



**HAL**  
open science

# **Le cinéma des premières cinéastes en Tunisie, en Égypte et au Liban : (re)figurer un peuple au féminin**

Mathilde Rouxel

## ► **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Le cinéma des premières cinéastes en Tunisie, en Égypte et au Liban : (re)figurer un peuple au féminin. (Re)penser le féminin, 2020. ⟨hal-02890585⟩

**HAL Id: hal-02890585**

**<https://hal.science/hal-02890585v1>**

Submitted on 6 Jul 2020

**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.



HAL Authorization

Mathilde Rouxel, « Le cinéma des premières cinéastes en Tunisie, en Égypte et au Liban : (re)figurer un peuple au féminin », in Halima Ouanada (dir.), *(Re)penser le féminin*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 253-268.

Mathilde ROUXEL

## **Le cinéma des premières cinéastes en Tunisie, en Égypte et au Liban : (re)figurer un peuple au féminin**

*Women's cinema started in the 1970s in the Arab world as well as in Western countries. Because of the movement of feminist critics born in Europe and United States in this period, Arab women's films were read as feminist. Considering filmmakers' discourses, which often reject this feminist restriction, this article tries to think their cinema differently, highlighting the courageous and human part of their enterprise.*

### Introduction

Rebecca Hillauer ouvre son emblématique *Encyclopedia of Women Arab Filmmakers* par une série de questions : « femmes arabes réalisatrices – est-ce qu’elles existent ? (...) Qui sont ces femmes ? Qu’est-ce qui les pousse à faire du cinéma ? Quelles sont leurs expériences, dans une profession encore fortement dominée par les hommes – et de surcroît dans des sociétés profondément patriarcales ? »<sup>1</sup>. Des questions qui pourraient sembler naïves, s’il n’apparaissait pas que l’ouvrage de Hillauer, publié pour la première fois en 2001<sup>2</sup>, est un ouvrage pionnier pour une histoire – au féminin – du cinéma arabe. Pratiquement absentes des grands dictionnaires des cinémas d’Afrique ou du Moyen-Orient<sup>3</sup>, les femmes sont pourtant aux avant-gardes de la création filmique tant au Maghreb qu’au Moyen-Orient depuis les années 1970. Les années 1970 marquent aussi, en Occident, les débuts d’une analyse critique féministe de la création<sup>4</sup> ; les historiennes, en particulier, se sont intéressées aux figures de femmes effacées

<sup>1</sup> « Arab women filmmakers – do they exist ? (...) Who are these women ? What drives them ? What are their experiences, in a profession still heavily dominated by men – and in strongly patriarchal societies ? », in. Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, American University Press of Cairo, Cairo, 2006, p.3.

<sup>2</sup> La première version de ce texte fut publiée en allemand en 2001 : *Freiräume – Lebenstraume. Arabische Filmemacherinnen*, Arte Edition, Unkel am Rhein, 2001.

<sup>3</sup> Les ouvrages de Roy Armes font références sur cette question : *Dictionary of African Filmmakers*, Indiana University Press, 2008 ; *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, éditions de L’Association des Trois Mondes, Paris, 1996 ; *Les Cinémas du Maghreb, images postcoloniales*, L’Harmattan, Paris, 2006 ; *Dictionnaire des cinéastes du Moyen-Orient*, L’Harmattan, Paris, 2012 ; *African Filmmaking, North and South of the Sahara*, Indiana University Press, 2006. D’autres ouvrages encyclopédiques moins exhaustifs rencontrent encore davantage ce problème : Blandine Stefanson, *World Cinema : Africa*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014 ; Férid Boughedir, *Le Cinéma africain de A à Z*, éditions OCIC, Bruxelles, 1987. Même lorsqu’il s’agit d’historiennes du cinéma, la difficulté d’un accès aux sources limite les références : Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009 ; *Cinémas d’Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan université, Paris 1997.

<sup>4</sup> Dans les années 1970-1980 se développent en Europe ou aux États-Unis de très nombreuses réflexions sur la question d’une essentialité féminine (ou non) dans le travail de création, notamment cinématographique : Des femmes de Musidora,

ou écartées de la grande histoire, trop souvent écrite par des hommes. Il s'agissait pour elles de rendre aux femmes leurs justes lauriers, et de réécrire une histoire au féminin, une *HER-story*, destinée à équilibrer l'*HIS-story* traditionnelle<sup>5</sup>. Dans cette optique, l'universitaire américaine Ella Shohat a tenté en 1996 d'analyser dans un article intitulé « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema » les premiers films de femmes arabes au prisme du genre et du féminisme<sup>6</sup>. Ainsi, si pour elle, « les œuvres des féministes tiers-mondistes ont refusé l'universalisation eurocentrée d'une essentielle 'féminité', et même du 'féminisme' »<sup>7</sup> en soi tel qu'il fut entendu de manière générale en Occident, elle prétend malgré tout retrouver dans les cinémas des femmes nés après l'indépendance des pays arabes un « travail féministe »<sup>8</sup>. Cette lecture occidentalisée d'une production féminine arabe se veut néanmoins prudente, puisqu'Ella Shohat précise rapidement son souhait d'inscrire ce « travail féministe » localement, voire nationalement, dans la mesure où selon elle « toute discussion sérieuse d'un cinéma féministe doit engager la question du 'national' »<sup>9</sup>. Cet article est en définitive particulièrement important, en ce qu'il discute des films inconnus de la plupart des travaux universitaires s'intéressant au cinéma arabe. Il nous semble cependant nécessaire aujourd'hui de prendre du recul sur ces recherches, certes pionnières, mais d'un militantisme qu'il s'agirait dorénavant de dépasser. En s'intéressant aux premières cinéastes égyptiennes, tunisiennes et libanaises, dont l'analyse des œuvres demeure souvent encore en marge des études cinématographiques, nous chercherons ici à (re)penser la création féminine dans ces régions en pleine mutation dans les années 1970<sup>10</sup>. Revenir sur les discours tenus par les réalisatrices elles-mêmes sur la question de leur rôle dans la création filmique nous permettra rapidement

---

*Paroles...elles tournent*, éditions des femmes, Paris, 1976 ; Molly Haskell, *La Femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda (From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies)*, éditions Seghers, Paris, 1974 ; Claire Johnston, « Women's cinema as counter-cinema », *Notes on Women's Cinema*, Londres, 1974 ; Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* n°16, Londres, automne 1975, p.6-18 ; *Les Femmes et le cinéma*, La Revue du cinéma Image et Son n°283, Editions de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente, Paris, avril 1974 ; *Le cinéma au féminisme*, CinémAction n° 9, dirigé par Monique Martineau, Paris, 1979 ; Jacqueline Aubenas, « Les femmes et le cinéma », *Les Cahiers du GRIF*, n°7, 1975. *Dé-pro-ré créer*. p. 45-47 ; E. Ann Kaplan, *Women and film. Both sides of the camera*, éditions Methuen, Inc., New York, 1983 ; Teresa de Laurentis, "Aesthetic and feminist theory rethinking woman's cinema", *New German Critique*, No. 34 Duke University Press, hiver 1985, p. 154-175 ; Emile Breton, *Femmes d'images*, éditions Messidor, Paris, 1984 ; Paule Lejeune, *Le Cinéma des femmes*, éditions Atlas-Lherminier, Paris, 1987.

