



HAL
open science

Sensualité et séparation des sexes dans le cinéma Tunisien

Olfa Chakroun

► **To cite this version:**

Olfa Chakroun. Sensualité et séparation des sexes dans le cinéma Tunisien. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017. Français. NNT : 2017PA01H319 . tel-01818010

HAL Id: tel-01818010

<https://theses.hal.science/tel-01818010>

Submitted on 18 Jun 2018

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

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

**UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
ECOLE DOCTORALE ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART (ED 279)**

Discipline : Arts et sciences de l'art

Spécialité : Cinéma

SENSUALITÉ ET SÉPARATION DES SEXES DANS LE CINÉMA TUNISIEN

Présentée et soutenue par Olfa CHAKROUN

Sous la direction de Daniel SERCEAU

Soutenance le 24 novembre 2017

Jury :

Madame la Professeure Isabelle Le Corff.

Monsieur le Professeur Mohamed Kerrou.

Monsieur le Professeur Daniel Serceau (Directeur de recherche).

Monsieur le Professeur Dionigi Albera.

Résumé

Sensualité et séparation des sexes dans le cinéma tunisien

Les différents tabous qu'il y'a dans le contact entre sexes dans la culture musulmane, conduisent à questionner la relation entre les fondements moraux de la sensualité et la représentation de la sensualité à l'écran, à travers une analyse fine de certains films qui montre comment le regard du cinéaste masculin se pose sur la nudité féminine. De mille neuf cent soixante huit à deux mille seize, le cinéma tunisien vit un changement au niveau du discours sur la sensualité, on passe d'un discours permissif dans les années soixante, vers un discours interdit à partir des années quatre vingt. Différents aspects de séparation des sexes prennent forme dans les films, comme la notion de la souillure sexuelle si présente et qui conduit à des nouvelles conceptions et représentations du corps de la femme et de l'homme. Nous réévaluons notamment les nouveaux enjeux de la relation entre hommes et femmes à travers les éléments spécifiques qui caractérisent le féminin et le masculin dans la société patriarcale.

Mots-clés : sensualité, cinéma tunisien (1968-2016), regard masculin, nudité féminine, possessivité, séparation des sexes, genres, patriarcat.

Abstract

Sensuality and separation of the sexes in Tunisian cinema

The different taboos that there are in the contact between the sexes in the Muslim culture lead to question the relationship between the moral foundations of sensuality and the representation of sensuality on the screen, through a fine analysis of certain films which shows how the gaze of the male filmmaker arises on female nudity. From the years two thousand eight to two thousand sixteen , Tunisian cinema saw a change in the discourse on sensuality, moving from a permissive discourse in the sixties to a discourse of prohibition from the eighties. Different aspects of the separation of the sexes take shape in films, such as the notion of sexual taint so present and which leads to new conceptions and representations of the body of woman and man. In particular, we reassess the new challenges of the relationship between men and women through the specific elements that characterize the feminine and the masculine in the patriarchal society.

Keywords: Sensuality, Tunisian cinema (1968-2016), masculine look, feminine nudity, possessiveness, gender separation, genres, patriarchy.

.... A la mémoire de Hamouda Ben Hlima

Dédicace

**Je dédie cette thèse à mon cher mari Jean François Vermont
et
à mon professeur Daniel Serceau.**

Remerciements

Je remercie du fond du cœur mon professeur Daniel Serceau pour le fort enrichissement scientifique apporté à cette thèse, son soutien et ses qualités humaines.

Je remercie également mon mari, Jean François Vermont pour tout son soutien.

Je remercie Madame Elisabeth Isnard Vermont.

Je remercie mes parents, ma famille, mes collègues, et mes ami(e)s.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **P.12**

**PARTIE 1 : LES CONCEPTS MORAUX ET
LEUR PREGNANCE DANS LE CINEMA
TUNISIEN** **P. 22**

**I. Chapitre I. La nudité féminine :
les fondements moraux et institutionnels** **p. 23**

1- Le voile **p. 24**

2- La Awra **p. 27**

3- Le Zina **p. 29**

**II. Chapitre II. Le discours permissif sur la
sensualité : des années 1960 aux années 1970** **p. 34**

1- Du rêve de sensualité à l'accomplissement :
film *Khelifa Le Teigneux*, Hamouda Ben Hlima. (1968) **p. 35**

a- Description du 1^{er} épisode : « *Le Coq Noir* » **p. 39**

b- La séparation des sexes par l'espace **p. 73**

c- Du roman au film : la permissivité du verbe et la censure
de l'image : Analyse de l'épisode « *Le Coq Noir* » **p. 78**

d- L'envolée amoureuse : Analyse de l'épisode « Kalthoum »	p. 86
d/1 La progression du désir chez les personnages Khelifa et Kalthoum	p. 86
d/2 La sensualité du flâneur rêveur : le personnage de Khelifa	p. 90
d/3 Ouverture des espaces : la terrasse	p. 92
e- Négociation et accomplissement de l'acte sensuel : analyse de l'épisode « Salouha »	p. 93
e/1 La progression du désir chez les personnages Khelifa et Salouha : le regard	p. 93
e/2 L'attente	p. 97
e/3 Deuxième attente	p. 98
e/4 L'attente intermédiaire et l'attaque	p. 99
2- Sensualité et naturalisme : film <i>Yusra</i>, de Rachid Ferchiou. (1972)	p. 104
a- La progression du désir chez les personnages Yusra et Sadri	p. 105
b- Le regard de Yusra	p. 107
c- Le désir de filmer le corps féminin	p. 108
d- Sensualité et rapport au corps	p. 112
e- La scène d'amour	p. 113
f- Le sens du déshabillé	p. 114
g- L'esprit de la révolution de Mai 1968	p. 117
3- La désacralisation du sacré : Film <i>Le Réverbère (Aux Pays Tararanni)</i>. Hamouda Ben Hlima. (1972)	p. 121
a- La transgression du sacré	p. 123

