son parcours de documentariste pour produire une vision réaliste des problématiques inhérentes à la condition de ces femmes. Avec ce film elle met en image la lutte d'une jeune femme Nedjma organisant un défilé de mode en signe de contestation de l'évolution des mentalités du pays dans les années 1990.

Ainsi, Nedjma et de Samira représente le symbole de la résistance des mouvements féministes face aux idéologies des mouvements islamistes durant la guerre civile.

Enfin, l'analyse de quatre films nous a permis de voir la manière dont certains des films de la décennie remettent en cause le culturalisme français faisant de l'islam une religion archaïque et patriarcale, facteur des inégalités de genre dans les sociétés maghrébines. Ainsi, le long métrage de Nabil Ayouch, piochant dans l'idéologie des mouvements féministes marocains des années 1980, mène une réflexion concernant l'importance de l'éducation dans la société, en insistant sur le fait que les différentes politiques éducatives notamment à travers l'exemple de l'arabisation de l'instruction dans les années 1980 sont des composantes permettant d'expliquer la montée progressive de l'adhésion aux différentes idéologies islamistes. Ce faisant, il redonne à l'islamisme son caractère politique qui se remarque dans le fait de représenter la participation des femmes dans ces luttes islamiste, complexifiant l'image d'un groupe religieux exclusivement composé d'hommes.

Cette remise en cause est également montré dans *La source des femmes* témoignant à travers la scène de discussions entre les femmes et l'imam du village, de l'idéologie du féminisme musulman qui propose une déconstruction de la vision patriarcale de l'islam en menant une relecture des différentes sourates afin de montrer l'aspect libérateur de l'islam concernant le statut des femmes dans les pays musulmans. Enfin, à travers l'analyse des films Millefeuille de Nouri Bouzid et Papicha de Mounia Meddour, nous avons pu insister sur la façon dont ces derniers produisent une relecture d'un des sujets de débats de la période contemporaine, le voile, en proposant de manières différentes une déconstruction de la manière de percevoir ce vêtement comme signe d'enfermement et de soumission des femmes à la religion musulmane. Ainsi, le premier film propose un discours qui se veut défendre la liberté de corps de chaque femme. Il insiste sur l'idée qu'imposer ou forcer une femme à porter ou à enlever le voile est tout aussi autoritaire. Par conséquent son film propose de clore les débats autour de l'imposition ou de l'interdiction du port du voile à travers un discours prônant le libre choix des femmes de le mettre ou non. Il éloigne donc l'aspect religieux de cette étoffe insistant bien plus sur les convictions personnelles et identitaires de chacun à le porter. Enfin, à travers la lutte de Nedjma, Mounia Meddour redonne son historicité au haïk, étoffe algérienne particulièrement importante durant la guerre de libération. En ce sens, elle donne au voile un aspect résistant, ce dernier ayant servi dans la lutte de libération de la guerre d'Algérie, montrée dans la séquence d'explications du haïk par la mère de Nedjma, mais également à travers son utilisation dans le défilé que Nedjma organise contre les dérives de la société de guerre civile, faisant du haïk un symbole de résistance contre le conservatisme et l'autoritarisme.

Conclusion Partie III :

Au sein de notre troisième partie, nous proposions de questionner les différentes représentations de la gent féminine dans les coproductions des années 2010 à 2020 afin de montrer en quoi ces dernières piochant dans les idéologies du féminisme postcolonial permettent de produire une véritable période de rupture dans la manière de représenter les rapports de genre au Maghreb.

Il est vrai que comme nous avons pu le voir tout comme les féministes postcoloniales, les longs métrages coproduits durant la période diffusent tous des discours ou des représentations féministes, dans le but de dénoncer les différentes inégalités sociales, politiques et économiques entre les hommes et les femmes, qui désorientalisent par la même occasion l'imaginaire autour des réalités de la condition féminine au Maghreb.

Pour ce faire, nous avons pu observer dans notre quatrième chapitre, la manière dont les réalisateurs proposent à travers des représentations de femmes militantes de déconstruire la vision réductrice de la condition sociale des femmes maghrébines en complexifiant leur statut à travers le concept d'intersectionnalité. Ainsi, nous avons pu montrer que ces films insistent bien plus sur le caractère citoyen de ces dernières en évoquant les différentes difficultés à être une femme à travers les questions économiques politiques et sociales. On s'éloigne ainsi des visions binaires permettant d'expliquer simplement la place des femmes dans la société comme le couple tradition/modernité, pour produire une analyse bien plus hétérogène des problématiques inhérentes à la condition féminine. En ce sens, nous avons pu insister sur la manière dont *La source des femmes* complexifie les repères autour de la catégorie Maghreb, en effectuant une analyse globale des problématiques genrées attribuées à la région, en traitant de la lutte de femmes contre les inégalités des conditions entre les zones urbaines et rurales. Nous avons également pu voir que ces films insistent particulièrement sur une lecture de l'oppression des femmes à la lumière du racisme et plus particulièrement du racisme de classe comme représenté dans le film *Sur la planche* de Leïla Kilani, traitant de la fracture sociale entre ouvrière du textile et de la crevette. Puis, nous avons insisté sur le caractère politique de l'oppression des femmes à travers la critique du féminisme d'État de Ben Ali dans le film *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid. Ces différents aspects nous ont également permis de questionner l'évolution des représentations des figures féminines et des questionnements habituellement représentés au sein des longs métrages. C'est ainsi que nous avons pu voir que la figure de la mère traditionnelle évolue durant cette décennie questionnant non plus son rapport à la tradition, mais bien sa citoyenneté à travers son rôle et ses difficultés économiques.

En ce sens les deux films *Sofia* et *Adam* nous ont montré une différence dans la manière de traiter les difficultés relatives au statut de mère célibataire au Maroc à travers le prisme de la législation dans le film de Maryam Touzani et celui de l'économie et de la fracture sociale dans celui de Meryem Benm'Barek. Enfin, ces aspects permettent aussi de remettre en considération le rapport à la sexualité dans les pays maghrébins s'éloignant du modèle tradition/modernité pour questionner son importance à travers le prisme économique comme le fait Nabil Ayouch dans son film *Much Loved* relevant un certain paradoxe concernant le rôle de la sexualité dans les sociétés maghrébines. Cette déconstruction de la manière de percevoir les femmes telle qu'elle existait dans la théorie féministe dominante, se perçoit dans les représentations données du rapport entre femmes et religion comme nous avons pu le voir dans notre cinquième chapitre. Il est vrai qu'à travers la représentation des luttes idéologiques féministes et islamistes, certains longs métrages de la période proposent une déconstruction des visions occidentales attribuées à la religion musulmane pour justifier la faible condition des femmes maghrébines. C'est en ce sens que nous avons pu voir à travers l'analyse de deux films que sont *Papicha* et *À mon âge je me cache encore pour fumer* qui par leur représentation permettent de déconstruire l'image des femmes impuissantes aux évènements de la décennie noire, rendant ainsi hommage aux différentes luttes féministes ayant eu lieu durant la période. Enfin, d'autres longs métrages insistent particulièrement sur le fait d'éloigner le facteur religieux dans l'évolution du statut des femmes produisant ainsi une déconstruction du culturalisme institué en France autour des femmes et de l'islam. Ainsi, c'est ce que propose Nabyl Ayouch qui insiste sur l'aspect politique comme facteur explicatif de la montée des idéologies conservatrices, à travers un discours considérant l'éducation et plus particulièrement le manque d'éducation et d'instruction comme élément déclencheur de l'adhésion à ces idéologies conservatrices. Enfin, avec l'analyse du long métrage de Radu Mihaileanu, *La source des femmes* nous avons pu montrer que ce dernier piochait dans l'idéologie du féminisme musulman à travers une relecture des aspects dits patriarcaux de la religion musulmane afin de redonner une image plus proche de son aspect libérateur. Ces différentes relectures s'effectuent également en ce qui concerne la question du voile comme nous avons pu le voir en analysant les films *Millefeuille* de Nouri Bouzid et *Papicha* de Mounia Meddour. En ce sens, ces derniers déconstruisent la vision occidentale dominante vis-à-vis de la question du voile comme symbole de l'enfermement des femmes, le premier à travers son discours, clame l'aspect autoritaire de l'imposition et de l'interdiction du voile, le libre choix des femmes de le porter ou non. Quant à Mounia Meddour, elle exprime à travers le haïk l'aspect militant que les voiles peuvent représenter.

Conclusion Générale :

La question des femmes prend depuis des décennies une place importante dans le processus de différenciation entre les pays du Maghreb et la France qui use de ces dernières afin de se distinguer culturellement et poser sa propre identité en la comparant à celle des pays maghrébins.

Il est vrai que comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, les femmes sont depuis la période coloniale un moyen de lutte entre les différents pays dans le but d'instaurer leurs hégémonies. En ce sens, nous avons pu montrer la manière dont la France se distingue culturellement de ces différents pays à travers la construction d'un imaginaire autour du mythe des femmes maghrébines fantasmées et celui des femmes cloîtrées et soumises durant la période coloniale. Cet imaginaire participe à l'élaboration d'un féminisme hégémonique considérant les conditions des femmes maghrébines comme étant inférieur à celle des femmes françaises, entraînant divers discours légitimant la politique coloniale par la volonté d'assimiler les femmes maghrébines afin de leur offrir le modèle éducatif occidental et d'atteindre les mêmes conditions sociales des femmes françaises. Un système d'hégémonie est ainsi institué à travers la figure féminine durant la période coloniale et persiste durant la période postcoloniale, comme permet de le montrer le contexte d'immigrations des années 1980 qui marque le culturalisme dont fait preuve la France à l'égard des populations maghrébines différenciées selon leurs différentes traditions et leur religion et catégorisant alors le Maghreb à travers les thématiques genrées faisant des inégalités entre les sexes une composante de leurs cultures.

À l'inverse, les différents partis politiques maghrébins, en l'occurrence les plus conservateurs, placent leurs idéologies en opposition à l'hégémonie occidentale au nom d'une identité arabo-musulmane. Ainsi, dans le contexte de la mondialisation ces derniers luttent contre une possible importation du modèle impérialiste culturel occidental. Dans cette logique ils sont particulièrement réfractaires aux logiques féministes qu'ils considèrent comme un élément occidental visant à détruire les derniers bastions de la résistance au sein des sociétés musulmanes. Pour contrer ceci, ils militent pour l'instauration des différents codes de la famille qu'ils veulent proche de leur vision de l'identité arabo-musulmane régissant les lois de la famille provoquant un certain nombre d'inégalités entre les hommes et les femmes des pays maghrébins ce qui participe à alimenter la vision victimaire et hégémonique qu'ont les Français à l'encontre des femmes maghrébines. On perçoit alors, à travers ces différentes altérités, qu'elles soient coloniales ou postcoloniales, une volonté de la part des pays du Maghreb et de la France, de poser son identité en opposition à celle des autres. Ainsi, l'étude mener dans notre

premier chapitre nous a permis de montrer l'existence d'une relation interculturelle entre les pays du Maghreb et la France conçue autour des thématiques de genre.

Par conséquent, dans ce mémoire nous avons pu montrer à travers l'analyse de l'évolution des représentations des rapports de genre au sein des coproductions Franco-Maghrebines que ces derniers témoignent de l'existence et de la persistance de ces relations interculturelles de différentes manières. En effet, comme nous avons pu le voir en introduction en citant l'ouvrage *le genre face aux mutations : Masculin et féminin du Moyen Âge à nos jours*, l'analyse de l'évolution des représentations dans ces sociétés en mutations nous ont permis de voir les différentes variations des stéréotypes, des identités sexuelles, les changements dans les relations entre homme et femme, mais aussi les adaptations des imaginaires sociaux.

En ce sens, l'étude des longs métrages de la décennie 1990 jusqu'aux années 2000 nous a permis de percevoir ces différentes relations puisque la période marque une persistance des discours et des représentations fidèles à l'imaginaire occidental. En effet, comme nous avons pu le voir au sein de notre deuxième chapitre, les années 1990 sont marquées par de nombreuses difficultés concernant leurs différentes industries cinématographiques, les obligeant à se pencher sur les coproductions avec des pays étrangers et notamment la France. Cependant, ces différentes relations de coproductions ne se font pas sans quelques conditions, impactant notamment le choix des différents sujets à travers diverses conditions comme nous avons pu le voir en évoquant le Fonds Sud, contraignant ses postulants à se maintenir à une certaine africanité. Comme nous avons pu l'expliquer à travers le discours de Mohammed Chouikh, les sujets des films sont choisis et discutés au sein de ces coproductions en fonction de l'intérêt du sujet pour le public étranger. De ce fait, les films coproduits durant la période s'intéressent particulièrement aux différentes problématiques sociopolitiques de leurs pays notamment à travers la thématique de la guerre civile pour l'Algérie par exemple ou encore celui de la filiation comme nous avons pu l'évoquer avec le film *la plage des enfants perdus de* Jilali Ferhati. Au sein de ces différents longs métrages, les femmes prennent plus ou moins d'importance. En effet, majoritairement les films de la période proposent des visions discursives des Maghrébines en ce sens qu'elles sont rarement les protagonistes des longs métrages, mais qu'elles ne sont présentes que dans le but de diffuser un discours autour de la condition des femmes dans les différents pays maghrébins. C'est ce que nous avons pu voir dans la manière dont le film de Rachid Bouchareb témoigne de cette interculturalité de genre dans la vision française. En effet, à travers le personnage de Malika une jeune Française, ce dernier fournit tout un argumentaire sur la manière dont elle perçoit la condition féminine en Algérie. Par conséquent, bien qu'inconsciemment, le réalisateur représente à la perfection l'idéologie du

féminisme hégémonique cité précédemment à travers un personnage victime du code de la famille, marquant tout au long du métrage un décalage entre sa condition de vie en France et celle de l'Algérie. Cette manière de concevoir les personnages féminins se remarque également dans les autres films de la période puisque ces derniers produisent un discours concernant la soumission de ces femmes, représentés en tant que victimes. C'est ce que nous avons pu voir avec le film de Merzak Allouache, montrant la soumission d'une jeune fille à son frère durant la période de la montée des violences après les émeutes de Bab El-Oued d'octobre 1988, mais également à travers les films de Mohamed Chouikh et Jilali Ferhati insistant sur l'enfermement social dont sont victimes leurs personnages féminins enfermés et enchaînés après avoir eu des relations avec un homme en dehors du mariage. Cependant, comme l'affirment les auteurs de l'ouvrage *postcolonialisme, inventaire et débats,* « Alors même que la réflexion Post-coloniale dans son ensemble repose la question de la différence en insistant sur la spécificité de la périphérie par rapport au centre, mais en la situant dans une démarche de déconstruction des codes coloniaux, passant inévitablement ainsi par une revendication identitaire, les approches citées ne posent jamais la question de savoir comment la différence établie entre cinéma africain et cinéma occidental pénètre la critique et la perception des films elle-même, alors même que cela apparaît aujourd'hui comme la question déterminante »[467]. C'est en effet ce que nous a permis de voir l'étude de la presse et de la perception des représentations des longs métrages de la période. En effet, on a pu de fait insister sur le fait que la presse française permettait de marquer les différents systèmes de savoir encore bien présents dans la période postcoloniale concernant les rapports de genre dans les pays du Maghreb. Il est vrai qu'insistant particulièrement sur ce point à travers les films de Tlatli et de Boughedir qui émanant du cinéma tunisien réalisent leurs films en usant de stratégie pour mieux se vendre tout en conservant l'ambition qu'il voulait donner dans leurs films. Cependant, nous avons pu nous rendre compte en analysant les différentes perceptions de ces longs métrages qu'ils permettaient de faire persister une différenciation des cultures puisque ces différentes presses marquent une certaine hégémonie dans la manière de décrire ces films empreints d'un féminisme hégémonique puisqu'insistant sur les différents aspects permettant de différencier leur culture de celle des pays maghrébins. Ainsi, *Halfaouine,* est décrit à travers sa représentation sensuelle des femmes montrant cependant une liberté des femmes maghrébines. Au contraire le film de Moufida Tlatli, *les silences du palais*, est décrit selon la vision victimaire qu'elle donne de ses personnages féminins. Tous ces éléments permettent de montrer que la période 1990 aux années

[467] Mongo-Mboussa Boniface, Abdourahman Ali Waberi. *Postcolonialisme Inventaire et Débats*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.59.