<sup>5</sup> Swift & Miller, *Words and Women : A New Language in New Times*, 1976.

<sup>6</sup> Ella Shohat, « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema », in. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Features*, Alexander and Mohanty, eds., 1996, repris dans Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, Routledge editions, 2004, pp.51-77.

<sup>7</sup> « Post-Third-Worldist feminist works have refused a Eurocentric universalizing of 'womanhood', and even of 'feminism' », Ella Shohat, *op. cit.*, p.52

<sup>8</sup> « Feminist work », *ibid.*, p.53.

<sup>9</sup> « Any serious discussion of feminist cinema must therefore engage the complex question of the 'national' », *ibid.* p.54

<sup>10</sup> Si certains films de notre corpus datent des années 1980, nous nous sommes attachés à n'évoquer que des cinéastes ayant commencé leur carrière cinématographique dans les années 1970. Il s'agit bien dans tous les cas de la première génération de cinéastes. Nous limitons notre corpus aux années 1980 en raison de la transformation des perspectives des cinémas des femmes à cette époque-là, engagée par l'arrivée sur le marché d'une nouvelle génération d'artistes et cinéastes femmes, généralement issue des grandes écoles de cinéma européennes.

de constater que la plupart d'entre elles rejette catégoriquement l'idée de se faire porte-parole d'une cause qui ne résonnerait qu'au féminin ; loin d'une perspective féministe, leur travail, que nous analyserons, s'intéresse souvent aux marges, aux oubliés de la société. On y trouve des femmes, beaucoup de femmes – mais c'est pour embrasser une cause souvent bien plus large que les cinéastes s'adressent à elles, celle du trivial quotidien des paysans du delta du Nil ou celle de la résistance palestinienne, celle de l'éducation des jeunes filles dans les campagnes tunisiennes ou celle des déportations des Libanais du Sud pendant la guerre civile. Notre objectif ici sera donc de relire les œuvres de ces femmes cinéastes de la première heure, mais aussi de voir en quoi les portraits qu'elles dressent d'une marge (souvent féminine) généralement effacée des images nous permettent, aujourd'hui, de repenser la femme arabe des années 1970-1980.

#### (Re)voir la création arabe féminine des années 1970-1980

Parce que la plupart des histoires du cinéma – hormis le fait qu'elles soient écrites par des hommes – propose souvent une perspective très occidentalisée des lectures des œuvres du Sud<sup>11</sup>, il nous semble important de s'attarder sur la parole des réalisatrices elles-mêmes, afin de justifier une nouvelle interprétation de ces films fondamentaux. Bien qu'elles se soient emparées de leurs caméras dans les années 1970, comme l'ont fait aux États-Unis, en France ou en Allemagne des femmes pour qui s'est rapidement posée la question du féminisme et du militantisme par l'image, les femmes arabes n'ont que rarement considéré leur travail comme défendant spécifiquement la cause des femmes. Bien que Penda Mbow note dans son article « Femmes et images : la production culturelle chez les Africaines » que « comme les Européennes, [les Africaines] ont pu bénéficier des luttes féministes des années 1960 et surtout des différentes conférences dédiées aux femmes sur le plan international »<sup>12</sup>, il est dangereux de généraliser cette perspective militante à toutes les femmes actives de la société. Si la forte figure d'Hoda Shaarawi, considérée dans tout le monde arabe comme la mère du féminisme arabe, a en effet libéré de nombreuses femmes<sup>13</sup>, il est rare que celles qui se sont emparées de l'image par la suite aient fait du droit des femmes un combat. En tout cas, dans le cas de

<sup>11</sup> Certains parlent encore en 2004 de « Tiers-Monde » cf. Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, Routledge éditions, 2004.

<sup>12</sup> Penda Mbow, « Femmes et images : la production culturelle chez les Africaines », *CLIO. Femmes, Genre, Histoire*, n°19, 2004, p.118.

<sup>13</sup> Hoda Shaarawi (1879-1947) est une figure forte du féminisme égyptien et arabe. Une anecdote marquante pour l'histoire du féminisme arabe relate qu'à sa descente de train au Caire alors qu'elle venait d'assister en 1923 à Rome à une conférence féministe internationale, elle arracha son voile devant une foule de femmes médusée.

l'Égypte, immense pays dont toutes les régions ne profitent pas à égal bénéfice du processus de modernisation de la société promu par Nasser, ou dans le cas du Liban, en proie à partir de 1975 à une désastreuse guerre civile, la question des conditions de vie des femmes n'est qu'un aspect parmi d'autres d'une réalité sociale et populaire que le rôle de l'artiste est de mettre en lumière. Comme le dit Heiny Srour à Rebecca Hillauer qui l'interroge sur ce sujet, « la libération des femmes [au Moyen-Orient] est un luxe pour ceux qui sont toujours en vie »<sup>14</sup>. Dans la Tunisie de Bourguiba, en paix et en plein développement économique, la question du féminisme apparaît ainsi plus légitime que dans des sociétés en guerre. Le choix de ces trois pays permet de questionner la création cinématographique dans trois contextes politiques et sociaux très variés : la Tunisie progressiste des années 1960-70 n'est pas abattue comme le furent les idéologies égyptiennes ou libanaises par la défaite arabe de 1967 contre Israël. En Égypte, la mort de Nasser sonne le glas d'un panarabisme auquel on ne croyait plus. L'arrivée de Sadate au pouvoir en 1970 marque le début d'une nouvelle ère. Dans un pays qui s'ouvre de plus en plus au monde occidental, et qui fait de sa capitale une véritable vitrine au détriment des marges laissées dans l'ombre, un cinéma qui se veut engagé ne questionne pas les mêmes problématiques que sous un régime qui se considère proche du peuple comme c'est le cas en Tunisie. Les Libanais, quant à eux, subissent le contrecoup du conflit israélo-palestinien, et s'engagent dès 1975 dans une guerre civile sanglante, née des dissensions entre les communautés chrétiennes et la présence palestinienne sur le territoire libanais. Trois mondes différents qui, du Maghreb au Machrek, ont pourtant au même moment donné naissance à un cinéma au féminin.

Il existait à l'époque une fabuleuse tradition du grand reportage avec des équipes de tournage présentes dans les zones de conflit, qui n'hésitaient pas à prendre des risques pour témoigner d'une situation rapportant des images. Le recours au cinéma, notamment au documentaire, en vue de provoquer ou d'accompagner les changements sociaux, de dénoncer ou de fournir des bases pour l'action, tout cela était très présent quand j'ai commencé. L'effervescence des années 60 continuait d'agiter une grande partie de la jeunesse dans le monde<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> « Women's liberation is a luxury for those who are still alive », propos d'Heiny Srour retranscrits par Rebecca Hillauer *in* Rebecca Hillauer, *op. cit.* p.7.

<sup>15</sup> Propos de Jocelyne Saab recueillis par Olivier Hadouchi *in*. « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », CriticalSecret, mars 2013, disponible en ligne : <http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker.106.html>. Consulté le 15 mars 2016.