- b- La drague : du premier regard au baiser p. 125
- c- Le fantasme p. 129
- d- La sensualité des personnages et port du Sefsari p. 133

III. Chapitre III. Le regard masculin sur la nudité féminine p. 145

1- La possession : film *Hammam Dhab*. Moncef Dhouib. (1986) p. 146

- a- Djinns et vierges p. 147
- b- Le contrôle du désir féminin p. 149

2- Al Awra : film *Un Eté A La Goulette*. Férid Boughdir. (1996) p. 158

- a- La possession par le regard et le coup de foudre p. 161
- b- Al Khelwa à la maison familiale entre Meriem et le Hadj p. 163
- c- L'homme qui regarde un sexe p. 166

3- Le Voyeurisme : Film *Halfaouine*. Férid Boughdir. (1990) p. 170

- a- Description du pré-générique p. 171
- b- La naissance p. 178
- c- Le sein comme l'expression de l'avidité orale p. 181

d- Le sein idéal de la mère	p. 183
e- Le toucher, l'amour et l'impuissance	p. 185
f- L'attitude du voyeur	p. 188
g- Le hammam	p. 191
h- Description de la première séquence et de la deuxième séquences au hammam	p. 194
h/1 Description de la première séquence au hammam	p. 194
h/2 Description de la deuxième séquence au hammam	p. 200
i- La fragmentation du corps	p. 204
i/1 Le voyeurisme	p. 204
i/2 Les seins	p. 208
i/3 Cachez ce sexe que je ne saurai voir	p. 211
i/4 Chasse et prédation	p. 215

PARTIE 2 : LA SEPARATION DES SEXES ET LE DISCOURS REPRESSIF SUR LA SENSUALITE

P. 220

IV. Chapitre IV. La souillure masculine

p. 221

1- Souillure et réputation masculine. Film *L'Homme de Cendres*. Nouri Bouzid. (1986)

p. 222

a- La sensualité des regards échangés entre Hechmi et Farfat

p. 226

b- La nudité

p. 228

c- Le toucher	p. 232
d- La souillure	p. 238
e- La sensualité réprimée	p. 240
e/1 La relation de Hechmi à la femme	p. 240
e/2 Le combat de la puissance chez l'homme	p. 247
e/3 Féminin, masculin	p. 257
f- Le point de vue du cinéaste sur l'homosexualité	p. 260
g- Le discours politique	p. 262

2- Virilité et prostitution masculine. Film *Bezness*.

Nouri Bouzid. (1992) p. 266

a- La progression du désir chez les personnages Khomsa et Roufa	p. 268
b- Le pénis	p. 271
c- La relation à la femme	p. 272
d- Le masque de la virilité	p. 274
e- Machisme et homosexualité	p. 278
f- Le point de vue du cinéaste sur l'homosexualité	p. 282

V. Chapitre V. La souillure féminine p. 284

1- Souillure féminine et enfermement. Film *La Trace*.

Nejia Ben Mabrouk. (1982) p. 285

a- Le verrou	p. 287
---------------------	---------------

b- La sensualité interdite p. 290

2- Le regard des cinéastes sur la souillure p. 295

CONCLUSION P. 298

BIBLIOGRAPHIE P. 306

**ANNEXE : ENTRETIEN AVEC
HAMOUDA BEN HLIMA** P. 318

INTRODUCTION

Dans une aire culturelle imprégnée de tradition musulmane, et où la représentation figurative a été sévèrement limitée, voire interdite, l'essor du septième art n'allait pas de soi. La création et la diffusion du cinéma demeurent encore aujourd'hui difficiles dans certains pays particulièrement rigoristes, comme l'Arabie saoudite où le premier long-métrage n'a été produit qu'en 2013. A cela s'ajoute le poids des interdits religieux et moraux, portant sur le dévoilement des corps et les comportements sexuels, destinés à entraver les histoires d'amour dans la production filmique. D'autant plus que l'œil de la censure est particulièrement vigilant dans des états qui ne brillent pas par leur libre jeu démocratique et où les pressions puritaines se font sentir de manière ostensible. Le cinéma arabe a connu cependant un essor assez précoce avec les films Égyptiens des années 1930. Dans ce cinéma, les thématiques érotiques ont été abordées de biais et de manière indirecte à travers le « tropisme » de la danse du ventre déjà présente dans les films de comédie musicals égyptiens de l'entre deux guerres. Dans les films de fiction, cette danse est restée cloisonnée, au niveau du récit, dans une « sphère onirique », et totalement coupée des intrigues amoureuses des personnages. Avec la naissance d'un courant réaliste à partir des années 1940 et 1950, on voit naître dans le cinéma égyptien une dimension érotico-sensuelle qui rompt avec les stéréotypes de la danse du ventre. La sensualité est ainsi présente dans la filmographie de

Salah Abou Seif^a. On peut citer également le film ***Le Bain des Malatili***^b qui fait allusion à l'homosexualité masculine en passant par la sensualité du regard sur la nudité du corps masculin. Malgré le franchissement de l'interdit sur le sujet de l'homosexualité, le réalisateur ne s'est pas débarrassé du discours coupable portant sur la sexualité. Il est également important de mentionner le cinéaste **Youssef Chahine**^c, qui met en scène, dans le film ***Le Moineau***, une séquence d'amour explicite du couple Raouf et Fatma. Il est aussi connu, comme étant le premier cinéaste mettant admirablement en scène la circulation du désir entre les hommes.