2000, font persister une certaine vision interculturelle des femmes maghrébines à travers une fidélité de l'imaginaire occidental aussi bien dans les représentations que dans leurs perceptions.

Ce schéma se retrouve dans les décennies suivantes, puisque le débat et l'altérité concernant les femmes entre les pays du Maghreb et la France se perpétuent au-delà des années 2000.

Par conséquent, l'analyse des longs métrages des années 2000 nous a permis d'affirmer l'idée que cette décennie représente une année de transition dans la manière de représenter la gent féminine au cinéma. Il est vrai que contrairement à la décennie précédente il s'agit pour les réalisateurs de questionner le quotidien des femmes maghrébines faisant de leurs personnages principaux des femmes. De ce fait, la période est marquée par des représentations insistant sur le dualisme existant entre tradition et modernité. En effet, comme nous avons pu le voir dans notre troisième chapitre, certains des longs métrages de la période insistent particulièrement sur l'impact que les normes traditionnelles peuvent avoir sur la vie quotidienne des jeunes femmes. C'est en ce sens ce que nous avons pu voir à travers les films *Rachida* de Yamina Bachir Chouikh et *la saison des hommes* de Moufida Tlatli montrant tous deux des personnages de femmes soumises aux différentes traditions majoritairement tournées autour de la sexualité des jeunes filles. En effet, ces deux longs métrages insistent particulièrement sur le contrôle inhérent à la sexualité dans les pays du Maghreb, en montrant le rejet de Zohra dans le film *Rachida* ou encore la vision de l'importance de la mère maghrébine dans le film de Moufida Tlatli perçue comme gardienne de la tradition, permettant de montrer l'importance de l'honneur dépendant de la sexualité des jeunes filles. Cependant, insister sur ces différentes valeurs traditionnelles participe à la persistance du féminisme hégémonique français percevant le contrôle de la sexualité comme une composante de la culture maghrébine comme nous avons pu le voir dans notre troisième chapitre.

À l'inverse certains des films font le choix de représenter les réalités sociales du pays en montrant les différents accès accordés aux femmes durant la période postcoloniale tels que l'accès au travail ou encore la scolarisation qui leur ont permis d'obtenir plus de liberté, remettant en cause l'image oppressive de ces différents pays. En effet, c'est ce que les films *Satin rouge, Viva Laldjérie* et *Marock* nous ont permis de voir, en montrant des personnages féminins éloignés de ces différentes traditions ou s'en émancipant par l'univers artistique comme nous l'avons évoqué dans notre analyse des films *Viva Laldjérie* ou encore *Satin rouge*. Le film Marock quant à lui propose un discours concernant l'importance de l'éducation comme on a pu le voir en traitant du rapport entre Rita et son frère. Cependant, notre chapitre 3 nous permet d'affirmer que malgré un discours contre-hégémonique porté sur la condition des

femmes maghrébines dans le sens où on y développe une volonté de critiquer les différents aspects traditionnels ou encore de montrer des femmes par le prisme de la modernisation, ces représentations permettent de faire persister différents discours hégémoniques à l'égard des femmes maghrébines. Il est vrai que traiter de ce dualisme tradition/modernité fait persister une certaine vision de la culture maghrébine en France selon laquelle le quotidien des femmes serait contraint par ces différentes traditions. En effet, bien plus que les représentations, le contexte de production et la perception des films de la période nous ont permis de montrer une persistance de l'altérité France/Maghreb vis-à-vis des questions genrées. Ainsi, traitant de ces réceptions nous avons pu voir que malgré un discours se voulant dénonciateur des inégalités de genre au Maghreb les films de Moufida Tlatli et de Yamina Bachir Chouikh ont permis de faire diffuser l'imaginaire autour des femmes soumises aux traditions de leur pays renforçant par la même occasion, la différenciation culturelle et le féminisme hégémonique français. Cette hégémonie, se remarque ainsi dans les contextes de productions de certains des films de notre période telle que *Viva Laldjérie* ou encore *Satin rouge*, puisque ces derniers par leurs représentations des femmes ont connu diverses difficultés de production, ces visions étant éloignées du savoir que les producteurs français possèdent de ces dernières, n'imaginant pas que les discours de ces cinéastes puissent être réalistes. Enfin, ces différentes analyses nous ont également permis de montrer l'existence et la persistance des relations interculturelles à travers la réception que les pays maghrébins ont pu avoir concernant ces longs métrages. En effet, nous avons particulièrement visualisé ceci à travers le film *Marock* considéré à sa sortie comme un élément de l'importation occidentale dans le but de mettre à mal leur identité arabo-musulmane permettant de bien voir la persistance de ce que nous avons évoqué en début de conclusion, marquant de la sorte les prémices des débats ayant des débats ayant lieu durant la période 2010 à nos jours.

Il est vrai que cette décennie trouve son importance dans le fait de mettre en lumière les relations interculturelles entre la France et les pays du Maghreb autour des questions de genre. En effet, comme nous avons pu le voir cette période marque une rupture dans la manière de représenter les femmes maghrébines sur les écrans puisque piochant aux théories du féminisme postcolonial ces derniers sont animés par la volonté de remettre en cause les visions que la France peut avoir sur les rapports de genre au Maghreb. Ainsi nous avons pu démontrer dans notre quatrième et cinquième chapitre la manière dont les visions données dans ces films se proposent de déconstruire les stéréotypes concernant les rapports de genre dans les pays du Maghreb, en complexifiant les problématiques inhérentes à la condition des femmes, les représentant en tant

que citoyennes, mais également en remettant en question le culturalisme autour de la religion musulmane encore bien présent dans les esprits français.

Cependant, même si cette décennie correspond à une période de rupture dans la manière de concevoir les rapports de genre au sein de ces coproductions, ils mettent en lumière une persistance dans les débats relatifs à la condition des femmes entre les différents pays. En effet, la vision française reste tout de même relativement empreinte d'un féminisme hégémonique comme nous avons pu nous en apercevoir dans notre quatrième chapitre. En effet, la vision donnée par la réalisatrice de Sofia nous semble particulièrement pertinente dans ce qu'elle permet de voir de la persistance des débats autour des femmes maghrébines entre nos quatre pays. Ainsi, proposant de dénoncer la vision réductrice que peuvent porter les Français sur la condition des femmes au Maghreb, cette dernière insiste lors d'un échange avec des journalistes de *France culture*, que le but de son film était de montrer que les deux classes sociales du film s'accordent sur le fait de préserver un certain système patriarcal. Ce que lui répond alors Michel Simon nous semble pertinent à évoquer en ce qu'il témoigne de la persistance des schèmes français sur les rapports de genre maghrébin. En effet, après avoir expliqué le but du long métrage ce dernier réplique « Oui et sauver la moral qui est empreint à un conservatisme religieux », ce à quoi la réalisatrice répond « moi je ne suis pas sûr, c'est marrant que vous voyiez ça comme ça »[468]. Mais, la représentation des femmes dans ces différents longs métrages réactive le discours des conservateurs maghrébins, ces derniers considérant le féminisme comme une importation du modèle occidental, entrainant alors de leurs parts différentes censures à l'encontre des films.

Ainsi, évoquer le film de Nabil Ayouch, *Much Loved,* dans ce mémoire n'est pas anodin puisque nous pouvons aisément le considérer comme un film global, dans le sens où en un long métrage le réalisateur Nabil Ayouch condense l'ensemble des interrogations posées dans notre analyse. En effet, comme nous avons pu le voir, ce dernier déconstruit la vision hégémonique française concernant la virginité au Maghreb en montrant le paradoxe autour de la question de la sexualité, à travers l'idée qu'il n'existe ce tabou seulement lorsque les aspects économiques ne sont pas en jeu. Par conséquent, le discours évoqué dans ce film entraine une réaction en chaine permettant de visualiser l'ampleur des relations interculturelles autour des questions de genre entre nos quatre pays d'étude. En effet, censurer pour avoir montré une image « dégradante de la société », entrainant dès lors l'agression de l'actrice principale pour avoir joué dans une scène dénudée, montrant la manière dont les plus conservateurs questionnent ces représentations

[468] Hakem Tewfik, « Meryem Benm' Barek : "Le sujet de mon film n'est pas la condition féminine, mais la fracture sociale", *France Culture*, 5 septembre 2018.

militantistes. Les aspects qui ont trait à la condition féminine prennent de fait une place encore très prégnante dans les pays du Maghreb, mais également en France. En effet, car bien que le message du film ait été perçu selon la volonté du réalisateur, la majeure partie de la promotion autour du long métrage s'est préoccupée de l'agression de l'actrice insistant sur divers discours, montrant la manière dont les femmes sont traitées au Maghreb et permettant de voir la persistance d'un certain féminisme hégémonique dans la sphère médiatique et politique dans l'ensemble de nos quatre pays d'études.

Particulièrement engagé, ce dernier affirme que le cinéma permet de changer le destin d'une nation. Il est vrai que comme nous avons pu l'affirmer en citant Franz Fanon, le cinéma est un élément parmi d'autres pour remettre en question les différents imaginaires institués durant la période coloniale et les problématiques que cela a pu engendrer durant la période postcoloniale. Nul doute qu'à l'heure où les débats autour du voile ayant lieu actuellement en France réactivant le culturalisme envers les populations maghrébines et où la question des femmes reste encore particulièrement d'actualité dans les pays du Maghreb comme nous le montre les différentes manifestations ayant eu lieu en 2019 en Algérie durant lesquels les femmes ont pris une place particulièrement importante, ou encore la même année au Maroc, où une centaine de Marocaines ont publié un manifeste dans lequel elles proclament être « hors la loi » pour avoir violé les règles instituées par l'article 490 du Code civil, les débats interculturels autour des questions de genre prennent encore une place particulièrement importante. Le cinéma a ainsi encore son rôle à jouer dans les prochaines années pour influer sur les savoirs hérités de la période coloniale. Il serait alors intéressant de poursuivre notre étude afin de voir si les futures années verront évoluer les relations interculturelles autour des questions de genre entre les pays du Maghreb et la France.

Bibliographie :

I. Genre, domination et études féministes :

- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Ed.du Seuil, Paris, 1998.

- Boëtsch Gilles, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sylvie Chalaye, Fanny Robles, T. Denean Sharpley-Whiting, Jean-François Staszak, Christelle Taraud, Dominic Richard David Thomas, Naïma Yahi, Tiffany Roux, Antoine Petit, Leïla Slimani, and Jacques Martial, *Sexualités, Identités & Corps Colonisés XVe Siècle-XXIe Siècle*, CNRS éditions, Paris, 2019.

- Capdevila Luc, Cassagnes Sophie, Cocaud Martine, Godineau Dominique, Rouquet François, Sainclivier Jacqueline, *Le Genre face aux Mutations : Masculin et Féminin du moyen-âge à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

- Héritier Françoise, *Masculin-féminin [1] La pensée de la différence*, O. Jacob, Paris, 1996.

- Navarre Maud, Georges Ubbiali et Maison Des Sciences De L'homme Dijon, *Étudier Le Genre Enjeux Contemporains*, Éditions Universitaires De Dijon, Dijon, 2017.

- Tauil Leïla, *Féminismes Arabes Un Siècle De Combat Les Cas Du Maroc Et De La Tunisie*, Paris, L'Harmattan, 2018.

- Bilge Sirma. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », Diogène, vol. 225, no. 1, 2009.

- Dechaufour Laetitia. « Introduction au féminisme postcolonial », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 27, no. 2, 2008, p. 99-110 [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2008-2-page-99.htm#.

- Guindon Geneviève, Carrière Richard, Garceau Marie-Luce, « Féminisme des Années 1990 » , *Reflets : Revue Ontaroise D'intervention Sociale et Communautaire,* 1997, p.201-213 [en ligne], URL : https://www.erudit.org/fr/revues/ref/1997-v3-n2-ref1770/026181ar/.

- Haase-Dubosc Danielle, Lal Maneesha, « De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006/3 (Vol. 25), p. 32-55.

- Lamoureux, Diane. « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, vol. hs 1, no. 3, 2006, pp. 57-74.

- Roux Patricia, Lavinia Gianettoni, Céline Perrin, « L'instrumentalisation du genre : une nouvelle forme de racisme et de sexisme», *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 26, no. 2, 2007.

- Oprea Denisa-Adriana. « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne. » *Recherches féministes*, volume 21, numéro 2, 2008, p. 5–28.

- Taraud Christelle, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne] : http://journals.openedition.org/clio/10058.

II. Postcolonialisme, orientalisme et interculturalités : définir et questionner les représentations

- Bancel Nicolas. *Le Postcolonialisme*, Que Sais-je ? , Humensis, Paris, 2019.

- Blanchard Pascal, et Nicolas Bancel, *Culture post-coloniale 1961-2006,* Autrement, 2006.

- Belkacem Belmekki, Lahouel Badra, *Le Postcolonialisme, Objectivité Et Subjectivité Identité, Mondialisation, études postcoloniales [actes Du Colloque International Organisé Les 3 Et 4 décembre 2012 à L'université D'Oran]*, L'Harmattan, Paris, 2014.

- Fanon Franz, *Peau noir, Masque Blanc, édition du seuil, 1952.*

- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire,* Galimard, Paris, 1993.

- Mongo-Mboussa, Boniface, Abdourahman Ali Waberi. *Postcolonialisme Inventaire et Débats*, L'Harmattan, Paris, 2000.

- Saïd Edward, *L'orientalisme : L'orient créé par l'Occident*, Éd.du Seuil, Paris, 1980.

- Crispi Valentina, « L'interculturalité », *Le Télémaque*, 2015, n° 47, p. 17-30, [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2015-1-page-17.htm.bar.

- Hammouche Abdelhafid, « Définir l'interculturalité par les situations, les rapports pratiques et symboliques », *Hommes et Migrations*, hors-série novembre 2008. L'interculturalité en débat. p. 4-8.

- Lacoste Yves, « La question postcoloniale », *Hérodote*, vol. nº 120, no. 1, 2006, p. 5-27.

- Ory Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°16, octobre-décembre 1987, p. 67-82, [En ligne] : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1987_num_16_1_1925.

- Staszak Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Le *Globe Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, L'exotisme, p.8.

III. Imaginaire et culturalisme occidentale vis-à-vis du Maghreb

- Auclert Hubertine, *Les femmes arabes*, société éditions littéraire, 1900.

- De Nerval Gérard, *Voyages en Orient*, BNF Gallica, [En ligne] : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65533957.

- Bessis Sophie, « Les femmes, enjeu des rivalités coloniales et postcoloniales entre les deux rives de la Méditerranée », *Les Temps Modernes*, 2013/3-4 (n° 674-675), p. 363-376.

- Boëtsch Gilles, Savarese Eric, « Le corps de l'Africaine : érotisation et inversion », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39 n°15, 1999.

- Clancy Smith Julia, « Le regard colonial : Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962 », *Nouvelles Questions Féministes*, vol.25, 2006, p. 25-40.

- Daoud Mohamed, « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », *Insaniyat*, 2006, p. 87-95.

- Durand, Sandrine, Abir Kréfa, « Mariages forcés, polygamie, voile, certificats de virginité : décoloniser les représentations dans les associations féministes », *Migrations Société*, vol. 119, no. 5, 2008, pp. 193-207.

- Hamel Christelle. « La sexualité entre sexisme et racisme : les descendantes de migrant·e·s du Maghreb et la virginité », *Nouvelles Questions Féministes*, vol.. 25, no. 1, 2006, p. 41-58.

- Nader Laura, « Orientalisme, occidentalisme et contrôle des femmes [1] », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006/1 (Vol. 25), p. 12-24. DOI : 10.3917/nqf.251.0012. URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2006-1-page-12.htm

- Taraud Christelle, « femme orientale dans la carte postale coloniale », *muséa*, [En ligne] : http://musea.fr/exhibits/show/femmes-orientales-carte-postal/presentation.

- Terray Emmanuel, « La question du voile : une hystérie politique », Mouvements, vol. 32, no. 2, 2004.

- Tersigni Simona, « La virginité des filles et 1'"honneur maghrébin" dans le contexte français », *Hommes et Migrations*, n°1232, juillet-août 2001, p. 34-40.