Jocelyne Saab, qui confesse ici son admiration pour les grands reporters des années 1960, n'a pas eu de formation à l'image. Libanaise, elle a achevé à Paris les études d'économie qu'elle avait engagées à Beyrouth. Comme le note également Rebecca Hillauer<sup>16</sup>, la plupart des réalisatrices pionnières dans le monde arabe était autodidacte ; les seules écoles de cinéma se trouvaient de toute façon au Caire ou en Europe. Bien qu'elle soit partie au Canada à la fin de son adolescence, c'est également par expériences que Tahani Rached, cinéaste égyptienne, se forma au cinéma. Après quelques courts-métrages, d'autres réalisatrices comme la tunisienne Selma Baccar ou l'Égyptienne Atteyat El-Abnoudi finirent par suivre une formation, à Paris pour la première, au Caire puis à Londres pour la seconde. La Libanaise Nabeeha Lotfy, pour sa part, fit partie de la première promotion de l'École Supérieure de Cinéma du Caire. Le cinéma des années 1970 se faisait par ailleurs mondialement plus concret, plus en rapport avec la société ; les productions indépendantes de plus en plus nombreuses. C'est de toute évidence exclusivement dans cette catégorie que se rangent les premiers films réalisés dans ces années-là par les femmes. C'est sans doute pour cette raison qu'à la différence des cinéastes européennes, qui se lancent sur le marché à la même époque, les femmes de ces trois pays n'évoquent jamais une impression de discrimination, au contraire :

Je ne pratique plus maintenant, mais même les dernières années où j'ai travaillé, j'étais à l'aise, je n'ai jamais senti que j'avais plus de difficultés que les hommes à faire ce que je voulais faire. Au contraire : peut-être même que parfois j'ai même joui de certains petits privilèges par le fait que j'étais femme parce que j'avais une autre manière de demander les choses, de faire mon travail, par le fait que je suis très exigeante avec moi-même. Tout ça me facilitait la tâche, je pense. Je suis toujours allée jusqu'au bout des choses<sup>17</sup>.

La question agace aussi Jocelyne Saab, qui rétorque à un journaliste qui l'interrogeait sur sa pratique (féminine) du reportage pendant la guerre du Liban que « quand on est sur les lignes de feu, qu'on est dans une ville qui est en train de se faire bombarder, je ne crois pas qu'il y ait de distinction entre homme ou femme »<sup>18</sup>. Le fait d'être une femme, dans son cas, lui a même ouvert quelques portes : intrigués par le personnage, de grands hommes politiques comme

---

<sup>16</sup> Rebecca Hillauer, *op. cit.* p.16.

<sup>17</sup> Entretien de l'auteure avec la réalisatrice, Tunis, 2 janvier 2016.

<sup>18</sup> Plateau « Raconter la guerre », « Les mercredis de l'information », TF1, 28/10/1981, présenté par Jean-Marie Cavada, émission préparée par Roger Pic, retranscrit par Mathilde Rouxel in. Mathilde Rouxel, *Jocelyne Saab, la mémoire indomptée*, éditions Dar An-Nahar, Beyrouth, 2015, p.266.

Kadhafi ou Arafat ont accepté de s'entretenir avec elle, parfois de manière exclusive<sup>19</sup> : elle est la seule journaliste à être montée à bord du bateau qui transportait Arafat du Liban à la Grèce en 1982<sup>20</sup>. Par-delà les inégalités auxquelles elles font face dans le travail, les premières femmes cinéastes de ces trois pays arabes sont également prompts à se défendre de proposer un cinéma féministe, ou du moins féminin. À l'exception de Selma Baccar, qui avec *Fatma 75* s'engage catégoriquement dans les rangs du combat pour les droits des femmes, la plupart des réalisatrices de cette époque s'agace de cette étiquette ; Atteyat El-Abnoudi annonce ainsi d'emblée :

Je ne veux pas être labélisée comme une réalisatrice de films de femmes, parce que je fais des films sur la vie, et les femmes ne sont qu'une partie de cette vie. Je fais des films sur les gens que je connais, avec lesquels je suis liée – des gens modestes, pauvres. Je filme leurs luttes pour la vie, leur joie, leurs rêves. J'apprends toujours d'eux, de ce qu'ils font et de leur sagesse vis-à-vis de la vie. Je donne une voix à ce peuple. C'est pour ça qu'ils m'appellent « la cinéaste des pauvres gens »<sup>21</sup>.

Pour elle qui a grandi parmi les travailleurs, et bien que la plupart de ses films ait pour sujet principal une ou plusieurs femmes, définir son cinéma au prisme de sa proximité avec les mères, les épouses, les filles et les femmes libres et indépendantes impose une violente réduction qu'elle refuse d'accepter. Tahani Rached, de la même façon, s'irrite de constater sans cesse qu'on ne lit son travail qu'à partir de l'angle de la présence de femmes dans l'image ; c'est un hasard, nous confie-t-elle<sup>22</sup>, qui l'amène à ne trouver que des femmes comme personnages forts de ses films. Le contact est manifestement plus aisé, et la confession plus facile ; de même, l'empathie des réalisatrices pour la condition de certains individus (souvent femmes et enfants) est aussi peut-être davantage exacerbée que chez les cinéastes hommes, qui s'identifient manifestement moins à ce type de douleur et de difficultés qui consistent à tenir un foyer en période de misère, voire en temps de guerre. C'est pourtant avant tout pour éclairer les injustices et donner la parole à ceux que l'on oublie que ces premières cinéastes font du cinéma. La volonté, aussi, sans doute, d'entendre une autre voix ; la réalisatrice tunisienne

---

<sup>19</sup> Rebecca Hillauer cite Jocelyne Saab : « They wanted to know who I was, where I came from, what I looked like. Suddenly they had a woman before them who could think, and was an intellectual, who was different from the image they had of women. So I was revealed in fact like a man », in. Rebecca Hillauer, *op. cit.* p.5.

<sup>20</sup> Ses images ont été montées dans un document intitulé *Le Bateau de l'exil* et disponible en consultation à l'INA (France).

<sup>21</sup> « I don't want to be labeled as a women's filmmaker because I make films about life, and women are only a part of this life. I make films about people who I know, who I relate to (class-wise speaking) – humble and poor people. About their struggle to life about their joy, and about their dreams. I still learn from them, from what they are doing and of their wisdom about life. I give the floor to my people to speak out. That is why they call me 'the poor people's filmmaker' », in Rebecca Hillauer, *op. cit.*, p.11.

<sup>22</sup> Entretien de l'auteure avec Tahani Rached, le 20 janvier 2016.

Néjia Ben Mabrouk, par exemple, estimait au début des années 1980 que les hommes « utilisaient [les femmes], utilisaient notre image pour faire des films à leur goût » ; du côté des femmes, « il y avait un silence terrible ». En prenant le point de vue d'une jeune fille du Sud dont le rêve et la lutte sont de partir faire ses études à l'étranger, elle estime avoir fait un film « politique » : « c'est l'analyse de toute une société »<sup>23</sup>, dit-elle.