Au cours des dernières décennies, on assiste au développement d'autres traditions cinématographiques dans le monde arabe. A partir des années 1960, les pays du Maghreb voient la naissance de cinématographies nationales, qui font leurs premiers pas, en synthétisant des influences multiples au sein du creuset des cultures locales. Parmi ces traditions, le cinéma tunisien s'ouvrira précocement à une représentation de thématiques érotiques. Le film ***Khalifa le teigneux***, réalisé en 1968 par **Hamouda Ben Hlima**, constitue l'expression la plus aboutie de la filmographie des débuts et, plus généralement, l'une des œuvres les plus accomplies au sein de la

^a Salah Abou Seif est un réalisateur égyptien, né le 10 mai 19151 au Caire, ville où il est mort le 23 juin 1996. Il est considéré comme le père du cinéma réaliste égyptien.

^b *Le Bain Des Malatili*. Réalisation Salah Abou Seif. 1973.

^c Youssef Chahine, né le 25 janvier 1926 à Alexandrie et mort le 27 juillet 2008 au Caire, est un réalisateur, acteur, scénariste et producteur égyptien de réputation internationale. Il réalisa 40 films et documentaires.

production tunisienne. Ce long-métrage a été l'un des premiers films ayant enregistré un succès populaire auprès du public tunisien. Il a ainsi beaucoup contribué à l'essor du cinéma et a donné le coup d'envoi de la carrière cinématographique de nombre de ses acteurs (comme **Mouna Noureddine**, **Hassiba Rochdi**, **Mohamed Kouka**). Ce film constitue le moment fondateur de la représentation des thématiques érotiques dans le cinéma tunisien. Nous y consacrons une analyse approfondie visant à dégager les principaux ressorts symboliques de la représentation de la sensualité dans la construction du récit et dans le déroulement d'un certain nombre de séquences significatives. Plusieurs films produits dans la période des années 1960 et 1970 représentent la sensualité dans une forme d'appel à la femme, comme *Yusra* réalisé en 1972 par **Rachid Ferchiou**, ou *Le Révèrbère* réalisé la même année par **Hamouda Ben Hlima**.

L'évolution de l'expression de la sensualité dans le cinéma tunisien est atypique : elle est passée d'un régime de permissivité au cours des années 1960- 1970 à un régime de restrictions et d'interdits. On se retrouve donc dans une position où les discours d'il y a cinquante ans sont plus libertaires que ceux d'aujourd'hui. Les paradoxes de l'évolution sont que ce discours libéral a disparu. Les films des années 1960-1970 sont dénués de culpabilité quand on parle de sexe. Le fantasme sexuel, par exemple, (fortement présent dans les premiers films), est une mise en scène du désir qui organise sa satisfaction. Dans les films récents, le fantasme sexuel est un cauchemar qui

accentue l'idée de l'interdit et de la faute sexuelle. On passe donc du rêve et de la possibilité de l'accomplir dans les années 1960-1970 au cauchemar à partir des années 1980, d'une sexualité possible vers une sexualité restreinte, voire interdite. Ce qui pose problème, c'est le regard masculin sur la femme qui émane d'une relation de possessivité typiquement arabo-musulmane. Le besoin de couvrir le corps, ou l'envie de le dénuder totalement, met en jeu des problèmes historico-culturels profonds. Le film est possible par rapport à un système de pensée. Il est donc fort utile d'analyser les fondements moraux et institutionnels de la nudité, afin de comprendre leur prégnance dans le cinéma tunisien. Le problème central est le rapport de possession de l'homme au nu féminin, et de manière annexe, son approche de la sensualité, de l'érotisme, et de tout ce qui touche, de près ou de loin, le contact. Le réalisateur vit une contradiction entre la mise en images des scènes érotiques, et les interdits qui font qu'on ne les montre pas. Si en plus, seul l'homme qui possède doit voir, la contradiction vient du simple fait que le cinéma, par essence, montre à tout le monde. Le nœud central vient de cette contradiction : les interdits pèsent sur la conscience des réalisateurs et du public. Ils sont dans les mœurs et dans les films qui montrent la relation entre les sexes. La question du contact, et de ce que le regard signifie comme relation de possession, s'exprime de façon personnelle, en fonction de chaque réalisateur, mais aussi en corrélation avec l'évolution de la société dans laquelle ils sont faits.

Qu'entend-on par sensualité dans un système de séparation des sexes ? La sensualité est le plaisir même, en passant par le regard, le toucher et par l'apparence. Comment cette sensualité est-elle permise ou non permise ?

Dans plusieurs films, c'est la question de l'identité sexuelle masculine qui se lit en filigrane, derrière l'évocation de la séparation des sexes. La sensualité peut-être aussi le type de sentiments qui sont autorisés à être exprimés, et la forme de leur expressivité. Chez l'homme traditionnel, par exemple, il existe une barrière à l'expression des sentiments, à cause de laquelle certaines marques de gentillesse et de douceur ne peuvent pas être exprimées. Il va sans dire que le phénomène de la séparation des sexes relatif à la société tunisienne, est marqué dans le corps lui-même par le moyen de la distinction et des types de comportements requis de part et d'autre. L'entre soi du genre peut alors glisser vers des thématiques homosexuelles fortement allusives.

En général, l'axe dramatique qui conditionne le traitement cinématographique de la sensualité, est la séparation spatiale et sociale des sexes. L'espace divise les corps concrètement. L'enferment dans les espaces intérieurs est spécifique aux personnages féminins. En terme de sensualité, la division des corps dans l'espace est l'une des causes du refoulement de la sexualité, qui est une notion très visible dans les films tunisiens.