- Tersigni Simona, « « Honneur maghrébin », différence culturelle et intégration. Variations sur quelques mots/maux des sciences sociales », *Confluences Méditerranée*, vol. 39, no. 4, 2001, p. 55-65.

- Wijdan Ali, « Les femmes musulmanes : entre cliché et réalité », *Diogène*, 2002/3 (n°199), p. 92-105, [En ligne] : https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-3-page-92.htm.

IV. Identité et mémoire collective : se définir en fonction d'une société

- Balibar Etienne, Wallerstein Emmanuel, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, la découverte, Paris, 1997.

- Noiriel Gérard, *Le football des nations : Des terrains de jeu aux communautés imaginées*¸2016.

- Beaud Stéphane, Noiriel Gérard, « L'immigration dans le football », *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°26, avril-juin 1990.

- Wenjun Deng, « Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective », *cahiers de Narratologie*, vol 26, 1er septembre 2014.

V. Histoire du Maghreb

- Abitbol Maurice, *histoire du Maroc*, Tempus, Éditions Perrin, Paris, 2014.

- Stora, Benjamin. *La guerre invisible. Algérie, années 90.* Presses de Sciences Po, 2001. https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/la-guerre-invisible--9782724608472.htm

- Ageron Charles-Robert, Souiah Sid-Ahmed, Leca Jean, Stora Benjamin, « ALGÉRIE », *Encyclopædia Universalis, [en ligne] : URL : http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/algerie/, consulté le 13 septembre.*

- Aït-Aoudia Myriam, « La naissance du Front islamique du salut : Une politisation conflictuelle (1988-1989) », *Critique Internationale*, 2006, p.129-144.

- Shahin Emad, "The Foreign Policy of the Islamic Salvation Front in Algeria. Islam and Christian-Muslim Relations", 2003, p.121-143.

VI. Cinéma Maghrébin : cinéma de festival/cinéma postcolonial

- Armes Roy, *Les cinémas du Maghreb images postcoloniales*, Collection Images plurielles, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2006.

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

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

- Burch Noël, Geneviève Sellier, *Le Cinéma Au Prisme Des Rapports De Sexe*, J. Vrin, Philosophie et Cinéma, Paris, 2009.

- Hadj-Moussa Ratiba, *Le Corps, l'histoire, le Territoire, les Rapports de Genre dans Le Cinéma algérien*, 1994.

- Marchetti Dominique (dir.). *La circulation des productions culturelles : Cinémas, informations et séries télévisées dans les mondes arabes et musulmans,* Istanbul : Centre Jacques-Berque, Rabat, 2017.

- Barlet Olivier, « Les nouvelles stratégies des cinéastes africaines », *Africultures*, N°41, 2001.

- Barlet Olivier, « le cinéma tunisien à la lumière du printemps arabe », Africultures, n°89-90, 2012, p.270-280.

- Chikhaoui Tahar, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°46, 2002, p.113-119, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_46_1_2035.

- Caillé Patricia, « La circulation des films maghrébins par des réalisatrices : une question de genre ? », *Africultures*, n°101-102, 2015, p.70-87, en ligne, URL : https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-1-page-70.htm.

- Gendre Annick. « Cinémas d'Afrique du Nord dans la critique de presse en France : esquisse scénographique », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3, 2012, p. 68-83.

- Higbee William, « Le cinéma maghrébin vu de l'autre côté de la Méditerranée : Cinéma national / transnational / diasporique », *Africultures*, vol.3, n°89-90, 2012, p.102-115, [en ligne], URL :http://africultures.com/le-cinema-maghrebin-vu-de-lautre-cote-de-la-mediterranee-11168/.

- Jaïdi Moulay Driss. « Situation paradoxale d'une cinématographie en devenir », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3, 2012, p. 208-219.

- Passevant Christiane, « Cinéma, religion et condition des femmes au Maghreb et au Moyen-Orient », *L'Homme & la Société*, vol.4, n°142, 2001, p. 171-175, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2001-4-page-171.htm.

- Rollet Brigitte, « D'une rive de la Méditerranée à l'autre : Financement, diffusion et reconnaissance des réalisatrices du Maghreb ». *Africultures*, n°89-90, 2012, p.84-91.

- Serceau Michel. « Aflam et la diffusion des cinémas arabes », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3, 2012, p. 182-191.

- Trabelsi Anouar, « Le cinéma tunisien est-il européen ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, no. 1, 2008, p. 96-113, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2008-1-page-96.htm.

VII. La place des femmes dans la société maghrébine

- Dore-Audibert, A., Khodja, S., & Observatoire Femmes-Maghreb-Méditerranée, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée du mythe à la réalité*, [colloque, Montpellier] (Gens du Sud). Éd. Karthala, Paris, 1998.

- Gillot Gaëlle, Martinez Andréa & Institut de recherche pour le développement France, *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, Marseille, objectifs Suds, 2016.

- Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, Apic éditions, Algérie, 2015.

- Lalami Feriel, *Les Algériennes contre le code de la famille*, Presses de Sciences Po, « Références », 2012.

- Lamrabet Asma, *Islam et femmes* : *les questions qui fâchent*¸ Folio essais, Gallimard, Paris, 2017.

- Mohsen-Finan Khadija (DIR*.), L'image de la femme au Maghreb, études méditerranéennes*, 2008.

-Tobich Faïza, Les statuts personnels dans les pays arabes *: De l'éclatement à l'harmonisation*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2008.

- Taboada-Leonetti Isabel, *Les femmes et l'islam entre modernité et intégrisme*, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2004.

-Amghar, S., Antil, A., Baghzouz, A., Barkahoum, F., Beaumont, V., Bennadji, C., Senhadji Khiat, D, « Dossier: Sexe et sexualités au Maghreb. Essais d'ethnographies contemporaines » *L'Année du Maghreb*, 17 décembre 2010, [en ligne], URL : https://journals-openedition-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/anneemaghreb/236.

- Beaumont Valérie, Cauvin Verner Corine et Pouillon François, « Sexualités au Maghreb », *L'Année du Maghreb*, 2010, mis en ligne le 1er janvier 2013, consulté le 26 novembre 2019, p. 5-17, URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/782.

- Bessis Sophie, « Le féminisme institutionnel en Tunisie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, mises en ligne le 22 mai 2006, consulté le 7 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ clio/286.

- Cauvin Verner Corinne, « Le tourisme sexuel vu du Sahara marocain : une économie de razzia ? », *L'Année du Maghreb*, 2010, mise en ligne le 1er janvier 2013, consulté le 28 novembre 2019, p. 47-77, URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/807.

- Chouder Ismahane, « Féminisme-s islamique-s », *Confluences Méditerranée*, vol. 95, no. 4, 2015, pp. 81-90.

- Dialmy Abdessamad, « Féminisme et islamisme dans le monde arabe : Essai de synthèse » *Social Compass*, vol.4, n°43, 1996, p. 481-501.

- Gillot Gaëlle, « Ouvrières marocaines : fragments de vie quotidienne et stratégies d'autonomisation », dans *Le Maroc au présent : d'une époque à l'autre, une société en mutation*, 2015, [En ligne] : https://books.openedition.org/cbj/1047.

- Ibtissem Ben Dridi, « « Est-ce que ça marche ? » À propos du tasfih, rituel protecteur de la virginité des jeunes filles tunisiennes », *L'Année du Maghreb*, 2010, mis en ligne le 1er janvier 2013, consulté le 28 novembre 2019, p. 99-122, URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/826.

- Kamal Mellakh, « De la Moudawana au nouveau Code de la famille au Maroc : une réforme à l'épreuve des connaissances et perceptions « ordinaires » *», L'Année du Maghreb*, 2005-2006, mise en ligne le 8 juillet 2010, [En ligne] : http://journals.openedition.org/ anneemaghreb/78.

- Kateb Kamel, « Scolarisation féminine massive, système matrimonial et rapports de genre au Maghreb » *Genre, Sexualité et Société*, vol.6, 1er décembre 2011.

- Lacoste-Dujardin Camille, « Des femmes au Maghreb : regards d'une ethnologue sur cinquante ans d'études et de recherches », *Hérodote,* n°136, 2010, p. 76-99, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-herodote-2010-1-page-76.htm.

- Murgue Bérénice, « La Moudawana : les dessous d'une réforme sans précédent », *Les Cahiers de l'Orient,* vol. 102, no. 2, 2011.

- Naciri Rabéa, « Le mouvement des femmes au Maroc », *Nouvelles Questions féministes,* vol.33, 2014, p. 43-64, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2014-2-page-43.htm.

- Nahas M. Mahieddin, « L'évolution du droit de la famille en Algérie : nouveautés et modifications apportées par la loi du 4 mai 2005 au Code algérien de la famille du 9 juin 1984 », *L'Année du Maghreb*, 2005-2006, mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 2 décembre 2019. URL : http:// journals.openedition.org/anneemaghreb/93.

- Minces Juliette, « Algérie : Code de la famille, Code de l'infamie », *après-demain*, vol. n ° 1, no. 1, 2007, p. 20-23, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-1-page-20.htm.

- Mohsen-Finan Khadija, « l'évolution du statut de la femme dans les pays du Maghreb », *Ifri*, juin 2008, [en ligne], URL : https://www.ifri.org/sites/default/files/atoms/files/KMF_statutdelafemme_Maghreb.pdf.

- Qadéry Mustapha, « Bordel de bled, bordel au Bled : figures rurales de la prostitution au Maroc », *L'Année du Maghreb,* 2010, mis en ligne le 1er janvier 2013, consulté le 28 novembre 2019, P.189-202 URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/863.

- Racha Mezrioui, « Féminisme d'État et discours médiatiques sur les femmes : entre modélisation et absence de l'altérité », *French Journal For Media Research* [en ligne], 19/01/2019, URL : http://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1765.

- Sana Ben Achour, « Le Code tunisien du statut personnel, 50 ans après : les dimensions de l'ambivalence », L'Année du Maghreb [en ligne], II | 2005-2006, mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 2 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/89.

- Sechter-Funk Iris, « La maternité célibataire au Maroc, entre normes et pratiques », *Le Maroc au présent : D'une époque à l'autre, une société en mutation*, Casablanca, 2015, [En ligne] : http://books.openedition.org/cjb/1052.

- el Tibi Zeina, « La place de la femme dans l'islam », *Société, droit et religion*, 2014.

VIII. Concernant nos films d'études :

- Barlet Olivier, « À propos de la saison des hommes », *Africultures,*30 novembre 2000, [en ligne], URL : http://africultures.com/a-propos-de-la-saison-des-hommes-1661/.

- Barlet Olivier, « Viva Laldjérie », *Africultures*, n°338, 1er avril 2004.

- Elhem Philippe, « Compte rendu de [Bab El-Oued City de Merzak Allouache] », *24images*, n°73-74, p.62.

- Hakem Tewfik, « entretien avec Benjamin Stora Historien spécialiste de l'Algérie à propos du film viva laldjérie », *bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004.

- Ulloa Marie-Pierre, « Écrans américains, écrin maghrébin », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, décembre 2013.

- Videau André. « *La plage des enfants perdus*. Film marocain de Jillali Ferhati », *Hommes et Migrations*, n°1158, octobre 1992, p. 62-63.

- Videau André, « Les silences du palais. Film tunisien de Moufida Tlatli », *Hommes et Migrations*, n°1182, décembre 1994, p. 49-50.

Sources :

I. Films

Franco-Algérien						
Films	**Réalisateur**	**Date France**	**Date Algérie**	**Format de visionnage**	**Box-office France**	**Résumé [469]**
Cheb	Rachid Bouchareb	05.06. 1991	01.10.2001	VOD (Universciné)	NC	1
Bab El-Oued city	Merzak Allouache	16.11. 1994	05.10.2000	DVD	128 902	2
L'arche du désert	Mohamed Chouikh	28.01. 1998	NC	DVD	31 970	3
Rachida	Yamina Bachir-Chouikh	08.01. 2003	NC	DVD	126 149	4
Viva laldjérie	Nadir Moknèche	07.04. 2004	NC	DVD	200 718	5
À mon âge je me cache encore pour fumer	Rayhana	26.04. 2017	NC	DVD	47 745	6
Papicha	Mounia Meddour	09.10. 2019	Censuré	DVD/Cinéma	259 141	7

Franco-Marocain						
Films	**Réalisateur**	**Date France**	**Date Maroc**	**Format de visionnage**	**Box-office France**	**Résumé**
La plage des enfants perdus	Jillali Ferhati	14.10.1992	01.11.1991	VOD	NC	8
Marock	Laïla Marachki	15.02.2006	10.05.2006	DVD	111 380	9
La source des femmes	Radu Mihaileanu	02.11.2011	2012	Blu-ray Disk	614 461	10
Sur la planche	Leïla Kilani	01.02.2012	24.10.2012	DVD	41 408	11
Much Loved	Nabyl Ayouch	16.09.2015	Censuré	DVD	275 778	12
Sofia	Meryem Benm'Barek	05.09.2018	19.09.2018	DVD	81 213	13
Razzia	Nabyl Ayouch	14.03.2018	14.02.2018	DVD	154 829	14
Adam	Maryam Touzani	05.02.2020	Non Connue	DVD	90 794	15

[469] Pour des raisons de compréhension les résumés sont mis à part du tableau et sont reconnus à l'aide des numéros attribués dans les cases du tableau rubrique résumée.

Franco-Tunisien						
Films	**Réalisateur**	**Date France**	**Date Tunisie**	**Format de visionnage**	**Box-Office**	**Résumé**
Halfaouine, l'enfant des terrasses	Férid Boughedir	26.09.1990	NC	DVD	279 042	16
Les silences du palais	Moufida Tlatli	07.09.1994	NC	DVD	203 137	17
La saison des hommes	Moufida Tlatli	27.12.2000	NC	DVD	NC	18
Satin rouge	Raja Amari	24.04.2002	NC	DVD	111 324	19
Millefeuille	Nouri Bouzid	05.06.2013	NC	DVD	NC	20
À peine j'ouvre les yeux	Leyla Bouzid	23.12.2015	NC	DVD	86 678	21

- 1 : Cheb :

Âgé de 19 ans, Merwan un jeune « beur » est condamné pour vol et expulsé de la France là où il a toujours vécu pour être envoyé en Algérie pays dont il a gardé la nationalité. Il se retrouve donc face à un pays dont il ne connait rien, étranger à lui. Après s'être fait dépouiller, il se retrouve obligé de passer le service militaire dans lequel il est considéré comme un étranger et surnommé le « français ». Se sentant exclu il décide de fuir et de retrouver sa petite amie Malika alors en vacances chez son oncle et retenue de force par ce dernier qui lui a volé ses papiers d'identité. Malika révolté par les coutumes de ce pays s'enfuit avec Merwan dans le but de retourner en France.

- 2 : Bab El-Oued City

L'histoire se déroule dans le quartier populaire de Bab-El Oued après les émeutes d'octobre 1988. L'on suit Boualem, un ouvrier, qui lors d'un après-midi va débrancher l'un des haut-parleurs de la ville. Cet acte va entrainer le mécontentement de groupuscule extrémiste notamment un groupe de jeunes hommes mener par Saïd qui se lance à sa recherche pour lui infliger une correction exemplaire. Ce dernier ne sera que plus en colère lorsqu'il découvrira la liaison entre Yamina sa sœur et Boualem.

- 3 : L'arche du désert :

À la suite d'un échange de baisers entre Myriam et Amin, une violente guerre va éclater. Ces derniers appartenant à des communautés différentes ils n'ont pas le droit de se fréquenter et ce baiser a remis en cause l'ordre qui avait été établi. S'ensuit donc un violent affrontement entre ces deux communautés cherchant à retrouver leurs honneurs.

- 4 : Rachida :

À Alger, Rachida jeune femme de 20 ans est une institutrice dans un quartier populaire. Un matin alors qu'elle se rend à l'école elle se fait agresser par quatre jeunes dont un ancien élève qui l'oblige à poser une bombe dans son école, refusant cela elle se fait tirer dessus. Survivant à ce tir, elle se réfugie alors avec sa mère dans un petit village, mais peine à oublier et à fuir la violence qu'elle a subie.