Une analyse qui, souvent, pose problème : une autre caractéristique commune à ces femmes cinéastes est leur expérience de la censure. Elle a pu être politique : *Fatma 75*, de Selma Baccar, posait problème au régime en ce qu'il abîmait le mythe construit par Bourguiba autour de sa spectaculaire adoption du Code du Statut Personnel en 1956. Visant l'égalité entre les hommes et les femmes, ce texte abolit la polygamie, impose le consentement des deux époux pour le mariage et crée notamment une procédure judiciaire pour le divorce. Néanmoins, en retraçant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle le combat féministe mené en Tunisie par d'autres grands hommes, hués en leurs temps, Selma Baccar écornait l'image de l'homme providentiel et visionnaire du *ra'is*. Le film fut censuré jusqu'en 2006 ; c'est par chance et en cachette qu'il put sortir du territoire et tourner le monde grâce à une copie envoyée à un festival néerlandais en 1976<sup>24</sup>. *Le Liban dans la tourmente*, tourné en 1975 par Jocelyne Saab et interrogeant les origines d'un conflit qui allait se muer en guerre civile, fut lui aussi censuré dans les salles et à la télévision libanaise ; le film, encore criant d'actualité, est toujours inédit au Liban. La cinéaste avait déjà essuyé une censure en 1973 pour un documentaire intitulé *Les Femmes palestiniennes*, qui risquait visiblement d'accentuer les tensions qui entouraient la visite de Sadate en Israël, prévue peu de temps après<sup>25</sup>. Le premier long-métrage d'Heiny Srour, *L'Heure de la Libération a sonné* (1974), pour lequel elle a parcouru, à pieds, plus de 400 kilomètres pour couvrir le soulèvement des Omanais et la place des femmes dans la lutte, fut lui aussi banni dans la plupart des pays arabes ; ce fut pourtant le premier film réalisé par une femme arabe à être sélectionné au Festival de Cannes en 1974, et il reçut un large succès d'estime dans le monde entier. Une autre censure, plus insidieuse, s'abat par ailleurs souvent sur la création indépendante : la censure économique. Tourné en 1982, *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk ne sort qu'en 1988 :

<sup>23</sup> Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *Ciné-Bulles*, vol. 8, n°3, 1989, p.22.

<sup>24</sup> Entretien de l'auteure avec Selma Baccar, le 2 janvier 2016.

<sup>25</sup> Jocelyne Saab raconte cette anecdote à Nicole Brenez sur le blog hébergé par le musée du Jeu de Paume et animé par Nicole Brenez, « Each Down a Censor Die » : « En 1973, je réalise *Les Femmes palestiniennes* pour Antenne 2. Je voulais proposer des images de ces femmes, les combattantes palestiniennes en Syrie, qui en avaient si peu alors. Nous sommes alors juste avant la visite de Sadate en Israël, la situation est très tendue. Tandis que je monte le film dans les locaux d'Antenne 2, Paul Nahon, alors chef du service étranger de la rédaction, m'attrape par le col et me sort de la salle de montage. *Les Femmes palestiniennes* reste au marbre et n'est jamais passé à la télévision. J'en ai déposé une copie aux Archives Françaises du Film à Bois d'Arcy ». Entretien réalisé le 20 décembre 2015, relu par Jocelyne Saab. Disponible en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/each-dawn-a-censor-dies-by-nicole-brenez/2016/03/15/jocelyne-saab-les-voies-multiples-de-la-censure/>, consulté le 17 mars 2016.

l'arrêt brutal et inexplicé du financement de son film par la production belge<sup>26</sup> empêche la cinéaste de le terminer. Un long procès finalement gagné lui permet d'obtenir une copie du film, de le mener à son terme et de le projeter. Selon elle, « le problème s'est doublé parce que je suis une femme (...) On accepte qu'un homme puisse refuser certaines conditions, il est sur un plan d'égalité, on se dispute puis on finit par se mettre d'accord »<sup>27</sup>. Le message porté par ces films dépasse la seule dénonciation du sort des femmes : c'est la société toute entière qui est attaquée et critiquée par ces créations d'un nouveau type. Concernant ses films, Atteyat El-Abnoudi parle elle aussi de censure :

Bien sûr, j'ai été censurée. Mes films n'ont jamais été diffusés à la télévision, et comme ils sont en 16mm, ils peuvent être projetés uniquement en ciné-clubs. Il n'y a pas de marché du film documentaire en Égypte. J'ai aussi été estampillée communiste parce que mes films s'intéressent au peuple pauvre. Si vous pensez différemment, vous êtes considéré communiste !<sup>28</sup>

### Un cinéma qui (re)conçoit la communauté : une lumière sur les peuples en marge

Ces cinéastes commencent à filmer dans les années 1970, et proposent par leurs images la constitution d'une archive autre. Engagées politiquement, nous avançons que ces premières cinéastes avaient cette caractéristique commune de penser l'histoire collective – donc de penser, dans le même mouvement, la possibilité d'un avenir plus juste. En sauvant la mémoire des opprimés, des marginalisés ou des oubliés, ces femmes assurent aux peuples effacés un refuge, par l'image, par l'esthétique cinématographique. Nous analyserons dans cette partie des figures récurrentes du peuple en lutte ou en résistance, souvent mis à l'honneur dans les années 1970 et 1980, particulièrement par les Libanaises et les Égyptiennes – bien qu'à leur manière, des films comme *La Trace* ou *Fatma 75* participent eux aussi à l'écriture d'une chronique des résistances face au système établi. Néanmoins, les images des peuples libanais et égyptiens, plongés dans des situations sociales ou politiques en crise, nous intéressent davantage ici ; la volonté des cinéastes d'arracher à l'oubli à la fois l'image de corps individuels dont la vie a été

---

<sup>26</sup> *La Trace* est une coproduction belge, allemande et tunisienne.

<sup>27</sup> Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *op.cit.*, p.21.

<sup>28</sup> « Yes, of course, I have been censored. My films have never been shown on TV, and since they are on 16 millimeter, they can be shown only in cine clubs. There is no documentary market in Egypt. I have also been labeled a communist because my films are concerned with poor people. If you think differently, you are always called a communist! », entretien avec Kevin Thomas, « Filmmaker Puts a Face on Poverty in Egypt : Movies: Atteyat El Abnoudi uses 'poetic realism' in her films, which gracefully challenge the status quo. 'The camera is always on the same level as the people. I love their faces, I love them.' What can I do? », *Los Angeles Times*, 21/08/1993. Disponible en ligne : [http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001\\_1\\_el-abnoudi](http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001_1_el-abnoudi), consulté le 17/03/2016.

mutilée et l'œuvre qui naît de leurs rencontres posent à l'analyste un certain nombre de questions qui pourront permettre de dégager les grandes spécificités que nous avançons sur le concept d'une altérité significative proposé par un cinéma au féminin. Car même si elles refusent l'étiquette dangereuse du « film de femmes », il est difficile de ne pas constater que les sujets ou les individualités abordés par les femmes au cinéma ne sont pas tout à fait ceux auxquels on a l'habitude de se confronter. En tenant à la fois compte du caractère politique – éclairer ce qui restait dans l'ombre relève nécessairement de l'opposition, si ce n'est de la résistance -, éthique – quelle image donner de cette souffrance ? – et esthétique, nous essaierons de déterminer par quels moyens ces femmes s'attachent à réhabiliter des peuples jusqu'ici écartés, méprisés des images officielles.