La séparation est comblée par le voyeurisme, qui prend pour objet un monde féminin fantasmé et parfois menaçant. De manière significative, on assiste surtout à une focalisation des scénarii sur l'adolescence, conçue comme moment clé de la transgression des frontières entre les genres, où il est encore envisageable de pénétrer dans l'espace intime des femmes avec un regard qui a désormais perdu l'innocence de l'enfance. Mais l'adolescence est également perçue comme un passage problématique à la condition

d'adulte, sanctionné par le mariage et par la mise à l'épreuve de la virilité. Là encore, l'exemple du passage de la petite fille à la jeune fille reflète un système de pensée fortement séparatiste.

Le comportement vestimentaire chez les personnages, en particulier celui des femmes, est essentiel dans l'étude des rapports entre les sexes. La sensualité débouche sur les rapports au corps, et au minimum, sur un certain déshabillé du corps. Comment est-ce traité ? Comment est-ce évalué ? Et peut-on constater des changements au fil des années ?

La première partie de la thèse est consacrée aux fondements moraux de la sensualité qui permettent une lecture distinctive de la spécificité de la sensualité à travers les différentes époques, et de plus, éclaire la profondeur des interdits qui résident dans le regard masculin sur la nudité féminine.

Dans le premier chapitre, sont étudiés les types de contacts entre hommes et femmes et entre genres similaires, qui sont interdits par la religion musulmane. L'étude théorique relative aux fondements moraux sur le voile, la « awra », et le « zina », va mettre en lumière entre autre, la partie du discours si refoulé des médias en France portant sur les identités, le port du voile etc.

Dans le deuxième chapitre, sont analysées les spécificités du discours permissif sur la sensualité, qui caractérise la première période historique du cinéma tunisien. Nous y consacrons tout un chapitre, qui permet, d'une part, de distinguer l'univers de chacun des réalisateurs et, d'autre part, de souligner l'importance de cette période dans l'histoire du cinéma tunisien.

Dans le premier film ***Khelifa Le Teigneux***, on découvre la subtilité de la mise en scène du regard, pour signifier des fantasmes quasi « pornographiques » chez certains personnages. La richesse des astuces et des inventions diverses pour échapper à la censure, s'accompagne chez le réalisateur de tout un art de la négociation pour établir la relation entre l'homme et la femme.

Dans le film ***Yusra***, un appel fort à la femme s'établit par le regard. Le film met en scène une progression du désir spécifique qui mélange le rêve avec la réalité. La sensualité est valorisée à la fois dans le discours des personnages, et dans les choix esthétiques du réalisateur : pour lui, le corps de la femme est beau, et il est fort intéressant de le filmer à travers différents cadrages et angles de prise de vues.

Le film ***Le Réverbère*** propose une situation de drague atypique prolongée dans le temps, avec des retournements de situations qui piègent les attentes du spectateur. Le réalisateur utilise l'ironie pour désacraliser le sacré, et rompt avec les stéréotypes du patriarcat qui s'appliquent aux scènes

sensuelles dans le cinéma tunisien. Ce film apparaît comme une « leçon » de cinéma sur la sensualité, car son traitement est fait à l'intérieur d'une intrigue intime sur le désir entre les personnages (fantasmes, attractions, répulsions, postures, temporalité).

Dans le troisième chapitre, nous analysons les ressorts culturels et moraux du regard masculin sur la nudité féminine, à travers trois films : ***Hammam Dhab*** de **Moncef Dhouib**, ***Un Été A La Goulette*** et ***Halfouine*** de **Ferid Boughdir**.

La deuxième partie se concentre sur la séparation des sexes, et le discours interdit sur la sensualité à travers des films créés dans des périodes concomitantes, comme ***L'Homme De Cendres*** et ***Bezness*** de **Nouri Bouzid** ainsi que ***La Trace*** de **Nejia Ben Mabrouk**. La monstration de la souillure, comme outil de répression dans la société patriarcale, concerne autant l'homme que la femme. Elle représente le cadre sociologique et moral qui nous conduit à questionner les identités sexuées chez les personnages dans les différents films. Pour étayer nos propos, nous nous appuyons sur les études faites par **Elisabeth Badinter** et portant sur l'identité masculine et le modèle patriarcal.

La souillure se manifeste également dans les différents discours des cinéastes. Il est donc nécessaire de questionner leurs points de vue sur

cette problématique : y-a-t 'il des changements dans la relation au corps ? Si la sensualité est restreinte dans les films de nos jours, alors qu'au contraire, elle était tout à fait permise dans les années 1960-1970, c'est que le contexte politique a une influence directe sur le choix des discours dans les films. La sensualité est également soumise aux questions des goûts spécifiques propres à chaque époque. La violence perçue dans les films récents, à travers par exemple le montage des scènes d'amour, leur est spécifique. Il y a également la question de la catégorisation des genres inhérente à l'histoire du cinéma, qui a poussé à cataloguer des films dans le genre X ou érotique. Avec le recul temporel, le film *Yusra* est, à titre d'exemple, perçu de nos jours comme un film érotique. Enfin, nous ne pouvons pas ignorer la forte influence des courants idéologiques, comme l'idéologie islamiste qui cible essentiellement la sensualité et l'enfermement au niveau des mœurs.

Est-ce que le regard de l'homme sur la femme a changé ? Y-a-t 'il finalement un retour aux réflexes machistes dans le cinéma tunisien ?