- 5 : Viva Laldjérie :

Le film suit le destin de trois personnages vivants dans le même hôtel. Goucem, fille de Papicha, jeune femme émancipée amant d'un homme marié. Papicha, la mère nostalgique de sa gloire passée en tant que danseuse de cabaret et enfin Fifi, l'ami des deux femmes, prostituées. À travers ce film sont dépeintes différentes représentations des femmes en Algérie. Il s'agit d'un film portant sur les différents conflits générationnels portant sur la place des femmes dans le pays.

- 6 : À mon âge je me cache encore pour fumer :

Au cœur d'un hammam, lieue d'une grande importance pour les femmes loin du regard accusateur des hommes, les histoires et les confrontations sur les mœurs de la société font bon train. Mais une jeune femme enceinte fuyant désespérément son frère, provoque de violents évènements…

- 7 : Papicha :

Dans les années 1990 à Alger, durant la décennie noire, Nedjma est une jeune étudiante de 18 ans rêvant de devenir styliste. Se trouvant dans une Algérie en dégradation, des habitants se font tuer dans la rue, on s'en prend aux intellectuelles, la sœur de Nedjma, elle-même journaliste se fait assassiner dans la rue devant Nedjma. Pour lutter contre l'intégrisme et la situation des femmes dans le pays, Nedjma décide alors d'organiser un défilé de mode au sein de son université. Mais ce défilé provoque les foudres des intégristes d'Alger…

- 8 : La plage des enfants perdus :

Dans un petit village marocain surplombant la mer, Mina porte l'enfant de son amant assassiné. Elle livre ce secret à son père, mais accepte la loi du silence pour protéger celui-ci du scandale. Elle attend seule son enfant cloitrée à l'écart du village alors qu'une autre femme va s'approprier

cette maternité aux yeux de tous. Entre vérité et mensonge, face à la loi de la tradition, Mina trouvera-t-elle la force d'exister, quand l'enfant naîtra ? [470].

- 9 : Marock :

Casablanca, c'est l'année du baccalauréat pour Rita, jeune femme appartenant à la jeunesse dorée du Maroc. Elle est bien décidée à vivre comme elle l'entend, et elle le fait de toutes les manières possible : courses de voitures, alcool, premiers émois…

- 10 : La source des femmes :

Cela se passe de nos jours dans un petit village, quelque part entre l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient. Les femmes vont chercher l'eau à la source, en haut de la montagne, sous un soleil de plomb, et ce depuis la nuit des temps. Leila, jeune mariée, propose aux femmes de faire la grève de l'amour : plus de câlins, plus de sexe tant que les hommes n'apportent pas l'eau au village.[471]

- 11 : Sur la planche :

À Tanger, Badia travaille en tant qu'ouvrière dans une usine de décorticage de crevettes. Mais elles rêvent avec son amie Imane de travailler dans la zone franche de la ville en tant qu'ouvrière textile. En attendant d'y arriver elle fond la connaissance de Nawal et Asma qui elle travaille dans cette usine de textile. Ensemble, elles vont pour s'en sortir financièrement programmer le cambriolage d'une cargaison de smartphones. Mais ce dernier tourne mal…

- 12 : Much Loved :

Ce film suit le quotidien de Noha, Rand, Soukaina et Hilma quatre prostitué vivant dans le Maroc actuel. On a dans ce film la représentation de femmes émancipées, joviales et complices. On les suit à travers les différentes soirées auxquelles elles participent et durant lesquelles les corps s'exhibent, et l'argent circule. Mais au sein de leur royaume de femmes, elles doivent surmonter la violence d'une société marocaine qui les utilise tout en les condamnant.

- 13 : Sofia :

À 20 ans, Sofia se retrouve dans l'illégalité en accouchant d'un enfant hors mariages. Elle à 24 h pour fournir l'identité du père avant que l'hôpital n'appelle la police.

- 14 : Razzia :

À Casablanca, entre le passé et le présent, cinq destinées sont reliées sans le savoir. Différents visages, différentes trajectoires, différentes luttes, mais une même quête de liberté. Et le bruit d'une révolte qui monte…[472]

[470] Résumé unifrance.
[471] Résumé du Bluray.
[472] Résumé du DVD

- 15 : Adam :

Dans la médina de Casablanca, l'histoire d'une rencontre entre une veuve mère d'une fillette de 8 ans et directrice d'un magasin de pâtisserie marocaine, Abla, et Samia une jeune femme enceinte. La rencontre entre ces deux personnages va changer leur vie.

- 16 : Halfaouine, l'enfant des terrasses :

À Halfaouine dans un quartier populaire de Tunis, Noura 12 ans accompagnent très régulièrement sa mère au hammam. Mais du fait de son âge, il commence à découvrir son corps et celui des femmes du hammam. Errant souvent dans les rues en compagnie de personnes plus âgées que lui, il va avoir la tâche de raconter ce qu'il voit à ses amis plus âgés ne pouvant plus se rendre au hammam avec les femmes. Finalement expulsé du hammam après s'être fait prendre il continuera à découvrir ses pulsions avec la jeune femme chargée de s'occuper de lui.

- 17 : Les silences du Palais :

Alia, 25 ans, n'en peut plus de chanter dans les mariages. Après l'humiliation de ce énième gala, elle exprime le dégout de sa vie et une révolte sourde contre Lotfi, qui partage sa vie depuis dix ans sans l'avoir jamais épousée et lui refuse, une fois encore, de garder l'enfant qu'elle porte. L'annonce de la mort du prince Sid'Ali, un ex-Bey, la replonge brutalement dans son passé. À l'occasion des obsèques, elle retourne visiter le palais de son enfance et de son adolescence, où elle est née d'une mère servante et d'un père inconnu... qui pourrait être le prince. L'état du délabrement du palais, à l'image de Khalti Hadda, la vieille servante en chef devenue aveugle, accable Alia. En déambulant dans les couloirs déserts lui reviennent les images fascinantes et cruelles qui furent celles de son enfance...[473]

- 18 : La saison des hommes

Aïcha a épousé Saïd à l'âge de 18 ans. Mais, comme ses frères, Saïd travaille onze mois par an à Tunis et laisse sa femme à Djerba sous l'autorité de sa mère, comme le veut la coutume. Dès la nuit de noces, Aïcha manifeste le désir de rompre avec la tradition : elle veut le rejoindre à Tunis. Invoquant sa situation précaire sur place, il refuse. Pour gagner l'argent nécessaire au voyage, Aïcha lui propose de vendre les beaux tapis qu'elle confectionne. Il accepte, mais pose une condition : il lui faudra donner naissance à un fils. Dans les premières années, le retour des hommes est vécu comme une fête à laquelle les femmes se préparent joyeusement comme à de nouvelles noces. Mais Aïcha va passer de longues années à attendre " La Saison des Hommes " en nouant des tapis qui vont, certes, faire la fortune de Saïd, mais étouffer son existence.

[473] Résumé du DVD.

Incessamment confrontée aux réprimandes de sa belle-mère, autoritaire et envahissante, Aïcha veut fuir.[474]

- 19 : Satin rouge :

Lilia vit à Tunis avec sa fille qu'elle élève seul. Pour tout le monde Lilia est une « femme rangée », une mère ordinaire. Mais un soir, Lilia se rend dans un cabaret et découvre un monde nouveau, attirant et inquiétant à la fois. Par la danse, elle va s'émanciper et redécouvrir ses désirs les plus enfouis.

- 20 : Millefeuille

Aïcha et Zaineb sont deux jeunes femmes tunisiennes sous le printemps arabe. Toutes deux se battent pour leur indépendance, pour gagner leur liberté. Ces deux femmes se battent contre la montée des forces islamistes et les carcans d'une société archaïque. C'est un combat de tous les jours auxquels elles sont confrontées, du fait de fortes pressions sociales et masculines.

- 21 : À peine j'ouvre les yeux :

Durant l'été 2010 à Tunis, Farah 18 ans prépare le baccalauréat. Sa famille la voit déjà médecin, mais elle rêve d'être chanteuse. Elle chante au sein d'un groupe de rock engagé qui critique la société. Elle s'enivre, découvre l'amour contre la volonté d'Hayet sa mère qui connait les interdits de la Tunisie.

[474] Résumé du DVD.

II. Presses cinématographiques :

a). *Avant-scène* cinéma: analyses exhaustives/BU rennes 2 :

- Auteur inconnu, « Cannes 2011 », *avant-scène Cinéma*, n° 585, (Sept, 2011): 144-145.

- Alion Yves, « Les silences du palais », *avant-scène cinéma*, n°536, novembre 2004, p.1-9

- Djabnoun Hedi, « cinéma tunisien, de l'espoir au désenchantement », *avant-scènes cinéma*, n°536, novembre 2004, p.16-18.

- Gallai Fatima, « Halfaouine l'enfant des terrasses », *avant-scène cinéma*, n°483, juin 1999, p.1-59.

b). *Les cahiers du cinéma* : les champs Libres, carton n°109146

- Malandrin Stéphane, « Biennale du cinéma arabe : révolte ou résignation », *les cahiers du cinéma*, septembre 1994, n°483.

- Malandrin Stéphane, « Souviens-toi de Carthage », *les cahiers du cinéma*, janvier 1995, n°487, p.75-81

- Hachard Gabrielle, « terreur sur la ville l'arche du désert », *les cahiers du cinéma*, février 1998, n°521, p.74-75.

- Fila David-Pierre, « Dépendances africaines », *les cahiers du cinéma*, novembre 2000, n°551, p.50-51.

- C.J-S., « La saison des hommes », *Les cahiers du cinéma*, janvier 2001, n°553, p.90.

- Barbaroux Evangéline, « L'État du cinéma vu par 50 cinéastes de la planète », *les cahiers du cinéma*, mai 2001, n°557, p.46-75.

- Chikhaoui Tahar, « Atlas du cinéma 2009 : Algérie bon augure », *les cahiers du cinéma*, mai 2009, n°645, p.86.

- Malausa Vincent, « Quelles révolutions pour le cinéma arabe ? », *les cahiers du cinéma*, mai 2011, n°667, p.79-81.

- Malausa Vincent, « Cinéma de combat », *les cahiers du cinéma*, octobre 2011, hors-série « jeunesse des cinémas arabes », p.8-9.

- Auteur inconnu, « Cinéma et art propre », *les cahiers du cinéma*, mai 2016, n°722, p.78.

- Malausa Vincent, « Cinémas arabes, le grand renversement », *les cahiers du cinéma*, décembre 2019, n°761, P.38-39

c). *Positif :* Analyse par sondage, Proquest/BU rennes 2.

- A.Gili Jean, « Halfaouine l'enfant des terrasses », *positif*, n°358, décembre 1990 P.77-78.

- F.A, « Cheb », *Positif*, n°364, juin 1991 p.65-66.

- Derobert Eric « Bab El-Oued : Histoire de l'Algérie », *positif*, n°407, janvier 1995, p.38.

- Derobert Eric, « Du dit au non-dit, du mal dit à l'ignorer », *Positif*, n°444 février 1998, p.58-60.

- O'Neill Eithne, « La saison des hommes », *Positif*, n°479, janvier 2001, p.36.

- De Bruyn Olivier, « Rachida », *positif*, n°497-498, juillet/août 2002, p.90.

- Derobert Eric, « Viva Laldjérie : Profusion », *Positif*, n°518, avril 2004, p.31-32.

- Ferrari Jean-Christophe, « Millefeuille », *positif*, n°629-630, juillet/août 2013, p.128

- Lemarié Yannick, « à peine j'ouvre les yeux : exposition/déposition », *positif*, n°659, janvier 2016, p.44.

- Bantcheva Denitza, « Sofia : puissant et subtil », *positif*, n°691, septembre 2018, p.32-33.

- Bantcheva Denitza, « Adam », *positif*, n°708, février 2020, p.49.

d). *Télérama* : les champs libres :

- Degunst Sylviane, Genin Bernard, « débat à propos de Cheb de Rachid Bouchareb », *Télérama*, 8 au 14 juin 1991, les champs libres rennes : 6e étage, p.36-37.
- Genin Bernard, « Entretien avec Férid Boughedir réalisateur de « Halfaouine » », *Télérama*, 29 septembre au 5 octobre 1990, n°2124, p.38.
- Génin Bernard, « La loi du bâillon/les silences du Palais », Télérama, 7 septembre 1994, n°2330, p. 32-34, les champs libres, carton n°100322.
- Guichard Louis, « 3 questions à Raja Amari », *Télérama*, n°2728, 24 avril 2002, p.28.
- Guichard Louis, « Satin rouge », *Télérama*¸30 avril 2002, n°2729, p.50, les champs Libres carton 100322.-
- Strauss Frédéric, « les Marocaines font entendre leur voix », T*élérama*, n°3656, 5 février 2020.

- Guichard Louis, « 3 questions à Raja Amari », *Télérama*, n°2728, 24 avril 2002, p.28.

- Strauss Frédérique, « Avec Much Loved, je suis accusé d'encourager les jeunes filles à se prostituer », *Télérama*, publié le 17 septembre 2015, [en ligne] : https://www.telerama.fr/culture/si-on-ne-fait-pas-much-loved-maintenant-on-le-fera-quand-rencontre-avec-lubna-abidar,131426.php.

e). *Cinemaction* :

- Crouzières-Ingenthron Armelle, « Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien », *cinemaction*¸n°111, P.177-183.

- Philibert Céline, Steinberg Victoria, « Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli », *cinemaction*, n°111, p.187-195.

f). *Jeune cinéma*

- Hurst Heike, « Sur la planche », *Jeune Cinéma*, n°338/339, p.117-118, [En ligne] : https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1560535523/24FC5E90EB484AEEPQ/3?accountid=13488.

g). *Écran large : En ligne*

- Amara Louisa, « critique La source des femmes », *écran large*, 21 mai 2011, [en ligne], URL : https://www.ecranlarge.com/films/critique/899403-critique-source-des-femmes-la.

- Antona Patrick, « Laila Marrakchi & Morjana El Alaoui (Marock) », *écran large*, 15 février 2006, [en ligne], URL : https://www.ecranlarge.com/films/interview/900942-laila-marrakchi-morjana-el-alaoui-marock.

- Huby Chris, « À peine j'ouvre les yeux : la critique libérée », *écran large*, 10 octobre 2015,[en ligne], URL : https://www.ecranlarge.com/films/critique/946474-a-peine-j-ouvre-les-yeux-la-critique-liberee.

h). *Universciné* : en ligne

- Charpentier Orianne, « Yamina Bachir-Chouikh : « je n'ai plus peur » », *Univerciné*, 30 novembre 2010, [en ligne], URL : https://www.universcine.com/articles/yamina-bachir-chouikh-je-n-ai-plus-peur.

- Stora Benjamin, « Viva Laldjérie, premier film de l'après-guerre ? », *Universciné*, 30 novembre 2010, [en ligne], URL : https://www.universcine.com/articles/viva-laldjerie-premier-film-de-l-apres-guerre.

i). *Autres revues* : en ligne

- Auteur inconnue, «À peine j'ouvre les yeux, dossier pédagogique », *eureasso.fr*, [en ligne] : http://www.eureasso.fr/documents/39709/0/A+peine+j%27ouvre+les+yeux+en+fran%C3%A7ais.pdf/b6bf7cfe-b07e-4977-823c-c2c4cd2d28c7.

- Charbonneau Alain, « Heureux qui comme un beur », *24 images*, novembre-décembre 1991, n°53, p.63, [En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/images/1991-n58-images1080249/23205ac/.

- Michel Condé, « Une analyse en éducation permanente : Papicha », *Les grignoux*, 2019, [en ligne], URL : https://www.grignoux.be/dossiers/288/Papicha.

III. Presses :

a). Le Monde : Europresse/en ligne

- Auteur inconnu, « Halfaouine l'enfant des terrasse.de Férid Boughedir regard d'enfance », *Le Monde*, 27 septembre 1990.

- Beaugé Florence, « Casablanca saisit par la fièvre Marock », *Le monde*, 25 mai 2006.

- Bozonnet Charlotte, « L'interdiction de "Much Loved" reste une blessure », *Le Monde*, 14 mars 2018, [en ligne], URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/03/14/l-interdiction-de-much-loved-reste-une-blessure_5270955_3476.html.

- Cauhapé Véronique, « Adam : Au Maroc, la solitude d'une veuve et d'une jeune femme enceinte », *le monde*, 5 février 2020.

- Kadiri Ghalia, « Être mère célibataire au Maroc, un long calvaire », *le Monde*, 16 mars 2018, [en ligne] : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/16/etre-mere-celibataire-au-maroc-un-long-calvaire_5272277_3212.html.