Dans le film de la cinéaste libanaise Nabeeha Lotfy, *Because roots do not die* (1976), l'horreur et la misère apparaissent en arrière-plan de la vie. Nous sommes au Liban, dans le camp de réfugiés palestiniens de Tell el-Zaatar, après le massacre perpétré par les milices des Phalanges chrétiennes en 1976. Le film s'ouvre sur une rue du camp, où femmes et enfants s'affairent, travaillent le pain, transportent l'eau. Des images d'archives nous laissent imaginer l'horreur du massacre. Parmi toutes les protagonistes possibles, la caméra s'arrête en contre-plongée sur une femme qui raconte l'attaque dont ils, Palestiniens, ont été victimes au camp. Sa voix, pleine de vigueur et de vie, rythme les images de bourreaux masqués de blancs, anonymes, lâches, qui défilent sur l'écran. La femme parle longtemps ; Nabeeha Lotfy ne coupe pas son témoignage. Elle parle de la mort de son fils, de sa vie de malheur ; son attitude, ferme et droite, affiche les stigmates d'une violence interne née du refus – refus d'accepter, refus de baisser les bras, d'abandonner la lutte. Par son choix de faire de cette femme la première porte-parole des Palestiniens du camp de Tell el-Zaatar, la cinéaste rend aux femmes – premières massacrées avec leurs enfants par les milices offensives – un droit de réponse. La parole coule à flots, libératrice, comme pour combler les manques d'une vie mutilée. Sur une chanson de Cheikh Imam défilent des photographies – on y voit des résistants, des résistantes, beaucoup de résistantes, des enfants. Les hommes, dans ce film, ne sont montrés qu'au combat, s'ils ne sont pas déjà morts. Suite à ce retour dans l'histoire et ce tour du territoire, Nabeeha Lotfy rend à celles qui ont survécu leur droit à l'expression. Elle prend part à un groupe d'amies, six ou sept femmes, de tous âges, qui semblent avoir cent ans tant les plis qui creusent leur visages expriment l'horreur vécue. La cinéaste effleure avec beaucoup de respect ces corps à vif, qu'une seule étincelle ferait éclater en sanglots. Les visages n'apparaissent en gros plan que lorsqu'ils s'expriment, s'épanchent sur leur lutte et leur misère, leurs combats passés et

leurs espoirs, toujours pérenne, en l'avenir. Là encore, le soutien de la résistance à ces femmes apparaît dans le film *via* la longueur accordée à ces histoires de femmes – de chefs de foyer, de famille et souvent de village ; on comprend tant par l'insistance de ces femmes à dire les choses que par celle de la cinéaste à vouloir tout montrer (les larmes, les moues de colère, les soupirs de désespoir, les rires et la force qui les anime) la douleur d'être entre deux pays, entre vie et mort, résistance et abandon. De ces quelques expressions individuelles naît la figure du peuple palestinien, perdu dans un monde précaire et transitoire qui leur est hostile, mais qui porte et nourrit la mémoire qui y grandit. Les enfants abondent dans ces rues détruites ; ils s'épanchent eux-aussi, et leur regard profond exprime tristement une enfance perdue, celle à laquelle ils n'ont jamais eu droit. Proche de ses personnages, pleinement acquise à la cause, la caméra tente d'enregistrer les dernières traces, les gestes qu'on lui offre, les mots et l'énergie d'un peuple à réinventer. Entre ces témoignages, des images de la vie au camp, le quotidien et la résistance ; le film s'arrête sur le visage d'une jeune fille en plein entraînement sportif, en arrêt sur image sur son visage lumineux, le regard projeté vers l'avenir et les traits animés par un espoir teinté de courage. Ce procédé d'arrêt sur image survient à plusieurs moments du film – bien que cette image finale soit la plus forte et la plus symbolique d'entre toutes : stoppant dans leur élan la marche des instants les plus fulgurants, elle annonce par-là même les limites du cinéma, dépassé par la vie dont elle témoigne mais sur laquelle il ne peut agir qu'au passé. Mémoire des luttes, le cadre de l'image n'enferme jamais la révolte qui s'y déploie.

Libanaise elle aussi, Jocelyne Saab est restée à Beyrouth en 1982, lorsque les troupes israéliennes tenaient le siège de Beyrouth-Ouest. Elle est descendue dans les rues, tenant à rendre compte du désastre d'une guerre civile qui n'en finit plus. Dans *Beyrouth, ma ville* (1982), elle apparaît même à l'image, pour faire avec nous, spectateurs, le constat de la disparition d'une tranche d'histoire libanaise, partie en fumée avec sa maison, resplendissante demeure bâtie cent cinquante ans plus tôt. Parce qu'elle atteint de plein fouet la cinéaste elle-même, cette guerre ne semble pouvoir être dite que par une caméra interne à ce désastre. Jocelyne Saab généralise sa douleur à l'échelle de celle de tous ses compatriotes : « [cette maison], c'est mon identité aussi. C'est l'identité de tous les Libanais, qui perdent leur maison ; on ne sait plus qui on est »<sup>29</sup>. Suite à cette remarque, Jocelyne Saab quitte l'image, et se remet à parler des autres. Et c'est précisément parce que la cinéaste est elle-même exposée qu'elle peut filmer la violence que subissent les corps : les premières images qui suivent son intervention sont celles de corps souffrants, mutilés, des femmes, des enfants, peut-être

---

<sup>29</sup> Jocelyne Saab, à l'ouverture de son film *Beyrouth, ma ville* (1982).

orphelins désormais, le visage défiguré par la douleur et la peur. En parlant à la première personne (« la guerre a pris son temps – ou plutôt, elle a pris notre temps »<sup>30</sup>), Jocelyne Saab peut enregistrer l'exposition des corps face à un conflit qui les dépasse. Elle filme les quelques téméraires qui se risquent à sortir dans la rue pour trouver dans les poubelles de quoi se nourrir ; des femmes, souvent, puisque les hommes se battent. En filmant ces âmes solitaires, elle filme une absence, cette absence de la place vidée après les combats. Comme le traduit le titre du film qu'elle réalisa trois ans plus tard, *Une vie suspendue* (1985), le temps, chez Jocelyne Saab, se ralentit. La voix off donnant souvent seule la parole aux images, des images se déployant prudemment, sans précipitation, on sent que l'Histoire, en cette période de siège, se fige comme à l'approche du danger. Ce n'est plus tant un droit de parole qui est donné par Jocelyne Saab aux personnages qui traversent son film ; en ces moments de doute et d'avenir incertain, c'est un silence de recueillement qui domine. Silencieuses sont les images des blessés comme silencieuses sont celles des corps nus et décharnés des orphelins ayant survécu au bombardement de l'hôpital où ils étaient pris en charge. Une chanson à l'honneur de la ville couvre et accompagne les images des femmes qui travaillent au ménage, à la cuisine, qui partent au marché, entourées d'enfants ; comme si les mots pour décrire l'horreur n'existaient plus que sous forme poétique – comme ceux du texte de Roger Assaf, lu en voix-off. Les visages, pourtant, sont souvent bienveillants ; la caméra suit un enfant pédalant sur sa bicyclette, comme poursuivant sa liberté. Les hommes et les femmes croisés au souk sont souriants, fraternels ; ils ne se prononcent plus dans l'espace du film comme chez Nabeeha Lotfy, mais ils sont animés par une flamme vitale que Jocelyne Saab s'emploie à saisir et à figurer, même au cœur des situations les plus dures. À sa façon, la caméra de Jocelyne Saab est une arme de lutte ; elle filme la vie derrière la violence comme elle combat l'absurde d'une guerre civile que personne ne comprend. Après une séquence d'explosion nocturne spectaculaire, Jocelyne Saab filme les visages des Libanais qui sont encore là, qui résistent ; elle filme la solidarité, elle filme Beyrouth-Ouest réunie pour célébrer les forces palestiniennes, forcées de quitter le pays, et soutenir, malgré la douleur, la cause des réfugiés qui leur semble juste. À Sabra, à Chatila, les femmes pleurent toujours les disparus, et les enfants ont perdu leur jeunesse. Mais les images sont là pour leur donner refuge et offrir à ces peuples martyrisés une mémoire et un espace de recueillement poétique, nécessaire à l'expiation de la colère et à cette lutte pour la survie dans laquelle ils sont tous manifestement engagés.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