PARTIE 1

LES CONCEPTS MORaux ET LEUR PREGNANCE DANS LE CINÉMA TUNISIEN

I. Chapitre I

La nudité féminine : les fondements moraux et institutionnels

Plusieurs cinéastes sont possédés par l'idée de montrer la nudité féminine dans leurs films et ce phénomène touche beaucoup plus le regard masculin que le regard féminin. Ceci dénote leur relation particulière à la femme remplie d'antagonismes et de sentiments contradictoires : la femme désirée doit être également possédée et la nudité obsessionnelle doit inclure, dans sa représentation, l'histoire d'un regard mutilé et chargé de tabous et d'interdictions. La compréhension du sens de la nudité dépasse alors la subjectivité immédiate de l'auteur pour atteindre une autre subjectivité, celle qui résulte des fondements moraux, avec toutes les formes de restrictions qu'ils imposent au bon musulman afin de refouler son désir chez les deux sexes et maintenir la femme dans son invisibilité formelle et existentielle.

1- Le voile

Plusieurs obstacles éthiques s'imposent au cinéaste désirant montrer la nudité féminine à l'écran. Ces obstacles proviennent essentiellement d'une règle fondamentale qui est la dichotomie entre sexes où sont présents le tabou de la pudeur spécifique au corps de la femme, ainsi que les règles strictes qui interdisent d'une manière précise le contact sensuel entre les sexes, que ce soit par le regard, l'ouïe ou le toucher. Dans l'Islam, la bipolarité du monde repose sur une rigoureuse séparation de deux ordres : le féminin et le masculin. Le vêtement sera l'instrument de pudeur qui doit dissimuler le corps et en même temps refléter la dichotomie sexuelle du monde. Cette fonction sera assumée par la femme à qui est imposée le port du voile. Son costume est le signe de la féminité et de la pureté. Il représente, à partir de ces signes, son identité. Le voile dissimule la féminité chez la femme,

contrairement à l'homme qui montre et attire le regard sur sa masculinité. Les expressions corporelles de séduction abondent chez l'homme, comme la pilosité faciale avec les soins minutieux qu'il applique à sa barbe (la forme, la couleur, la teinture et le parfum). Le costume a pour fonction de régler également le concept de l'intimité. Toutes les règles de l'habillement chez la femme doivent provenir d'une conscience avertie des autres personnes qui l'entourent. Elle est tenue de cacher le nombril et le genou en présence d'une femme musulmane, de couvrir la zone entre le haut de la poitrine et le genou en présence d'une femme non musulmane, de couvrir la zone entre le haut de la poitrine et le genou en présence d'un « *Mahram* »¹, de couvrir tout le corps, à part le visage et les mains, en présence d'un homme quelconque. Evidement ces restrictions sont moins importantes chez l'homme qui est tenu de couvrir seulement la partie située entre le nombril et le genou.

Mais pourquoi, devant une femme non musulmane, la femme est-elle tenue de cacher sa poitrine ? La femme non musulmane est soupçonnée de rapporter une description du corps à un non-musulman, et ceci pourrait nuire au sentiment possessif de l'homme envers la femme puisque la règle impose à la femme de montrer ses atours seulement devant l'époux. Elle donne donc le droit à l'exclusivité du regard au mari. Les règles de l'habillement chez la femme doivent provenir d'une conscience avertie des personnes visibles et également des êtres invisibles. En effet, dans l'Islam la solitude absolue n'existe pas. Les djinns et les anges partagent le monde des humains. La nudité totale est donc fortement déconseillée même quand la femme est seule, d'où la recommandation de ne jamais entrer dans l'eau

¹ Le Mahram dans l'Islam, ce sont les hommes proches d'une femme avec laquelle il ne peut pas célébrer de mariage, selon la charia. Cette interdiction est établie en raison de lien de consanguinité, d'alliance ou d'allaitement.

sans drap puisque « l'eau a des yeux », comme le confirme **Fathi Benslama** : « *Originellement, la corporéité humaine est exposée à l'effraction de l'altérité démoniaque. Dès qu'il y a corps, il y a ouverture, et dès qu'il y a ouverture, il y a circulation énergétique à travers les orifices corporels (le diable est un être de feu) ... D'où la violence de la possession (mais qui veut dire d'abord 'le toucher') et du dévoilement intérieur qui prennent la forme d'un toucher-voir généralisé. On ne saurait mieux souligner l'inquiétante étrangeté intime du corps, comme s'il ne cessait d'être exposé à une expropriation qui lui est consubstantielle* »².

Le « *fiqh* » (jurisprudence islamique) a réglé dans les moindres détails les manières dont doit se vêtir chacun des deux sexes afin de différencier les sexes : cacher les formes des corps passe par le port des vêtements amples et qui ne moulent pas le corps. La toge doit tomber jusqu'aux chevilles. Il est interdit de tâter le vêtement d'autrui. Les couleurs vertes, rouges et blanches sont vivement conseillées aux hommes. Les hommes ne doivent pas porter des vêtements en soie. La soie est faite pour les femmes tout comme les bijoux en or et le tatouage. On recommande à l'homme d'épiler son sexe et ses aisselles, de tailler ses ongles, de se faire circonsire, de porter la barbe puisque la barbe est destinée à attirer le regard. Le voile et le regard sont liés dans le texte coranique, qui, dans le même verset, émet une double recommandation : celle de baisser le regard et de cacher les atours de la femme. Et quand le regard de l'homme n'est pas chaste, il transgresse la limite de Dieu : « *Dis aux croyants qu'ils baissent leurs regards d'être chastes, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît. Qu'elles rabattent leurs voiles sur leur gorge ! Qu'elles montrent*

² Fethi BEN SLAMA, *Dictionnaire Du Corps*, sous la direction de Michella MARZANO, P.P 503-507 Islam. Presses Universitaires de France, 2007. Paris.

seulement leurs atours à leurs époux, ou aux fils de leurs époux, ou aux fils de leurs sœurs ou à leurs femmes, ou à leurs esclaves, ou à leurs serviteurs mâles qui n'habitent pas le désir (charnel), ou aux garçons qui ne sont pas au fait de la conformation des femmes³ ».