- Mandelbaum Jacques, « Alger renaît au cinéma », *Le Monde*, Paris, 17 octobre 2000.

- Mandelbaum Jacques, « "Sur la planche" : à Tanger, le 'À bout de souffle' de quatre rebelles », *Le Monde*¸ 31 janvier 2012.

- Sotinel Thomas, « productrice, réalisatrice et actrice unie face aux préjugés », *le monde*, 15 février 2002.

- Sotinel Thomas, « Leyla Bouzid : « Je voulais qu'on voie le regard d'une jeune femme sur le corps d'un homme », *Le Monde*, 22 décembre 2015.

b). Libération : Europresse/en ligne

- Bouithy Alain, « L'insoutenable calvaire des enfants nés hors mariage », *Libération Maroc*, 19 décembre 2019, [en ligne] : https://www.libe.ma/L-insoutenable-calvaire-des-enfants-nes-hors-mariage_a114065.html.

- Peron Didier, Cannes 1994, *Libération*, mai 1994.

- Vecchi Philippe, « « Cheb », la vie devant soi », *Libération*, 11 mai 1991, [en ligne], URL : http://3b-productions.com/wp-content/uploads/2015/11/Cheb-Lib%C3%A9ration1.pdf.

- Vécrin Anastasia, « Le voile, qui rend quasi invisible, est devenu l'image de l'islam », libération, 14 mars 2014.

c). Jeune Afrique : en ligne

- De Rochebrune Renaud, Nabil Ayouch : « 'Much Loved' est une ode à la condition féminine », jeune Afrique, 16 mai 2019, https://www.jeuneafrique.com/mag/263989/culture/nabil-ayouch-much-loved-est-une-ode-a-la-condition-feminine/t.

- Ghorbal Samy, « le phénomène Marock », *Jeune Afrique*, 17 juillet 2006, [en ligne], URL : https://www.jeuneafrique.com/97128/culture/le-ph-nom-ne-marock/.

d). RFI : en ligne

- Forster Siegfried, « «Sofia», Meryem Benm'Barek filme le Maroc au plus près », *RFI,* 4 septembre 2018, [en ligne], URL : http://www.rfi.fr/fr/culture/20180904-sofia-meryem-benm-barek-filme-maroc-plus-pres.

- Forster Siegfried, « Papicha, Mounia Meddour fait bouger l'Algérie », *RFI*, 09 octobre 2019, [en ligne], URL : http://www.rfi.fr/fr/culture/20191009-papicha-mounia-meddour-fait-bouger-algerie.

e). Autres presses : en ligne

- Auteur inconnu, « Deux Césars pour "Papicha" de la cinéaste algérienne Mounia Meddour », *France info,* 29 février 2020, [en ligne], URL : https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/deux-cesar-pour-papicha-de-la-cineaste-algerienne-mounia-medour_3846423.html.

- Benamon Sophie, « R. Mihaileanu face à ses actrices : " Je ne suis jamais content de mes films" », *L'express*, 30 octobre 2011.

- Bertoni Laëtitia, « Un film polémique en Tunisie », *La dépêche*, 28 février 2002, [en ligne], URL : https://www.ladepeche.fr/article/2002/08/28/111903-un-film-polemique-en-tunisie.html.

- Chelfi Mustapha, « Cheb Rachid, un beur pas ordinaire », *Algérie actualité,* 3 au 9 mai 1990.

- Daki Salma, « « Marock » au Maroc : une polémique à presse interposée », *yabiladi*, [en ligne], URL : https://www.yabiladi.com/article-synthese-22.html.

- Dridi Daïka, « Lorsqu'Alger regarde Viva Laldjérie », *Bab el med*, 20 avril 2004, [en ligne], URL : http://www.babelmed.net/article/588-lorsque-alger-regarde-viva-laldjerie/.

- De Féo Agnès, « le voile facial de la femme orientale, de fantasme colonial à objet de résistance », *Slate, 22 janvier 2021, [en ligne] : http://www.slate.fr/story/199275/islam-haik-musulmane-voile-visage-guerre-algerie-colonial*.

- Laabid Rania, « un membre du Conseil national du PJD accuse Loubna Abidar de propager le Sida », *le 360*, 15 juillet 2017, [en ligne], URL : https://fr.le360.ma/societe/un-membre-du-conseil-national-du-pjd-accuse-loubna-abidar-de-propager-le-sida-79628?utm_content=buffer6bfae&utm_medium=Le360fr&utm_source=Twitter.com&utm_campaign=Publipostage.

- Le bris Véronique, « l'interview de Meryem Benm'Barek », *ciné woman*¸5 septembre 2018, [en Ligne], URL : http://www.cine-woman.fr/linterview-de-meryem-benmbarek/.

- Meddi Adlène, « Papicha censuré à Alger, reçu aux Oscars, couronnés aux césars », *le point*, 22 février 2020, [en ligne], URL : https://www.lepoint.fr/afrique/cinema-papicha-censure-a-alger-recu-aux-oscars-23-10-2019-2343131_3826.php#

- Moreault Eric, « Meryem Benm'Barek : pulvériser les clichés sur la femme arabe », *le soleil numérique*, 6 février 2018, [en ligne] : https://www.lesoleil.com/arts/cinema/meryem-benmbarek-pulveriser-les-cliches-sur-la-femme-arabe-80fca9bfd9fb8ad054125a6405edfea5.

- Nathalie Simon, « Papicha: l'Algérie en mode liberté », *Le figaro*, 9 octobre 2019, [en ligne], URL : https://www.lefigaro.fr/cinema/papicha-l-algerie-en-mode-liberte-20191009.

- Van Egmond Nedjma, « Rayhana : l'art d'une femme contre l'intégrisme », *Le parisien*, 06 avril 2017.

- Vié Caroline, « La Marocaine »Sofia » passe du déni de grossesse au délit d'être mère sans mari », *20 minutes*, 5 septembre 2018,[en ligne], URL : https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2326283-20180905-video-marocaine-sofia-passe-deni-grossesse-delit-etre-mere-mari.

IV. Dossiers de presse / pédagogique :

- Ben Abdeladhim Maha, *à peine j'ouvre les yeux*, Dossier de presse, Unifrance, Paris, 2015.

- Bobeau Anthony, *Sofia*, dossier de presse, Unifrance, 2018.

- Donati Monica, *Razzia*, dossier de presse, Unifrance, 2018.

- Donati Monica, *Adam*, dossier de presse, Unifrance, 2020.

- Elzévir films, OI OI OI productions, *La source des femmes*, dossier de presse, Unifrance, 2011.

- Kilani Leila, *sur la planche*, dossier de presse, Unifrance, 2011.

- Monconduit Laurette, Feytout Jean-Marc, *Millefeuille*, dossier de presse, Unifrance, 2013.

- Portier Brigitte, *Papicha*, Dossier de presse, Unifrance, 2019.

- Rayhana, *à mon âge je me cache encore pour fumer*, Dossier de presse, Unifrance, 2017.

- Vassé Claire, *Much loved*, Dossier de presse, Unifrance, 2015.

V. Sources audiovisuelles :

a). Radios / télévisions et services de VOD : en ligne

- Allalou Samia, « Algérie, comment raconter la décennie noire », France culture, 20 octobre 2019, [en ligne] : https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/algerie-comment-raconter-la-decennie-noire.

- Auteur inconnu, « Avant-première au Capitole: " À mon âge, je me cache encore pour fumer" de Rayhana », *cinémathèque suisse*, 2 novembre 2017, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=DQIQUq5i1T8&t=1s&ab_channel=Cin%C3%A9math%C3%A8quesuisse.

- Brut, « Interview brut : Nabil Ayouch, réalisateur marocain du film « Razzia » », *YouTube*, 14 mars 2018, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=II3fdeeDmsw.

- Drouelle Fabrice, « Much Loved », *Affaire sensible*, France Inter 9 septembre 2019, [en ligne], URL :https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-09-septembre-2019.

- Fillipettie Sandrine, « Merzak Allouache : le terrorisme est un étau », *Univerciné*, 29 juin 2010, [en ligne], URL : https://www.universcine.com/articles/merzak-allouache-le-terrorisme-est-un-etau.

- Goumarre Laurent, « Meryem Benm'Barek et Delgres », *France Inter*, 5 septembre 2018, [en ligne], URL : https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-05-septembre-2018-0.

- Hakem Tewfik, « Meryem Benm'Barek : "Le sujet de mon film n'est pas la condition féminine, mais la fracture sociale", *France Culture*, 5 septembre 2018.

- Jaoui Agnès, « Agnès Jaoui à propos de "Les Silences du palais" de Moufida Tlatli », *La cinétek*, 18 janvier 2019, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=wEvXTNwqZBY.

- Lequeret Elizabeth, « Sur la planche un film de Leïla Kilani », *RFI*, 31 janvier 2012, [en ligne], URL : http://www.rfi.fr/fr/emission/20120131-1-planche-film-leila-kilani.

- Piazzo Philippe, « Raja Amari : Glisser d'un monde à l'autre », *Universciné*, 30 novembre 2010, [en ligne], URL : https://www.universcine.com/articles/raja-amari-glisser-d-un-monde-a-l-autre.

- Piazzo Philippe, « Nouri Bouzid : " La liberté des Tunisiennes est un point de non-retour" », *Universciné*, 12 juin 2013. https://www.universcine.com/articles/nouri-bouzid-la-liberte-des-tunisiennes-est-un-point-de-non-retour.

- Ruquier Laurent, « Loubna Abidar interview », *On n'est pas couché*, INA, 21 mai 2016.

- Soir 3, « Rachid Bouchareb à propos de son film Cheb », *INA*, 3 juin 1991.

b). Bonus DVD :

- Auteur inconnu, « Interview avec Merzak Allouache », *bonus DVD du film Bab-El Oued city*, 1994.

- Auteur inconnu, « interview de Radu Mihaileanu », *bonus DVD du film La source des femmes*, 2011.

- Auteur inconnu, « Interview de Nouri Bouzid », *bonus DVD du film millefeuilles*, 2012.

- Blanc Cyril, Oujdi Rachid, « La source des femmes : conditions féminines et religieuses », *bonus DVD du film La source des femmes*, 2011.

- Boughedir Férid, « Commentaire audio du film Halfaouine », *bonus DVD du film Halfaouine* 1991.

- Moknèche Nadir, « Made in Algéria: making of », *bonus DVD du film Viva Laldjérie*, 2004.

- Rachid Soukaina, « entretien avec le réalisateur Nabil Ayouch », *bonus DVD du film Much Loved, 2015.*

- Réal Aurélien, « Much loved making of », *bonus DVD du film Much Loved*, 2015.

- Tazière Audrey, « entretien avec Mounia Meddour », *bonus Blu-ray du film Papicha*, 2020.

c). Réseaux sociaux :

- Ayouch Nabil, «NABIL AYOUCH #2 Le buzz et l'après Much Loved », *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

- Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #4 La réforme de l'éducation », *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

- Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #6 Razzia», *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

- Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #9 Les thématiques du film Razzia», *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

- Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #10 - La place de la femme dans la société», *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

- Ayouch Nabil, « NABIL AYOUCH #16 - Les attentes», *Facebook*, 2018, [en ligne], URL : https://www.facebook.com/watch/nabilayouchofficiel/.

VI. Témoignages/Entretiens :

- Abidar Loubna, *La dangereuse*, stock, Paris, 2016.

- Bargach Jamila, *Orphans of Islam: Family, Abandonment, and Secret Adoption in Morocco*, Rowman & Littlefield Chapitre 6, partie 1: Visual media, p.155-159, 2002, [en ligne], URL: https://books.google.fr/books?id=a1kewcuLS2AC&pg=PA155&lpg=PA155&dq=jilali+ferhati+interview&source=bl&ots=Y4NUIUQ-1k&sig=ACfU3U0gG-QQth9vJ0mweqvzlVg9XQwcjA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi899Lxs4vpAhUoxoUKHWL8BDo4ChDoATABegQIChAB#v=onepage&q=jilali%20ferhati%20interview&f=false.

- Barlet Olivier, interview with Yamina Bachir-Chouikh, *Africultures*, Cannes, septembre 2002, [en ligne], URL: http://africultures.com/interview-with-yamina-bachir-chouikh-by-olivier-barlet-5607/.

- Fonck Vinciane, « Entretien avec Rachid Bouchareb pour le film Cheb », *les grignoux*, 2009, [en ligne], URL : https://www.grignoux.be/fr/dpview?iddp=12&preview=true.

- Rayhana, *Le prix de la liberté*, Flammarion, 2011.

- Taboulay Camille, *le cinéma métaphorique de Mohammed Chouikh*, K films, 1997.

VII. Sites internet

- Le Maghreb des films : analyse des fiches des films de notre corpus, URL : www.maghrebdesfilms.fr.

    * http://www.maghrebdesfilms.fr/maghreb-des-films-2016-88.html

- Site officiel du CNC, URL : https://www.cnc.fr/.

- Site officiel du CCM, URL : https://www.ccm.ma/. et https://www.ccm.ma/statistiques-exploitation-distribution.

- Site officiel d'Unifrance : analyse des fiches des films de notre corpus, URL : https://www.unifrance.org/. :

- Site officiel de 3B productions

- Site officiel d'objectif cinéma : http://www.objectif-cinema.com/.

- Site de ciné-ressources : http://www.cineressources.net/recherche_t.php

- Site de Proquest : https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/?accountid=13488.

VIII. Communiqués de presse/Accords/ Rapports :

- Auclert Hubertine, *Les femmes arabes*, société éditions littéraire, 1900.

- *Accord de coproduction et d'échanges cinématographiques entre le Maroc et la France,* signé à Rabat, 27 juillet 1977, [en ligne] , URL : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/marocfrance--accord-de-coproduction-du-27-juillet-1977_125316.

- Accord-cadre de coproduction et de coopération cinématographique entre la France et l'Algérie, signé à Alger, 4 décembre 2007, en ligne : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/algeriefrance--accord-de-coproduction-du-4-decembre-2007_125591.

- Accord cinématographique entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la République tunisienne, signé à Tunis, 16 novembre 1994, [en ligne], URL : https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/tunisiefrance--accord-de-coproduction-du-16-novembre-1994_125415.

- Code de la famille algérien [en ligne] : https://www.joradp.dz/trv/ffam.pdf.

- De Nerval Gérard, *Voyages en Orient*, BNF gallica, [en ligne] : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65533957.

- Elouazzani Hassan, Nejjar Mounya, El Yahyaoui Yahya, *industries culturelles au Maghreb : industries et perspective,* mars 2008, [en ligne], URL : https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/Rapport%202008%20Industries%20culturelles%20au%20Maghreb.pdf.

- Euromed audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans 9 pays méditerranéens, Tunis, 25 MARS 2014, en Ligne : https://rm.coe.int/1680788a6c, p.95.

- Fiche descriptive du Fonds Sud disponible sur le site du CNC : Voir annexe 8.