C'est un autre procédé auquel s'est livrée Tahani Rached en 1983 avec *Beyrouth ! À défaut d'être mort*. La réalisatrice égyptienne, qui travaille alors depuis quelques années à l'Office National du Film à Montréal, est venue à Beyrouth filmer les conséquences d'une guerre qui, comme le racontait déjà Jocelyne Saab, a dépossédé des centaines de familles. Un chant plaintif *a capella* ouvre le film ; c'est d'une vieille femme qu'il émane, résistante, combattante, dévastée par le malheur qui s'est abattu sur sa ville mais toujours là, en révolte. Tahani Rached choisit de donner exclusivement la parole à ceux qui n'ont plus rien. Pas de voix off, sauf pour expliquer, en préambule, comment tout cela a commencé ; ce sont les concernés qui prennent en main le discours et qui font le constat d'une injustice insoutenable. La poétesse est ici cette vieille femme, qui domine les images et structure le film de Tahani Rached. Ses chants et ses invectives viennent rythmer les témoignages de ces musulmans abandonnés, qui ont fui Beyrouth-Est à majorité chrétienne pour se réfugier sur les plages de Beyrouth-Ouest. *Beyrouth ! À défaut d'être mort* nous plonge dans un quotidien temporellement marqué, celui-là même que voulait surplomber Jocelyne Saab, qui préférerait montrer de son peuple sa puissance de vie, de résistance ; chez Tahani Rached, la résistance est bien là, mais on la saisit par des mots, des révoltes singulières. Comme chez Nabeeha Lotfy, les femmes se réunissent pour trouver des solutions, et peuvent dévoiler la souffrance du quotidien de leurs familles, de leur entourage. Dans ce film, Tahani Rached est partie à la recherche des figurants qui hantent l'histoire, ceux à qui on ne donne plus de nom et que l'on oublie. S'ils demeurent anonymes, la réalisatrice leur donne toutefois un visage, une voix – en somme, ce que Didi-Huberman conçoit comme un « pouvoir de faire face »<sup>31</sup>. Les différentes séquences de témoignages proposés par la cinéaste sont ponctuées par des portraits : il s'agit chaque fois d'un ou plusieurs visages sur une image de type photographique, qui aurait été comme déchirée par endroit et redessinée au crayon noir. Entre l'actualité de la couleur et ce renvoi à l'archive que figure le noir et blanc, entre le réalisme de la photographie et l'artifice du dessin, Tahani Rached nous renvoie avec ces portraits au principe de la conception de l'histoire, de la mémoire. Redessiner des portraits individuels pour offrir une image de la collectivité, offrir le croquis archivé par l'image cinématographique d'un espace où le peuple persiste, par ses mots, par sa révolte. Face à cette femme, qui explique calmement qu'elle est devenue folle depuis que sa famille n'a plus rien, résonne l'appel à l'aide de tout un peuple. « Je suis Libanaise, et face à une telle situation, je me sens moi-même étrangère dans mon propre pays », concède une autre femme. Pourtant, derrière la violence de ces mots affleure la vie que captait déjà Jocelyne Saab : la fraternité est

---

<sup>31</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, Tome 4*, Les éditions de Minuit, Paris, 2012.

partout présente, et la vie continue – les lessives, la cuisine, et toujours, la même triste récolte de ce qui est récupérable parmi les déchets de la ville. Une lutte pour la survie, ou une résistance au quotidien pour se prouver que l'on existe encore. « Ils sont partis à l'étranger avec leur enfants ; ils ont laissé les pauvres se faire tuer ici », scande la vieille femme ; mais la jeune lessiveuse porte toujours une boucle d'oreille dorée et les enfants continuent à trouver des terrains de jeu où la joie semble demeurer. En refusant toute vision totalisante et en s'approchant ainsi des individus qui composent la foule des anonymes, Tahani Rached a su mettre en place une vue immanente qui permet de mieux appréhender et de se souvenir de cette communauté en souffrance. Elle prend par-là sa responsabilité d'artiste et rend à chaque visage du peuple « pauvre » son pouvoir d'exister et d'être digne. Parce qu'elle aussi filme la vie, elle parvient avec quelques histoires individuelles à figurer l'idée du commun et à comprendre, comme le faisaient Jocelyne Saab et Nabeeha Lotfy, les aspirations des peuples jetés dans l'ombre.

#### Portraits de femmes : (re)penser l'être féminin dans le monde arabe

Qu'il s'agisse du peuple libanais ou du peuple palestinien, les films que nous avons évoqués semblent bien nés pour combattre une uniformisation des voix et des images, et lutter contre la disparition des visages des marges étouffées. Durant les décennies 1970-1980, les films des premières cinéastes offrent ainsi aux exclus une visibilité qui les propulse dans un espace de représentation tant politique qu'esthétique et les font ainsi rentrer dans l'histoire – l'histoire des peuples et celle des images. Elles bâtissent ainsi dans le film cet « espace de visibilité partagé »<sup>32</sup> qui est une condition de possibilité d'une existence collective et d'apparition des peuples dans leur diversité. Ces films – ces femmes – choisissent souvent de montrer ce que l'on ne voyait pas nécessairement habituellement – ou que l'on ne voyait pas de la même façon<sup>33</sup>. Même si certaines cinéastes s'en défendent, il apparaît ainsi manifeste que les femmes (et les enfants, qui font souvent partie du quotidien des femmes et de leur vie) sont bien plus

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.* p.56.