2-La Awra

Entre deux personnes éprouvant un désir l'un envers l'autre, il y a « *hududu Allah* » la limite de dieu citée précédemment, qui vient empêcher l'approfondissement de ce désir au niveau du contact sensuel. Le mot « *hududu* » signifie la frontière, et celle-ci s'adresse directement aux sens : les yeux et la vue, l'oreille et l'écoute, la main et le toucher.

Le corps est donc un territoire et une frontière qui appartient intégralement à Dieu. Il est à noter que cette frontière s'adresse au « *jassad* » et non pas au « *jism* » (corps masse, forme et substance) et au « *badn* » (cuirasse corporelle dans ses transformations physiques). Le « *jassad* » signifie tout à la fois l'agglutination, l'adhérence, l'attachement et l'harmonie ; il tend à désigner le corps dans sa dimension sensorielle, esthétique et affective. C'est le terme utilisé pour désigner le corps dans l'amour, où le sensible serait le siège de la volupté et de la jouissance. La frontière entre les « *jassad* » rejoint un concept important dans l'Islam qui est la « *awra* ». Il part du concept de l'intimité et des parties du corps à dissimuler au regard d'autrui vers la conception de la « *awra* » signifiant

³ Le Coran, sourat « *La lumière* », XXIV, P.P 27-31, traduction Regis.BLACHÈRE. Presses Universitaires de France. 2002. Paris.

littéralement la perte de l'œil. La « *awra* » désigne d'abord l'organe sexuel et a pour synonyme l'œil crevé.

Plusieurs fatwas (consultation juridique) font varier le sens de cette « incorporation » langagière entre l'œil et le sexe proposé par le **Coran**, pour exprimer le danger du sexe et surtout le péché du contact par le regard : « *sa vue rend aveugle* », « *la vue d'un sexe engendre l'oubli* ».

Dans l'Islam, on peut parler littéralement de la rencontre des sexes par le biais des regards où l'acte obscène est la « *awra* » du regard, c'est à dire la concupiscence du regard. Comment regarder et comment être regardé font l'objet d'un apprentissage précis et minutieux chez le musulman. Être musulman, c'est contrôler son regard et savoir soustraire à celui d'autrui sa propre intimité. Le fait de comparer le regard à une « flèche d'iblis » (flèche du diable) signifie la gravité du péché qui lui est associé. Un bon musulman doit détourner son regard à la vue d'une femme, comme l'exprime clairement ces fatwas : « *l'homme qui regarde avec concupiscence les beaux traits d'une femme et au delà de ses vêtements, au point où il arrive à distinguer la forme des os, ne sentira point l'odeur du paradis* », « *...on lui versera du plomb, dans les yeux au jour du jugement dernier* ».

Le corps de la femme est également une « *awra* ». Elle doit protéger son corps du regard afin d'éviter la concupiscence incontrôlée qui agite l'homme qui la contemple et également de faire éviter à l'homme la faute de la concupiscence dont elle est l'unique responsable.

Le port du voile ajoute à la suspicion portée sur les femmes d'être source de chaos social, et conduit les femmes à le transformer en écran total afin

que rien de féminin ne pénètre dans le champ visuel d'un oeil masculin. Le rapport entre le regard et la souillure a été la problématique centrale dans **Les Mille et Une Nuit**. Le roi est devenu fou après la vue d'une scène traumatique dans laquelle la reine le trompait avec son amant. Ce visuel de souillure l'a conduit follement à l'excès de jouissance du corps féminin et à la vengeance, quand chaque soir il déflore une vierge et la tue pour enterrer avec elle l'éventuelle souillure qu'elle pourrait produire dans le monde. La délivrance du roi s'est faite par l'écoute et la voix de la raison, proposée par Shahrazade. La tromperie de la reine montre une jouissance sexuelle énigmatique et trompeuse chez la femme, rejoignant un mot attribué par la tradition au prophète **Mohamed** : « *la femme est l'auxiliaire du démon* ». Si la femme est sujette au voilement, c'est bien parce que son corps est le lieu même de l'alternance entre la pureté et l'impureté (par les menstrues), et donc la source irradiante du désir qui peut troubler la loi et la paix par son pouvoir de séduction.

3-Le Zina

L'ensemble des prescriptions définies précédemment conduit à la conception musulmane du regard licite « *al nadhar al mubah* » et du regard illicite « *zina ul ayni* ». Le « *zina* » des yeux est la tentation sexuelle qui vient par la vue.

Selon le « *fiqh* », le « *zina* » des yeux peut concerner les hommes adultes à la vue des jolis garçons. Il est donc recommandé de ne pas s'asseoir à côté des fils des riches et des nobles car ils ont des visages comme ceux des vierges

et paraissent plus tentateurs que les femmes. Selon un « *hadith* », il y a trois sortes de pédérastes : ceux qui regardent, ceux qui attouchent et ceux qui font l'acte criminel. Chez le regardé, on passe d'un monde fondé sur la dichotomie des sexes à un monde fondé sur la dichotomie des âges puisque la jeunesse est rejetée du côté féminin. A cause de la concupiscence masculine incontrôlée, la petite fille est déjà vue comme une femme tentatrice. Elle subit donc des limitations culturelles au niveau de son comportement pour ne pas attirer les regards des hommes, et reste cantonnée à la maison sous le contrôle de la mère. Du côté masculin, c'est l'écartement de toute tentation d'homophilie par une dévirilisation momentanée et provisoire des garçons imberbes, en plus de leur éloignement des adultes.