- Ministère de la Culture française, « Déplacement à Tunis : renforcement du partenariat entre la France et la Tunisie et lancement d'une mission sur les échanges entre la France et le sud de la Méditerranée », 10 février 2017, [en ligne], URL : https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presse/Archives-Communiques-de-presse-2012-2018/Annee-2017/Deplacement-a-Tunis-renforcement-du-partenariat-entre-la-France-et-la-Tunisie-et-lancement-d-une-mission-sur-les-echanges-entre-la-France-et-le-S

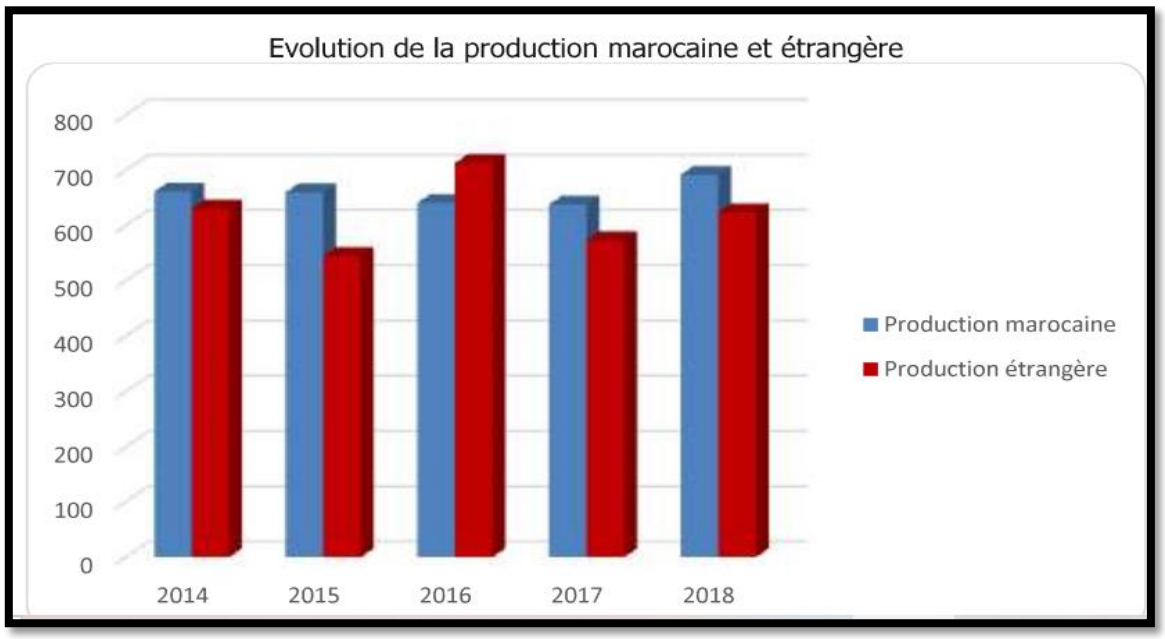
Annexes :

Annexe 1 : principales dispositions législatives concernant les relations familiales :

Disposition législative	Algérie	Maroc	Tunisie
Texte de référence	Code de la famille (1984)	Moudawana (1957)	Code du statut personnel (1956)
Derniers amendements	2005	2004	1993
Âge légal au Mariage	19 ans quelque soit le sexe	18 ans quelque soit le sexe	18 ans pour les deux
Polygamie	Autorisation du juge (information et équité)	Autorisation du juge (information et équité	Interdite
Tutelle matrimoniale pour les femmes majeures	Présence du Wali, délégation aux juges	Les femmes majeures peuvent ne pas avoir de Wali (2004)	Aboli (1956)
Obéissance à l'époux	Aboli (2005) égalité en droits et devoirs	Aboli (2004)	Aboli (1993)
Certificat médical prénuptial	Oui	Oui	Oui
Consentement des deux époux	Oui	Oui	Oui
Contrat de mariage	Oui (Polygamie, travail de l'épouse)	Oui (Polygamie)	Oui
Mariage avec un non-musulman	Non	Non	Non
Mariages avec une non-musulmane	Oui	Oui	Oui
Dissolution du mariage	Divorce judiciaire (inégalité persistante)	Répudiation validée par un tribunal et divorce judiciaire	Divorce judiciaire
Droit des femmes au divorce	Inégalité devant la loi	Inégalité devant la loi	Égalité devant la loi
Tutelle parentale	Au père puis à la mère	Responsabilité conjointe	Autorité parentale et coresponsabilité
Transmission de la nationalité par la mère	Oui (2004)	Oui (2005)	Oui (sous certaines conditions)
Pénalisation des rapports sexuels hors mariage	Oui (mais non appliqué)	Oui (mais non appliqué)	Oui (mais non appliqué)
Réserves aux différentes conventions internationales sur les droits des femmes	Oui (Conformité avec le code de la famille)	Oui (conformité avec la Moudawana)	Oui (conformité avec le C.S.P)

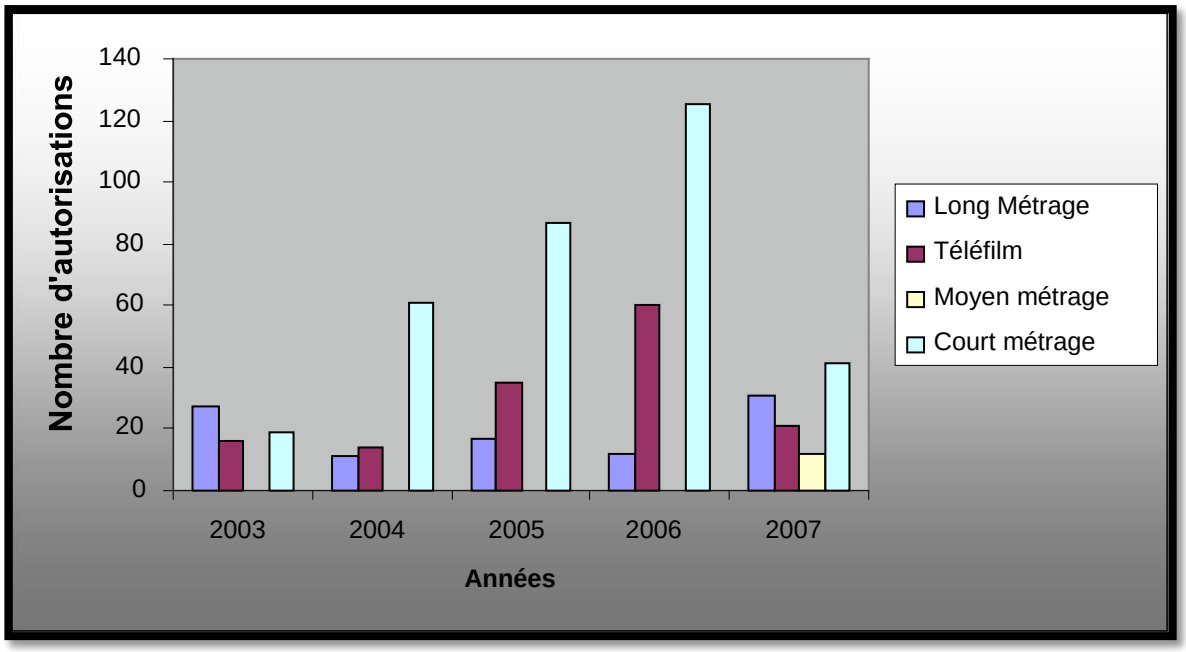
Source : Kateb Kamel, *l'émergence des femmes au Maghreb*, p.118.

Annexe 2 : évolution de la production marocaine et étrangère CCM :



Source : Centre cinématographique Marocain, *Bilan cinématographique 2018,* CCM, [en ligne : https://www.ccm.ma/bilan-cinematographique

Annexe 3 : Autorisations de tournages au Maroc par années (2003-2007) :



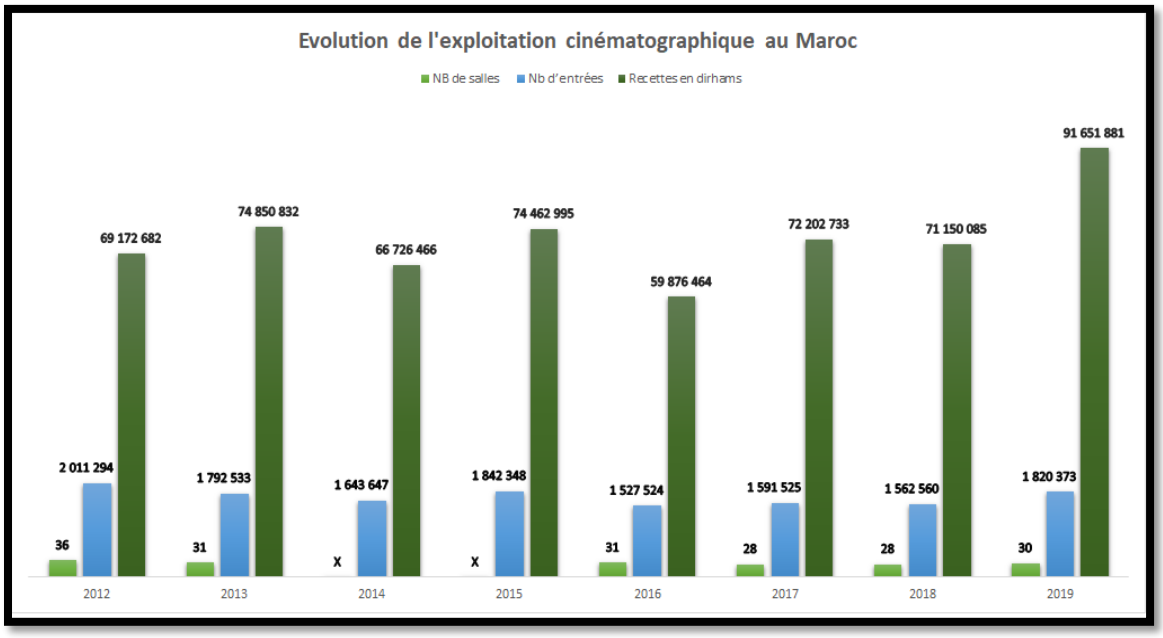
Source : Elouazzani Hassan, Nejjar Mounya, El Yahyaoui Yahya, *industries culturelles au Maghreb : industries et perspective,* mars 2008, [en ligne] : https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-, p.34.

Annexe 4 : Évolution de l'exploitation cinématographique au Maroc durant la décennie 2000 :

Années	NB de salles	Nb d'entrées	Recettes en dirhams
2000	117	4 312 437	67 674 704
2001	149	11 614 845	116 179 438
2002	159	10 813 563	93 322 452
2003	150	9 522 109	126 940 406
2004	144	6 796 354	99 136 406
2005	141	4 763 738	72 646 910
2006	115	2 552 550	46 486 491
2007	90	3 376 452	64 433 392
2008	70	2 960 877	66 101 274
2009	40	2 638 707	68323258
2010	72	2 535 829	72 504 044

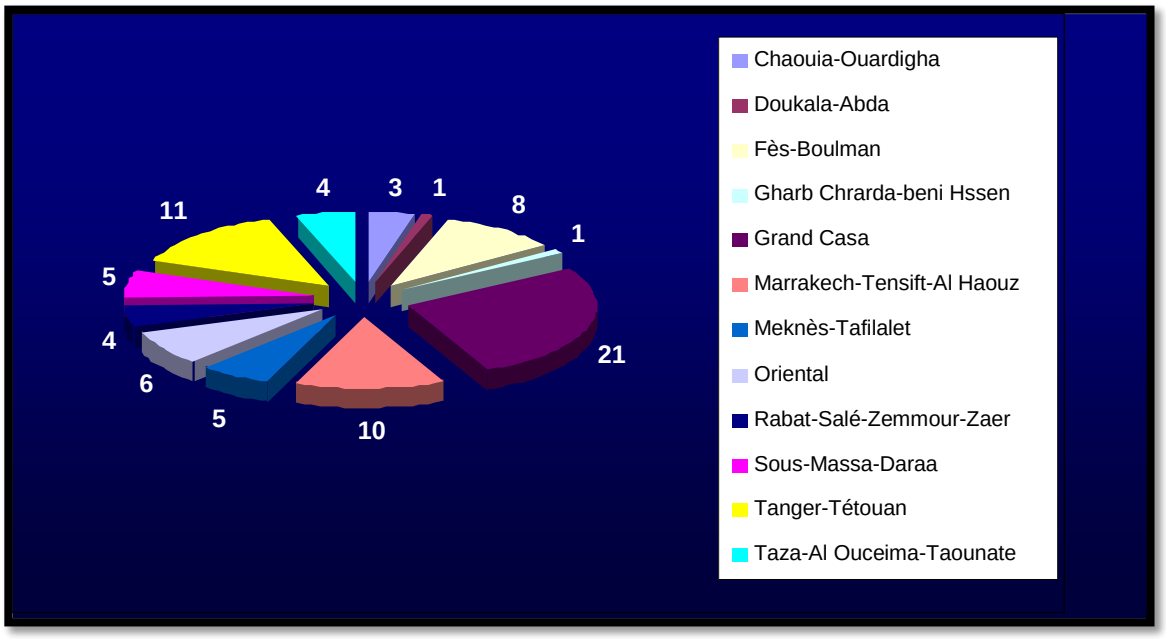
Source : **Jaïdi Moulay Driss « Situation paradoxale d'une cinématographie en devenir », *Africultures*, vol. 89-90, no. 3, 2012, pp. 208-219.**

Annexe 5 : Évolution de l'exploitation cinématographique au Maroc durant la décennie 2010 :



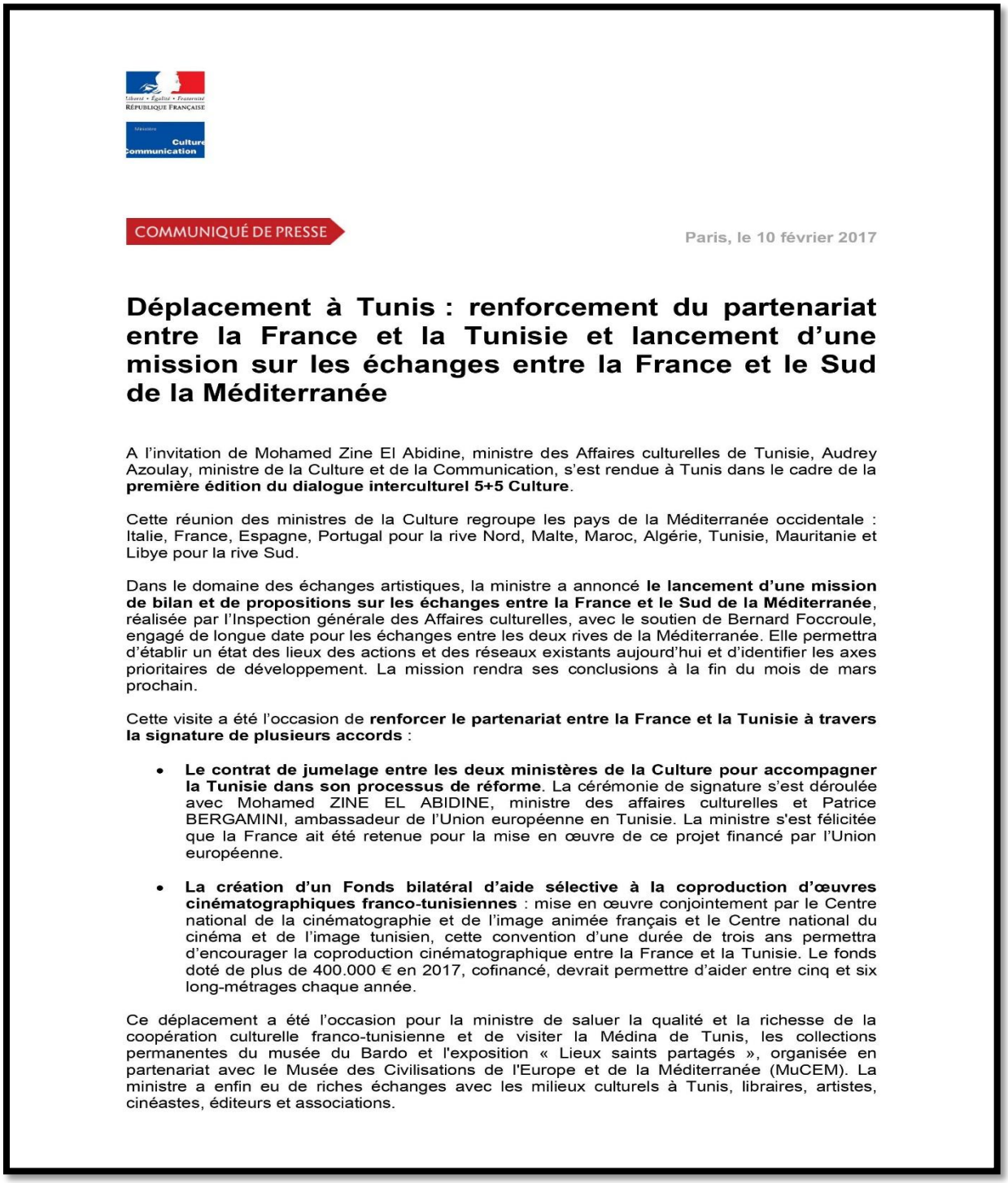
Source : **Franck Briens, *Graphique effectué avec les donnés des bilans cinématographiques annuels du CCM* : https://www.ccm.ma/bilan-cinematographique et https://www.ccm.ma/search**

Annexe 6 : Répartition des salles de cinéma par région au Maroc en 2007



Source : **Marchetti Dominique (dir.),** ***La circulation des productions culturelles : Cinémas, informations et séries télévisées dans les mondes arabes et musulmans.*** **Nouvelle édition, Rabat, Istanbul : Centre Jacques-Berque, 2017, chapitre 13.**

Annexe 7 : Déplacement à Tunis : renforcement du partenariat entre la France et la Tunisie et lancement d'une mission sur les échanges entre la France et le Sud de la Méditerranée



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Culture Communication

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Paris, le 10 février 2017

Déplacement à Tunis : renforcement du partenariat entre la France et la Tunisie et lancement d'une mission sur les échanges entre la France et le Sud de la Méditerranée

A l'invitation de Mohamed Zine El Abidine, ministre des Affaires culturelles de Tunisie, Audrey Azoulay, ministre de la Culture et de la Communication, s'est rendue à Tunis dans le cadre de la **première édition du dialogue interculturel 5+5 Culture**.