<sup>33</sup> C'est une idée qui parcourt toutes les analyses féministes du cinéma des femmes et que nous partageons. Citons sur ce sujet et à titre d'exemple un passage de l'article de Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999, disponible en ligne : <http://clio.revues.org/266>, consulté le 15 mars 2016 : « Les 'pionnières du cinéma' étaient à leur façon des rebelles (...) Un autre aspect majeur, dès lors que l'on s'intéresse aux 'films de femmes', est le choix des sujets. Qui dit cinéma au féminin ne devrait pas nécessairement dire histoires de femmes. L'on ne peut nier cependant que les réalisatrices des films documentaires (surtout) mais aussi de fiction choisissent le plus souvent une perspective féminine (à défaut de féministe) et créent des personnages féminins loin des stéréotypes de la féminité acceptés et parfois revendiqués par une grande majorité des cinéastes masculins. (...) L'on peut ajouter à cela qu'une tendance se dessine dans les films de fiction qui choisissent souvent de montrer ce que l'on ne voyait pas nécessairement, ou pas de la même façon (l'on revient alors à l'idée de 'filmer autre chose'). »

présents dans ces filmographies que dans des films réalisés à la même époque par des hommes. Les films que nous analysons accueillent souvent comme élément central l'expérience d'une femme et discutent, de fait, des problèmes autres. Cette création féminine, que nous avons choisi de repenser dans une perspective plus universaliste, permet donc malgré tout de repenser aussi le féminin ; la parole, le corps et le combat des femmes sont au cœur du corpus qui nous intéresse. La figuration poétique des peuples dont nous avons fait état ne survient pas seulement lorsque les corps sont engagés dans un conflit physique dont ils doivent se défendre ; elle apparaît aussi dans les combats singuliers, des luttes plus spécifiques. La problématique liée aux conditions de vie des femmes questionne un drame humain avant d'être une cause féministe. Dans cette dynamique, il apparaît que premier cinéma des femmes, en montrant les peuples autres, propose aussi des images des femmes qui donnent de la vie une vision contrastée de celle traditionnellement véhiculée. Sans le faire au nom du féminisme, les différentes cinéastes de cette période offrent des portraits qui convergent vers une recomposition du tableau historique. Elles offrent ainsi des visages féminins qui se font acteurs de l'événement, et non plus simplement renvoyés à l'arrière-plan du drame en cours. Par l'éclairage de détails jusque-là invisibles, les films proposent des éléments à la constitution d'une contre-histoire, ou en tout cas apportent une aide précieuse à qui veut mesurer l'écart des représentations entre une certaine réalité dépeinte dans ces films et l'histoire officielle. Les témoignages de femmes, comme ceux que proposent des films comme *Because roots do not die* ou *Beyrouth ! À défaut d'être mort* sont donc des clés pour comprendre une certaine réalité de la vie des femmes arabes dans le présent du film.

Certaines cinéastes, personnellement concernées par cette question, s'attacheront à historiciser cette situation particulière de la femme dans leurs sociétés. Heiny Srour, qui en 1974 filmait la lutte de libération des femmes omanaises dans *L'Heure de la Libération a sonné*, propose une vraie réflexion sur l'écriture de l'histoire – et sur ceux qui l'écrivent – dans *Leila et les loups* (1984). Le film se présente rapidement comme une critique implicite de toutes les factions politiques du Moyen-Orient dans leur rapport entretenu avec les femmes. En reprenant la structure narrative des 1001 nuits, Heiny Srour plonge le spectateur dans un retour à l'histoire du rôle joué par les femmes dans les luttes de libération nationales en Palestine et au Liban, et du refus de la position de soumission qu'on leur a imposée. Leila, le personnage éponyme du film, est une jeune Libanaise. Elle est alors à Londres, où elle travaille à une exposition de photographies sur la Palestine. Sur les clichés qui ont été choisis, pas de femmes ; il paraîtrait que les femmes là-bas n'ont rien à voir avec la politique. C'est du moins la réponse

qu'on apporte à sa surprise et qui constitue le point de départ de son enquête. Elle se lance ainsi dans un voyage à travers le temps qui débute dans les années 1920. Au cours de la révolte palestinienne contre les troupes britanniques de 1936-1939 reconstituée par Heiny Srour, on les voit récupérer les munitions perdues, apporter eau et nourriture aux hommes sur le front, et prendre à cœur cette lutte qu'elles font leur bien qu'elles soient méprisées, battues et dénigrées par les hommes qui les entourent alors. Au Liban aussi, au fil des luttes et des conflits, les femmes sont présentes et prennent la parole dans les débats, agissent sur le front et font leur un combat généralement pensé au masculin. Les figures de femmes se multiplient, éclairant dans un même mouvement l'oppression qui les étouffe et la résistance qui les anime. On y voit tant des combattantes que des femmes qui soignent, nourrissent et protègent ; la meilleure réponse trouvée par Heiny Srour à la propagande de guerre propagée par le patriarcat est de proposer un tableau nuancé et contrasté, destiné à éviter les clichés qui ponctuent trop souvent de héros l'histoire écrite au masculin. Avec ce système d'histoire dans l'histoire, de mise en abyme perpétrée par la légendaire Shéhérazade, Heiny Srour offre un film original aux images fortes qui composent tant avec l'histoire et les archives documentaires qu'avec le mythe et la fiction cinématographique. Ces choix formels lui permettent d'incarner le courage des femmes dans une nouvelle conception de l'Histoire exaltée par la forme narrative éclatée et captivante du film. Féministes et indignées, les Tunisiennes aussi se sont posé la question de la conception d'une histoire des femmes, au passé comme au présent. Le Code du statut personnel (CSP) entré en vigueur sous l'impulsion de Bourguiba en 1956 offrait aux féministes un droit à la parole sans précédent dans les sociétés arabes. Engagé près de dix ans avant la sortie du film d'Heiny Srour, le projet de Selma Bacchar de dresser un historique du féminisme tunisien dans *Fatma 75* (1975) relève ainsi d'une dynamique générale impulsée par la politique nationale. Selma Bacchar est considérée comme la première tunisienne réalisatrice de films ; *Fatma 75* se distingue pourtant par sa forme elle aussi documentaire et fictionnelle, très originale pour l'époque. À partir d'un artifice narratif – la jeune Fatma doit réaliser un exposé sur l'histoire du féminisme en Tunisie –, Selma Bacchar replonge dans les archives des premier-ère-s militant-e-s pour la cause des femmes. Entre textes ou images d'archives et reconstitutions historiques, la cinéaste redonne aux femmes oubliées de l'histoire un visage et un rôle. Elle propose et figure également l'idée centrale d'une récupération par les femmes de leur corps ; dès le début du film, l'abandon du voile est présenté comme instrument féministe et objet de conflit entre tradition et libération. Les époques sont traversées jusqu'aux grandes avancées permises par le CSP, et l'espoir d'une poursuite de la lutte. Dans le cas d'Heiny Srour comme de Selma Bacchar, le film semble un moyen d'offrir un important recul sur le passé. La linéarité du temps est

éclatée par les renvois persistants au temps présent de la narration ; cela permet de faire remonter la mémoire enfouie des mots et des images du passé, enrichie d'une analyse contemporaine qui lui donne un poids intéressant dans l'idée d'une conception renouvelée du féminin. Ces films œuvrent ainsi à l'écriture d'une histoire plus juste, plus égalitaire et aux voix multiples.