Il existe également une tentation sexuelle qui vient de la main, c'est le « *zina* » de l'attouchement. Selon le « *hadith* », on mettra des braises aux mains, le jour du jugement dernier, à l'homme qui touche la main d'une femme qui n'est pas son épouse. Les enfants ne touchent que les mains des enfants. Les vieillards ne touchent que les mains des vieillards puisque ces derniers ont connu le plaisir du coït, et seraient susceptibles de sentir une excitation en serrant la main des jeunes.

La tentation sexuelle qui vient de la langue est le « *zina* » de la parole. En plus d'être « *zina* », la parole obscène, dans une situation de drague par exemple, est une « *awra* », tout comme la voix de la femme est à la fois « *awra* » et « *zina* » de l'oreille. La voix de la femme est réservée à son seul époux et il est interdit au musulman de se délecter de la voix harmonieuse d'une femme étrangère.

Il est à noter, que les « *zina* » de la parole, de l'oreille et de la voix sont

moins répréhensibles que le « *zina* » de l'œil. La frontière des sexes peut être franchie même si la fonction visuelle est limitée.

Le chant ou le simple bruit de hanches est malgré tout interdit. Le verset coranique cité précédemment fait des recommandations précises sur le bruit des anneaux de pieds (« *khakhâl* ») : « ...*Que les croyantes ne frappent point (le sol) de leurs pieds pour montrer les atours qu'elles cachent. Revenez tous à Allah⁴ ».*

La préservation de la pudeur féminine va jusqu'à interdire à la femme de répondre lorsqu'on frappe à la porte. Elle doit seulement claquer des mains pour signifier l'absence du « mari » et du maître de la maison.

En général, tout rapport sexuel en dehors du mariage ou préconjugal est considéré comme « *zina* ». Vingt-sept versets dans le **Coran** lui sont consacrés ; il est assimilé au paganisme et engendre la coupure avec la communauté musulmane. Ce péché est minime chez les célibataires, comparé à celui d'un couple composé d'un homme marié avec une femme en puissance de mari : la peine encourue est maximale, c'est la lapidation jusqu'à ce que la mort s'en suive.

La problématique centrale est la question du regard masculin sur le nu qui est fondamentale, et qui rentre en contradiction, en conflit, en heurt, avec le cinéma (presque par essence pour le cinéma puisqu'il est image). En effet, le cinéma tend à montrer des corps nus et des contacts entre sexes etc... alors que cela est interdit.

⁴ Le Coran, sourat « *La lumière* », XXIV, P.P 27-31, traduction Regis. BLACHÈRE. Presses Universitaires de France. 2002. Paris.

L'inspiration de la possessivité masculine à l'égard de la femme vient tout droit de la religion et se prolonge dans les lois civiles et la tradition.

Si on observe le rapport de la jeune fille à son propre corps depuis l'enfance jusqu'au mariage, on découvre comment la pensée de la chasteté la traverse pendant les différents âges et la conduit directement à une forme d'aliénation par rapport à son propre corps. Paradoxalement, alors, les femmes qui s'affichent avec des habits sexys montrent dans leurs attitudes des « infranchissables ». La pudeur est une image artificielle forte qui rentre en conflit avec la spontanéité du corps dans ces expressions. On est loin de voir une nudité charnelle avec une chair qui nous touche, ou un corps qui revendique sa nudité naturelle, sans l'appel troublant du regard de l'autre. Dans les romans de **David Herbert Lawrence**, être nu, c'est retrouver un état fluide où aucun vêtement ne nous sépare du monde. **Lawrence** oppose, à cet état originel de plénitude, la nudité pornographique qui offre un corps au regard en bannissant toute spontanéité et en rejetant sa naturalité.

Dans la religion musulmane, le sens de la pudeur reste irrévocable chez l'être humain qui se distingue anthropologiquement et sociologiquement de l'animal par l'acte de se vêtir, comme le rappelle avec évidence **Levi-Stauss** : « *seuls les hommes voient qu'ils sont nus* ».

Mais quand la parure devient une angoisse démesurée, la pudeur devient aliénante. Que veut dire au fond préserver son sexe du regard de l'autre ? Dans le contexte musulman c'est « réserver » le droit du regard à une personne particulière, en passant par une préservation pour atteindre l'exclusivité d'un seul regard, celui du mari. D'où vient ce sens de vouloir « préserver » afin de « réserver » ? Evidemment, on se trouve dans le dogme

du corps virginal et de la pureté qui est un dogme masculin.

Mais y-a-t-il d'autres échappatoires au corps ? Le plaisir du corps ouvert reste un état difficile à atteindre, tant que la différence des genres et l'inégalité entre les sexes continuent à se formuler par des horreurs langagières qui se transmettent de génération à génération, comme le dicton : « *dans la vie de la jeune fille, il y a deux sorties : la première, pour aller chez son mari et la deuxième, pour aller à sa tombe* ». Un deuxième dicton dit : « *quand la fille se marie, elle ne part pas chez son mari mais elle retourne chez lui* ». Le premier dicton ancre l'idée de l'enfermement et conduit à la possessivité aveuglante du mari. Le deuxième dicton renvoie à l'idée de la destinée et de la fatalité dans la vie d'une femme et à l'idée de la dépendance.

Le pouvoir du regard sur le sexe d'une femme est l'un des pouvoirs les plus traumatisants, car il installe par l'instrumentalisation le mode de la dépossession. Si dans le social, on montre le corps de la femme seulement à son époux, au cinéma le corps est montré à tout le monde.