Cette réunion des ministres de la Culture regroupe les pays de la Méditerranée occidentale : Italie, France, Espagne, Portugal pour la rive Nord, Malte, Maroc, Algérie, Tunisie, Mauritanie et Libye pour la rive Sud.

Dans le domaine des échanges artistiques, la ministre a annoncé **le lancement d'une mission de bilan et de propositions sur les échanges entre la France et le Sud de la Méditerranée**, réalisée par l'Inspection générale des Affaires culturelles, avec le soutien de Bernard Foccroule, engagé de longue date pour les échanges entre les deux rives de la Méditerranée. Elle permettra d'établir un état des lieux des actions et des réseaux existants aujourd'hui et d'identifier les axes prioritaires de développement. La mission rendra ses conclusions à la fin du mois de mars prochain.

Cette visite a été l'occasion de **renforcer le partenariat entre la France et la Tunisie à travers la signature de plusieurs accords** :

- **Le contrat de jumelage entre les deux ministères de la Culture pour accompagner la Tunisie dans son processus de réforme**. La cérémonie de signature s'est déroulée avec Mohamed ZINE EL ABIDINE, ministre des affaires culturelles et Patrice BERGAMINI, ambassadeur de l'Union européenne en Tunisie. La ministre s'est félicitée que la France ait été retenue pour la mise en œuvre de ce projet financé par l'Union européenne.

- **La création d'un Fonds bilatéral d'aide sélective à la coproduction d'œuvres cinématographiques franco-tunisiennes** : mise en œuvre conjointement par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée français et le Centre national du cinéma et de l'image tunisien, cette convention d'une durée de trois ans permettra d'encourager la coproduction cinématographique entre la France et la Tunisie. Le fonds doté de plus de 400.000 € en 2017, cofinancé, devrait permettre d'aider entre cinq et six long-métrages chaque année.

Ce déplacement a été l'occasion pour la ministre de saluer la qualité et la richesse de la coopération culturelle franco-tunisienne et de visiter la Médina de Tunis, les collections permanentes du musée du Bardo et l'exposition « Lieux saints partagés », organisée en partenariat avec le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). La ministre a enfin eu de riches échanges avec les milieux culturels à Tunis, libraires, artistes, cinéastes, éditeurs et associations.

Source : Ministère de la Culture française, « Déplacement à Tunis : renforcement du partenariat entre la France et la Tunisie et lancement d'une mission sur les échanges entre la France et le sud de la Méditerranée », 10 février 2017, [en ligne], URL : https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presse/Archives-Communiques-de-presse-2012-

2018/Annee-2017/Deplacement-a-Tunis-renforcement-du-partenariat-entre-la-France-et-la-Tunisie-et-lancement-d-une-mission-sur-les-echanges-entre-la-France-et-le-S.

Annexe 8 : Fiche descriptive du Fonds SUD Cinéma :

FONDS SUD CINÉMA

CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée)
Ministère des Affaires étrangères et européennes

Soutenir la diversité culturelle dans le monde
Depuis 1984 le Fonds Sud Cinéma soutient la diversité cinématographique dans le monde. Financée par le ministère des Affaires étrangères et européennes et le ministère de la Culture et de la Communication (Centre national du cinéma et de l'image animée - CNC), cette aide sélective a soutenu la production de plus de 500 longs métrages originaires d'Afrique, d'Amérique latine, d'Asie, du Proche et Moyen-Orient, et de certains pays de l'Est depuis 1997 (voir liste des pays éligibles au verso).

L'aide est réservée aux longs métrages destinés à une exploitation en salles (fiction, animation ou documentaire) réalisés par des ressortissants des pays du Sud et tournés majoritairement dans les zones géographiques éligibles.

Une commission composée de professionnels du cinéma, renouvelable tous les deux ans, est chargée d'examiner les demandes. Elle émet un avis sur chaque projet en fonction de sa qualité artistique et de sa faisabilité. En janvier 2010, Dora Bouchoucha, productrice tunisienne, a succédé au réalisateur tchadien Mahamat-Saleh Haroun à la présidence de la commission Fonds Sud Cinéma.

Le budget annuel du Fonds Sud Cinéma est de 2 000 000 €. L'aide accordée ne peut dépasser 152 000 €. Cette aide doit être partiellement affectée à des dépenses de production dans les pays éligibles.
Parce qu'il privilégie les projets à forte identité culturelle destinés à circuler dans le monde entier, le Fonds Sud Cinéma est impliqué dans de nombreux films reconnus par les plus grands festivals internationaux.

THE FONDS SUD CINEMA

Since 1984 the Fonds Sud Cinéma programme has promoted film diversity in the world. The Ministry of Foreign and European Affairs and the Ministry of Culture and Communication (French National Center of Cinematography - CNC) both participate jointly to its budget. This selective aid has helped the production of more than 500 feature-films from Africa, Latin America, Asia, the Near East and Middle East and some Eastern countries since 1997 (please refer to list of countries eligible for funding on reverse).

Funding is exclusively aimed at feature-films (either fiction, animation or documentary films) intended for theatrical release made by nationals from Southern countries and filmed in the eligible geographical zones.

Applications are examined by a commission comprising movie professionals and renewable every two years. It gives an opinion on each application according to the artistic quality of the project and its feasibility. In January 2010, Tunisian Producer Dora Bouchoucha replaced the former chair of the Fonds Sud Cinéma commission, Tchadian director Mahamat-Saleh Haroun.

The annual programme budget reaches 2,000,000 €. Funding per film cannot exceed 152,000 €. Part of this aid must be earmarked for production costs in eligible countries.
With a will to promote projects with a strong cultural identity intended to be distributed in the whole wide world, Fonds Sud Cinéma has been involved in many films highly acclaimed in the greatest international film festivals.

EL FONDS SUD CINEMA

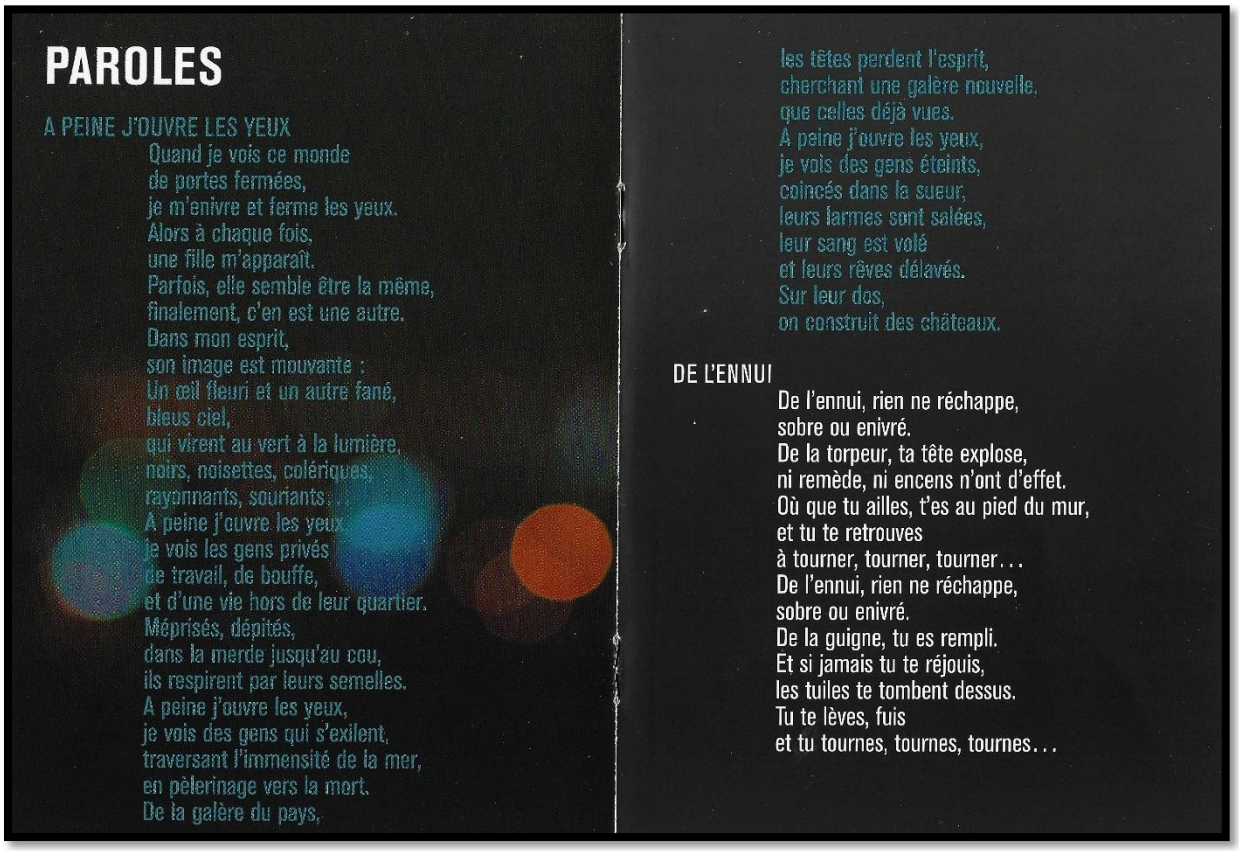
Desde 1984, el Fonds Sud Cinéma respalda la diversidad cinematográfica a través del mundo. Financiado a partes iguales por el Ministerio de Asuntos exteriores y europeos y el Ministerio de la Cultura y de la Comunicación (Centro Nacional de la Cinematografía - CNC), este apoyo selectivo ayudó a la producción de más de 500 largometrajes provenientes de África, de América latina, de Asia, del Próximo y del Medio Oriente, y de algunos países del Este desde 1997 (véase paises elegibles al dorso).

Este apoyo está reservado a los largometrajes destinados a la explotación en sala (ficción, animación o documental de creación), realizados por nacionales de los países del Sur y en su mayoría rodados en las zonas geográficas elegibles para recibir esta ayuda.
Una comisión, compuesta por profesionales del cine y renovable cada dos años, es la encargada de examinar las peticiones. Emite un dictamen sobre cada una en función de la calidad artística del proyecto y de su factibilidad. En enero de 2010, Dora Bouchoucha, productora tunecina, sucedio a Mahamat-Saleh Haroun en la presidencia de la comisión Fonds Sud Cinéma.

El presupuesto anual del Fonds Sud Cinéma alcanza los 2 000 000 €. La ayuda otorgada representa un máximo de 152 000 €. Esta ayuda ha de ser parcialmente asignada a gastos de producción en los paises idóneos.
Porque favorece los proyectos con una identidad cultural fuerte, destinados a circular en el mundo entero, el Fonds Cinéma Sud ha estado envuelto en un gran número de películas reconocidas por los principales festivales internacionales.

Source : Fiche descriptive du Fonds Sud disponible sur le site du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/fonds-sud-cinema_211842.

Annexe 9 : Paroles des chansons de Farah dans le film *À peine j'ouvre les yeux*



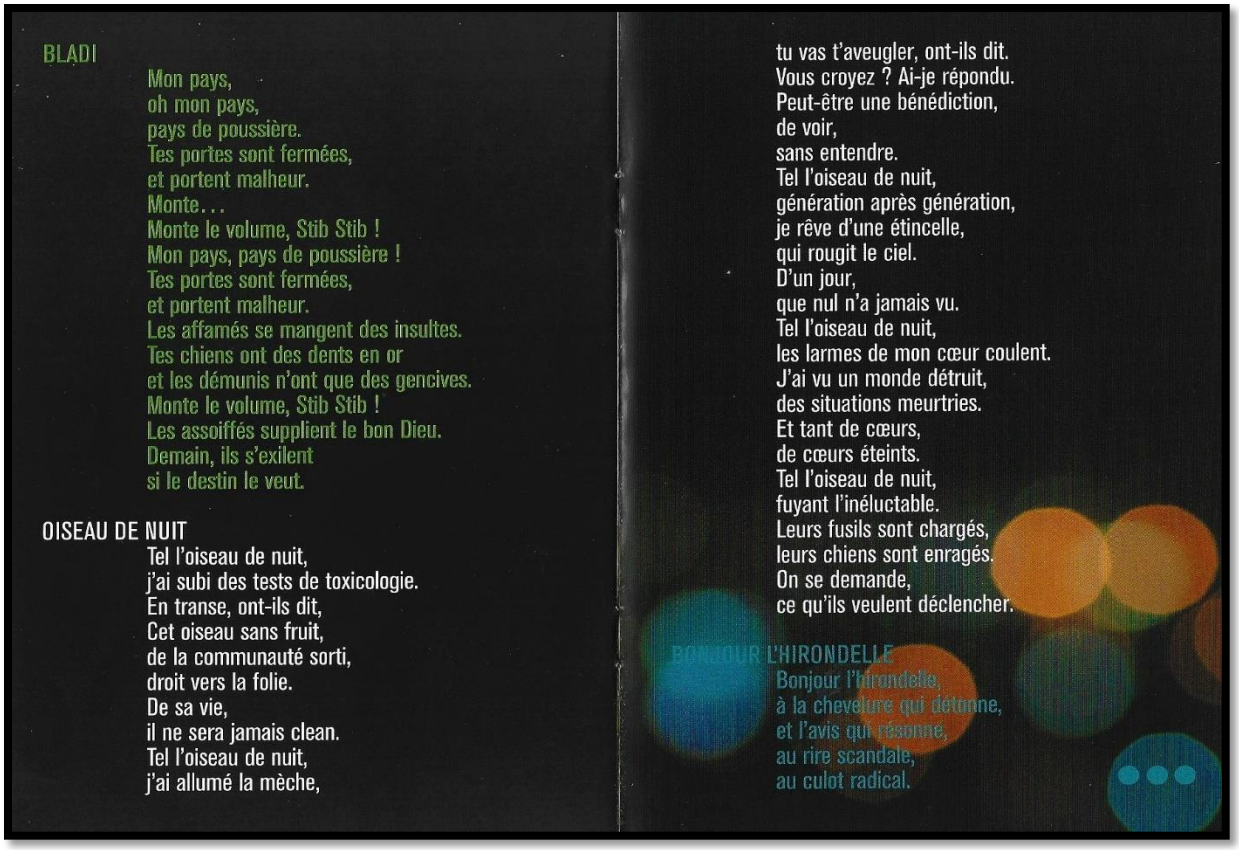
PAROLES

A PEINE J'OUVRE LES YEUX

Quand je vois ce monde
de portes fermées,
je m'enivre et ferme les yeux.
Alors à chaque fois,
une fille m'apparaît.
Parfois, elle semble être la même,
finalement, c'en est une autre.
Dans mon esprit,
son image est mouvante :
Un œil fleuri et un autre fané,
bleus ciel,
qui virent au vert à la lumière,
noirs, noisettes, colériques,
rayonnants, souriants...
A peine j'ouvre les yeux
je vois les gens privés
de travail, de bouffe,
et d'une vie hors de leur quartier.
Méprisés, dépités,
dans la merde jusqu'au cou,
ils respirent par leurs semelles.
A peine j'ouvre les yeux,
je vois des gens qui s'exilent,
traversant l'immensité de la mer,
en pèlerinage vers la mort.
De la galère du pays,
les têtes perdent l'esprit,
cherchant une galère nouvelle,
que celles déjà vues.
A peine j'ouvre les yeux,
je vois des gens éteints,
coincés dans la sueur,
leurs larmes sont salées,
leur sang est volé
et leurs rêves délavés.
Sur leur dos,
on construit des châteaux.