Au-delà de l'idée d'un peuple figuré dans une multitude de portraits et d'une histoire qui s'écrirait au féminin grâce à un retour panoramique sur le passé, d'autres cinéastes ayant débuté leur carrière dans les années 1970 ont su proposer une lecture de l'histoire des femmes et des peuples par le biais d'un unique portrait. Sans accepter pour autant que le singulier puisse figurer à lui seul le collectif, nous pouvons cependant lire dans le brillant portrait documentaire d'Atteyat el-Abnoudi *Permissible Dreams* (1984) ou dans le parcours suivi de Sabra dans *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk (1988) un autre aspect, plus approfondi, de ces séries de tranches de vie que nous parcourons depuis le début de cette article. Atteyat El-Abnoudi plonge son cinéma dans un présent immédiat. Elle n'a, du moins dans ses premiers films, jamais recours à l'archive, comme si le monde actuel ne lui laissait pas le temps de regarder en arrière ; en filmant une femme qui a vu sa vie filer, hors de contrôle, entre ses doigts, on comprend que documenter le présent apparaisse comme une urgence. Atteyat El-Abnoudi filme le monde d'où elle vient, celui de la campagne égyptienne et de ses paysans, mais elle le montre tel qu'elle le voit. Loin des clichés, ses films d'une sensibilité qu'elle qualifie elle-même de « réalisme poétique »<sup>34</sup>, donnent à voir des personnages allant à contre-courant des images traditionnelles. *Permissible Dreams* fait le portrait d'Um Said, une femme qui brille à l'écran par son intelligence maligne, faisant d'elle, en dépit de son analphabétisme, la gérante de la famille. Grâce à sa pleine conscience des manquements de sa vie et grâce à son caractère forgé aux plus rudes expériences, elle tente de conduire les siens vers un avenir meilleur. Um Said apparaît seule à l'écran, racontant avec humour et recul la vie qu'elle a passivement subie, ou travaillant avec ses enfants, voire se disputant avec son mari sur des questions de logistique de la ferme. On prend ainsi conscience du surmenage des femmes en milieu rural, du mépris qu'elles essuient de la part des hommes et de la force qui les tient et les aide à toujours se battre. Le discours semble d'une liberté rare, car la cinéaste est aux côtés de celle qu'elle filme : la confiance est là, manifestement. La critique palpable dans le film trouve sa source dans le discours même de cette femme, qui relate avec une conscience cynique la tragédie de son existence, la tête haute et le regard planté dans l'objectif. Um Said est consciente de ses limites,

---

<sup>34</sup> Voir par exemple dans l'entretien réalisé par Rebecca Hillauer avec la réalisatrice, in Rebecca Hillauer, *op. cit.* p.45.

ou plutôt de la limite de ses rêves. Mais si elle n'a eu droit à aucune prise sur sa vie, son combat quotidien est d'œuvrer doucement à la transformation de ce *statu quo* qu'elle a toujours subi ; elle a profité de la mort du beau-père pour inscrire sa dernière fille à l'école, et continue à lutter contre son mari pour qu'elle y reste. Tout est encore à faire, et il s'agit de ne pas arrêter de rêver – dans la limite de ce qui semble permis. *La Trace* apparaît un peu comme une réponse au discours d'Um Said : les rêves de Sabra sont bien plus ambitieux que ceux qu'avait pu se permettre le personnage d'Atteyat El-Abnoudi. Sabra, qui déjà enfant jouait à la toupie et suivait les garçons à bicyclette, souhaite étudier – de surcroît à l'étranger. Le film critique cette opinion générale qui fait de Bourguiba le grand libérateur des femmes : son libéralisme n'a semble-t-il pas encore atteint les campagnes à l'écart de la capitale lorsqu'elle commence son film en 1982. Dans une région où les traditions sont encore très fortes, c'est une véritable lutte que doit mener la protagoniste pour réaliser ses rêves. Plongé dans une atmosphère qui traduit la claustrophobie du personnage, le film use de symboles clairs pour dénoncer le caractère liberticide de certaines coutumes. Elle s'oppose ainsi aux croyances angoissées de ses parents, à sa mère, qui enferme dans une boîte-talisman la virginité de sa fille, à son père, qui voudrait faire d'elle une Um Said tunisienne. Sabra est une jeune femme révoltée, parfois dure : Néjia Ben Mabrouk a véritablement incarné la révolte de celles qui ont été écartées des bénéfices du CSP dans le personnage de son film.

### Conclusion

S'il nous semblait important de rappeler que les premiers films de femmes arabes n'ont pas été conçus dans une perspective féministe, et qu'ils offrent un nouvel éclairage – lequel mérite encore d'être mieux considéré – sur l'ensemble de l'expérience arabe, il apparaît toutefois opportun d'étudier les différentes images de femmes qui ne manquent toutefois pas de peupler leurs films. Qu'il s'agisse de l'Égypte, du Liban ou de la Tunisie, les premiers films réalisés par des femmes s'attachent à une actualité socialement ou politiquement problématique et tentent d'éclairer les parts d'ombre, délibérément mises à l'écart des discours principaux ; ils épousent le devenir des événements qu'ils accompagnent et rappellent que les protagonistes de l'Histoire ne se déclinent pas tous au masculin. Quelques images fondamentales cependant circulent de manière récurrente à travers ces films – des portraits de femmes fortes, des moments de prises de décision, une responsabilité incontestable assumée avec poigne par celles qui sont à l'écran. Cette filmographique transnationale forme un chapelet de séquences de vies, autonomes par elles-mêmes mais qui dressent, ensemble, une certaine image des femmes

arabes ouvrant la possibilité d'écrire une histoire complexe, nuancée. Saisir l'énergie qui anime ces corps de femmes, partout présents et toujours actifs dans les films que nous avons évoqués, permet surtout de représenter la collectivité dans laquelle elles s'inscrivent activement : c'est bien là d'ailleurs le projet général de ces femmes cinéastes, qui prennent fait et cause pour ce que le cinéma traditionnel a voué à l'invisibilité – les marges sociales et les inégalités auxquelles elles se confrontent. En filmant les révoltes ou les aspirations qui donnent vie à ces corps et à ces esprits, le cinéma permet la jonction entre la forme singulière du témoignage et du portrait et l'énergie collective d'un peuple en survie ou en lutte. Le premier cinéma des femmes apparaît en ce sens comme une véritable résistance, qui prend toute son ampleur lorsqu'on se souvient des mots de Wassyla Tamzali, avocate et féministe algérienne, alors responsable du programme des droits des femmes à l'UNESCO :

Faire un film est une course d'obstacles. Faire un film dans un pays arabe est encore plus difficile. Faire un film dans un pays arabe, lorsqu'on est une femme arabe, est presque impossible. Et faire un film dans un pays arabe, pour une femme arabe qui choisit de parler de sa condition de femme dans une société arabe, c'est un authentique exploit<sup>35</sup>.

### Bibliographie

BENSALAH Mohamed, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, Edisud, Paris, 2005.

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

HENNEBELLE Guy (coord.), *Tricontinental Le Tiers-Monde en Film, CinémAction*, numéro spécial, janvier 1982.

HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, American University Press of Cairo, Cairo, 2006.

MAFDOUH Amel, DELPHY Christine (coord.), *Féminismes au Maghreb*, Nouvelles questions féministes, Revue internationale francophone, éditions antipodes, vol 33, n°2, 2014.

---

<sup>35</sup> Wassyla Tamzali, citée par Anaïs Mit, « Cinéma et question des femmes au Moyen-Orient », Les Clés du Moyen-Orient, 13/03/2014 : <http://lesclesdumoyenorient.fr/2014-13-03/cinema-et-question-des-femmes-au-moyen-orient/> consulté le 15 mars 2016.

SHOHAT Ella, « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema », in. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Features*, Alexander and Mohanty, eds., 1996, repris dans Guneratne Anthony R., Dissanayake Wimal, *Rethinking Third Cinema*, Routledge editions, 2003, pp.51-77.

THORAVAL Yves, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, Séguier, Paris, 2003.

ZACCAK Hady, *Le Cinéma libanais, Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Dar el-Machrek, Beyrouth, 1997.