DE L'ENNUI

De l'ennui, rien ne réchappe,
sobre ou enivré.
De la torpeur, ta tête explose,
ni remède, ni encens n'ont d'effet.
Où que tu ailles, t'es au pied du mur,
et tu te retrouves
à tourner, tourner, tourner...
De l'ennui, rien ne réchappe,
sobre ou enivré.
De la guigne, tu es rempli.
Et si jamais tu te réjouis,
les tuiles te tombent dessus.
Tu te lèves, fuis
et tu tournes, tournes, tournes...



BLADI

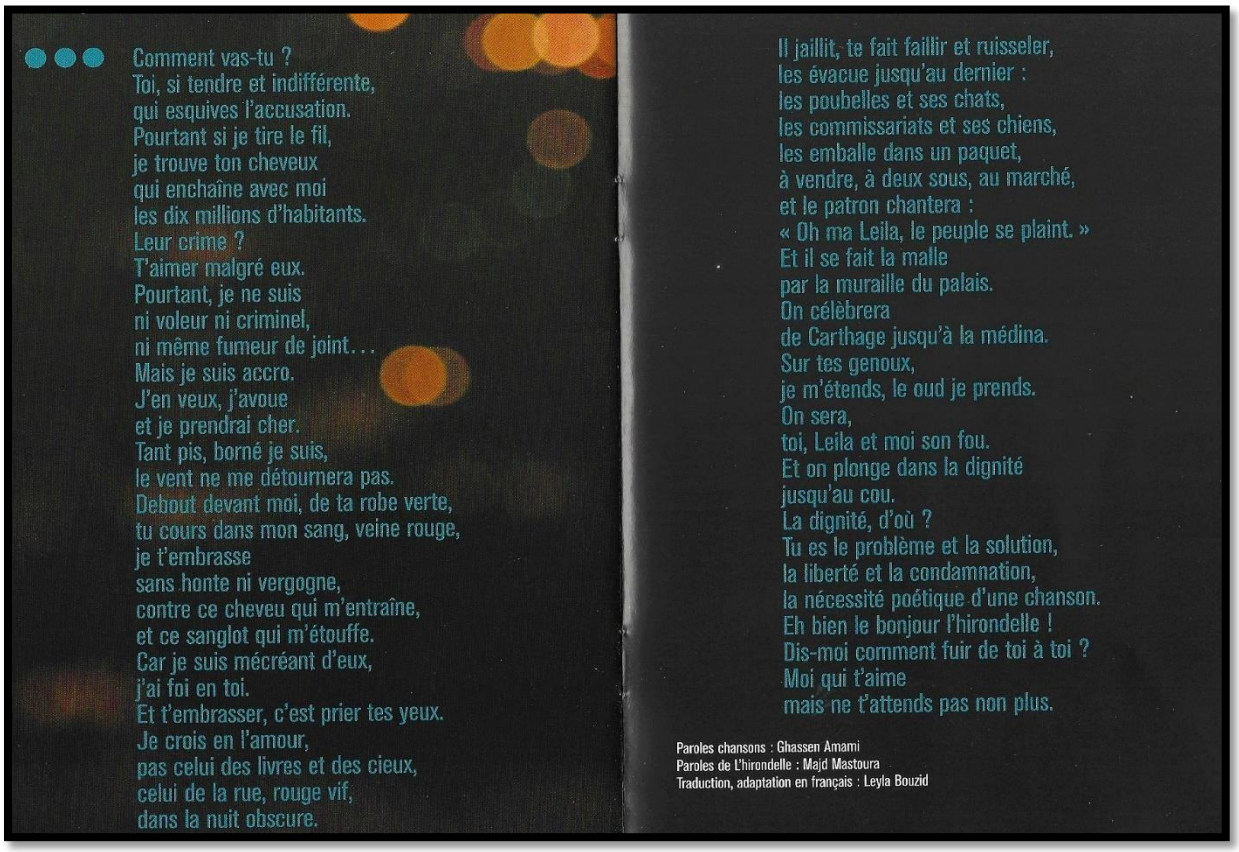
Mon pays,
oh mon pays,
pays de poussière.
Tes portes sont fermées,
et portent malheur.
Monte…
Monte le volume, Stib Stib !
Mon pays, pays de poussière !
Tes portes sont fermées,
et portent malheur.
Les affamés se mangent des insultes.
Tes chiens ont des dents en or
et les démunis n'ont que des gencives.
Monte le volume, Stib Stib !
Les assoiffés supplient le bon Dieu.
Demain, ils s'exilent
si le destin le veut.

OISEAU DE NUIT

Tel l'oiseau de nuit,
j'ai subi des tests de toxicologie.
En transe, ont-ils dit,
Cet oiseau sans fruit,
de la communauté sorti,
droit vers la folie.
De sa vie,
il ne sera jamais clean.
Tel l'oiseau de nuit,
j'ai allumé la mèche,
tu vas t'aveugler, ont-ils dit.
Vous croyez ? Ai-je répondu.
Peut-être une bénédiction,
de voir,
sans entendre.
Tel l'oiseau de nuit,
génération après génération,
je rêve d'une étincelle,
qui rougit le ciel.
D'un jour,
que nul n'a jamais vu.
Tel l'oiseau de nuit,
les larmes de mon cœur coulent.
J'ai vu un monde détruit,
des situations meurtries.
Et tant de cœurs,
de cœurs éteints.
Tel l'oiseau de nuit,
fuyant l'inéluctable.
Leurs fusils sont chargés,
leurs chiens sont enragés.
On se demande,
ce qu'ils veulent déclencher.

BONJOUR L'HIRONDELLE

Bonjour l'hirondelle,
à la chevelure qui détonne,
et l'avis qui résonne,
au rire scandale,
au culot radical.



Comment vas-tu ?
Toi, si tendre et indifférente,
qui esquives l'accusation.
Pourtant si je tire le fil,
je trouve ton cheveux
qui enchaîne avec moi
les dix millions d'habitants.
Leur crime ?
T'aimer malgré eux.
Pourtant, je ne suis
ni voleur ni criminel,
ni même fumeur de joint…
Mais je suis accro.
J'en veux, j'avoue
et je prendrai cher.
Tant pis, borné je suis,
le vent ne me détournera pas.
Debout devant moi, de ta robe verte,
tu cours dans mon sang, veine rouge,
je t'embrasse
sans honte ni vergogne,
contre ce cheveu qui m'entraîne,
et ce sanglot qui m'étouffe.
Car je suis mécréant d'eux,
j'ai foi en toi.
Et t'embrasser, c'est prier tes yeux.
Je crois en l'amour,
pas celui des livres et des cieux,
celui de la rue, rouge vif,
dans la nuit obscure.
Il jaillit, te fait faillir et ruisseler,
les évacue jusqu'au dernier :
les poubelles et ses chats,
les commissariats et ses chiens,
les emballe dans un paquet,
à vendre, à deux sous, au marché,
et le patron chantera :
« Oh ma Leila, le peuple se plaint. »
Et il se fait la malle
par la muraille du palais.
On célèbrera
de Carthage jusqu'à la médina.
Sur tes genoux,
je m'étends, le oud je prends.
On sera,
toi, Leila et moi son fou.
Et on plonge dans la dignité
jusqu'au cou.
La dignité, d'où ?
Tu es le problème et la solution,
la liberté et la condamnation,
la nécessité poétique d'une chanson.
Eh bien le bonjour l'hirondelle !
Dis-moi comment fuir de toi à toi ?
Moi qui t'aime
mais ne t'attends pas non plus.

Paroles chansons : Ghassen Amami
Paroles de L'hirondelle : Majd Mastoura
Traduction, adaptation en français : Leyla Bouzid

<u>Source :</u> Livret du DVD du film *À peine j'ouvre les yeux*

Tables des matières :

REMERCIEMENTS : **2**

TABLE DES ABREVIATIONS : **4**

INTRODUCTION **6**

PARTIE I : 1990-2000 : LES FEMMES MAGHREBINES SOUS LE PRISME DES RAPPORTS POSTCOLONIAUX ? **14**

CHAPITRE 1 : UNE HISTOIRE DU GENRE DANS LES RELATIONS FRANCO-MAGHREBINE 16

INTRODUCTION : 16

I/ Représentations des femmes maghrébines dans l'imaginaire collectif français *18*

A). Du mythe de la femme arabe fantasmée : orientalisme culturel 19

B). … Au mythe de la femme orientale soumise : orientalisme universitaire 22

C). Quelle vision des femmes maghrébines dans l'ère postcoloniale : 25

II/ La condition des femmes maghrébine après les indépendances : une évolution du statut des femmes *28*

A/ Contexte des différents codes du statut personnel 28

B). Les codes de la famille algérien et marocain : deux lois réduisant les droits des femmes 30

1). Le code de la Moudawana 30

2). Le code de la famille algérien : code de l'infamie 31

C). Le code du statut personnel en Tunisie : vers l'institution du féminisme d'État Bourguibien. 34

III/ Les relations cinématographiques postcoloniales entre la France et les pays du Maghreb *36*

A). L'industrie cinématographique maghrébine depuis 1990 : un bilan en demi-teinte 36

1). Au Maroc : une industrie en expansion : 36

2). En Algérie : une industrie en difficulté : 37

3). La Tunisie : une industrie fragile : 38

B/ Coproduire avec la France 38

1). Les causes menant aux coproductions 38

a). Contrer la censure étatique : 38

b). Un parc cinématographique en diminutions : 39

c). Faire face aux difficultés du pays. 40

2). Le CNC et le Fonds Sud : deux organismes importants 41

C). Le cinéma maghrébin : cinéma postcolonial, cinéma de festivals 42

CONCLUSION : 46

CHAPITRE 2 : 1990-2000 : DES REPRESENTATIONS FIDELES A L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL ? 48

Introduction : *48*

I/ La représentation des femmes dans les coproductions franco-algériennes et marocaines à l'épreuve du culturalisme français. *51*

A). Cheb : une vision française de la condition des femmes algériennes soumises au code de la famille 52

B). Bab El-Oued City : les femmes sous le dualisme Occident/islamisme. 55

C). La plage des enfants perdus et l'Arche du désert : représenter l'enfermement social 58

1). ***La plage des enfants perdus*** **: représenter une femme dans un milieu rustique** 58

2). ***L'arche du désert*** **: une vision exotique de la condition des femmes ?** 59

II/ Halfaouine : une vision ambiguë de la femme tunisienne *61*

A). Espace privé/espace public : un témoignage genré d'une ville tunisienne 62

B). Une déconstruction de la représentation orientaliste de la femme soumise ? 64

C). Une représentation sensuelle des femmes : 66

III/ Les silences du Palais : un film postcolonial ? : d'une femme sensuelle à une femme soumise *70*

A). Une autobiographie de la vie au Palais 71

B). Une déconstruction de l'imaginaire occidental du Harem … 71

C). … Mais perpétuation de la représentation de la femme soumise/cloîtrée. 74

CONCLUSION : 76

CONCLUSION PARTIE I : **78**

PARTIE II : 2000-2010 : UNE PERIODE DE TRANSITION PAR LA REPRESENTATION DU QUOTIDIEN DES FEMMES MAGHREBINES ? **80**

CHAPITRE 3 : LES ANNEES 2000 : REPRESENTER LES FEMMES A TRAVERS LE DUALISME TRADITION/MODERNITE 82
Introduction *82*
I/ Rachida et la saison des hommes : représenter l'archétype des femmes soumises à la tradition ? *84*
A). Femmes et religion dans le film Rachida de Yamina Bachir Chouikh 84
B). La structure familiale comme symbole de tradition : persistance d'une image de femmes soumises et malheureuses ? 87
1). La mère gardienne de la tradition 88
2). Le rôle du père de famille 90
C). La sexualité et la virginité : symbole de l'honneur masculin 91
1). Mariage et virginité dans *la saison des hommes* 92
2). Deux femmes célibataires en milieu traditionnel et Zohra symbole de la virginité dans le film *Rachida* 94
3). Des représentations risquant de faire perpétuer un certain orientalisme : analyse de la virginité vue en France 95
II/ Représenter des femmes dans des sociétés en mutation : une lecture des femmes maghrébines à travers le concept de modernité *97*
A). Déconstruire le mythe de la mère gardienne de la tradition : modernité de la mère maghrébine 98
1). *Satin rouge* : jouer avec la doxa orientaliste pour mieux déconstruire le mythe de la mère gardienne de la tradition 98
2). Papicha dans *Viva Laldjérie* : une inversion des rapports mère/fille 100
B). Une jeunesse moins marquée par la tradition 103
1). *Viva Laldjérie* : Goucem, un célibat prolongé et une difficile intégration sociale 103
2). *Marock* : une représentation de réaliste de la jeunesse dorée marocaine 104
C). Des représentations problématiques, facteurs d'un dualisme orientalisme/occidentalisme 106
1). Des productions compliquées par une vision réductrice de la France 106
2). Des spectateurs choqués par certaines séquences 107
3). *Marock* : une polémique marqueur d'un occidentalisme 109
CONCLUSION : 110

CONCLUSION PARTIE II : **112**

PARTIE III : 2010-2020 : DESORIENTALISER LES FEMMES MAGHREBINES PAR LE PRISME DU MILITANTISME **114**

INTRODUCTION : 114
CHAPITRE 4 : COMPLEXIFIER LES RAPPORTS DE GENRE A TRAVERS L'UTILISATION DU CONCEPT D'INTERSECTIONALITE 118
Introduction *118*
I/ Représenter des femmes en lutte contre les problématiques économiques et politiques du pays *120*
A). La source des femmes : la sexualité comme moyen d'ascension sociale 121
B). Sur la planche : une jeunesse confrontée au racisme de classe : 124
C). À peine j'ouvre les yeux : dénoncer la politique de Ben Ali 127
II/ Complexifier « la mère maghrébine » à travers les aspects politiques et économiques *131*
A). Adam : la solidarité féminine comme moyen d'ascension sociale 132
B). Sofia : insister sur la fracture sociale pour mieux désorientaliser les femmes maghrébines 135
III/ Much Loved : dénoncer le tabou de la sexualité *138*
A). Un film anthropologique : questionner le quotidien des prostituées marocaines…. 138
B). …. Pour mieux dénoncer et complexifier les rapports entre statut des femmes et sexualité au Maghreb 139
C). … Entraînant une réception mettant en lumière la complexité de problématiques liées à la sexualité au Maghreb 142
1). La scène d'amour avec Jean Louis : catalyseur de l'ensemble du débat : 143
2). Loubna Abidar : une actrice complexifiant le statut des femmes dans une société patriarcale 143
Conclusion : *146*

CHAPITRE 5 : REPRESENTER LES RAPPORTS ENTRE FEMINISME ET ISLAMISME POUR MIEUX DECONSTRUIRE L'IMAGINAIRE AUTOUR DES FEMMES MAGHREBINES SOUMISES A LA RELIGION 148
Introduction : *148*
I/ Déconstruire les représentations des femmes algériennes durant la décennie noire : *150*
A). À mon âge je me cache encore pour fumer : questionner la particularité des violences algériennes à travers un constat féministe de la décennie noire : 151
1). Rayhana : une militante de la décennie noire 151
2). Un film profondément féministe : questionner les violences faites aux femmes durant la guerre civile …. 153
3). … Pour montrer l'universalité de cette violence 155
B). Papicha : un hommage aux luttes féministes de la période de la décennie noire 156
1). Un film autobiographique : témoigner du quotidien de la jeunesse algérienne 156
2). Représenter une lutte symbolique pour mieux déconstruire la représentation victimaire des femmes algériennes durant la décennie noire. 158
II/ Le féminisme pour déconstruire le culturalisme autour du rapport femmes maghrébines et islam: *161*
A). Razzia : complexifier les causes du conservatisme : aspect politique 162
B). La scène de l'Imam dans La source des femmes : le féminisme pour relire l'islam 165
C). Papicha et Millefeuille : questionner les débats autour du voile 167
1). *Millefeuille* : défendre la liberté de choix des femmes **168**
2). Papicha : Le voile, un instrument de résistance : 171
CONCLUSION : 172
CONCLUSION PARTIE III : **174**
CONCLUSION GENERALE : **176**
BIBLIOGRAPHIE : **184**
SOURCES : **194**
ANNEXES : **212**