II. Chapitre II

Le discours permissif sur la sensualité

1- Du rêve de sensualité à l'accomplissement : film *Khelifa Le Teigneux*. (Hamouda Ben Hlima). (1968)



**Film Khelifa Le Teigneux. Episode « Kalthoum ».
La drague dans la terrasse**

Qu'est-ce que le discours permissif de la sensualité ? En quoi les films de la période 1960-1970 sont-ils permissifs ? Quelles différences y-a-t-il avec le cinéma occidental de la même époque ? L'hypothèse est que ces films ont été réalisés à une époque ouverte par rapport à d'autres films parus plus récemment.

L'évolution de l'expression de la sensualité dans le cinéma tunisien est passée d'une période d'émancipation des mœurs vers une période de régression. A partir d'un visionnage chronologique qui commence par en 1968 jusqu'à nos jours, on distingue une période historique caractérisée par un mouvement de permissivité.

La spécificité de cette période est qu'il y a un vrai discours sur le plaisir et le désir entre les sexes, avec des cinéastes qui vont assez loin dans les rapports sensuels : échange de baiser dans l'espace public, banalisation de la nudité, rêve de sensualité et possibilité de l'accomplir, beauté du corps, désir charnel, abolition de la séparation des sexes par l'espace, distance et ruse pour désacraliser certaines formes du sacré. Leurs films tiennent un discours subtilement contestataire de l'ordre religieux et moral, qui permet d'atténuer et de contourner les tabous et les manières qui codifient les relations entre sexes.

Dans les films des années 1960, on rencontre deux paysages différents de la Tunisie. Le film *Yusra*, par exemple, est totalement occidentalisé, alors que le film *Khelifa Le Teigneux* montre un cadre traditionnel avec une nette

séparation des espaces entre les sexes. La question de la sensualité au cinéma a donc comme point de départ deux cadres différents mais qui vont vers un objectif commun : la libération des mœurs.

Il est à noter que l'expression de la sensualité dans les films tunisiens des années 1960 n'est pas radicalement différente de celle du cinéma occidental de la même époque. Dans les années 1960 en France par exemple, les scènes d'amour sont encore très allusives ; on montre d'une manière traditionnelle les vêtements tombés à terre pour suggérer le dénudement. Dans ***Tirez sur le Pianiste***, par exemple, **Truffaut** joue avec les interdits de son époque en montrant deux personnages avec le drap du lit à hauteur du nombril du personnage féminin. A un moment donné, le personnage masculin prend le drap, le remonte au dessus des seins et dit : « *au cinéma, c'est comme ça et pas autrement* ». Dans les films tunisiens des années 1960, on trouve ce même jeu avec les interdits.

Pour le nu, permettre de voir le pubis et la pointe des seins dans le cinéma non pornographique est apparu essentiellement vers la seconde moitié des années 1960 dans le cinéma français et américain. Avant cette période, la sensualité s'exprimait par des formes de déshabillés, comme les porte-jarretelles et les décolletés. Cette banalisation de l'image du sexe et des seins n'était pas si généralisée dans les films des années 1960 qui montrent bien la transition d'une époque à l'autre. **Brigitte Bardot** dans le film ***Le Mépris***, par exemple, est montrée allongée nue sur une peau de fourrure mais elle est sur le ventre. On voit ses formes, on voit ses fesses mais on ne voit ni le sexe ni les seins.

Le nu dans le cinéma tunisien est apparu très tôt dans les films des

années 1970 à travers le film **Yusra**. Le naturalisme du corps dans ce film est diamétralement opposé à la culture de la femme tunisienne dans sa relation avec son corps. Selon la convention, la séduction pourrait émaner d'un certain montré-caché et d'un jeu avec l'habit. Le contexte d'un nu en tant que tel n'est admis que dans la situation de bain en compagnie d'une personne de même sexe. Voir donc une nudité érotique banalisée est un acte de rupture avec les conventions dans le film **Yusra**.

Au fil de l'histoire du cinéma tunisien, la sensualité du corps féminin s'est heurtée au problème du regard. Ce n'est pas parce qu'on voit du nu qu'il y a forcément dans le film un discours permissif sur la sensualité. La sensualité est le plaisir même, pris en passant par le toucher, par le regard et par l'apparence. Elle débouche sur un rapport au corps et forcément, au minimum, sur un certain déshabillé du corps.

La sensualité serait-elle permise ou non permise ? Nous allons donc questionner sa présence dans les films et comparer les différents points de vue des cinéastes, en cheminant du film **Yusra** et de l'époque des années 1970 vers ceux parus plus récemment.

a- Description du 1er épisode : « LE COQ NOIR »

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>SCENE EXTERIEUR/JOUR</p> <p>Plan N°1</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Travelling avant.</p> <p>Une foule de gens se proment dans une ruelle de la médina, des femmes couvertes de la tête aux pieds par des tissus blancs satinés visages découverts → le « <i>Sefsari</i> ».</p> <p>Plan N°2</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Un personnage féminin debout de dos, habillé en tailleur moderne d'été qui montre sa silhouette et ses jambes.</p> <p>La femme se fait brosser les sandales par un cordonnier ambulancier.</p> <p>Le cordonnier, en position accroupie, lève les yeux l'air spontané, attiré par le bassin de la femme.</p>	<p>Sons d'ambiance d'un marché, cris de vendeurs, voix d'enfants jouant dans la rue.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°3</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe en plongée.</p> <p>Un personnage masculin (Khlifa) marche dans la foule, puis s'arrête pour observer longuement l'espace qui l'entoure et les terrasses situées dans les hauteurs des maisons. Agé environ de vingt cinq ans, il porte une chemise longue, blanche, ouverte laissant apparaître un marcel blanc. Sur la tête, » un chapeau en fil de coton d'été couvre la moitié de son crâne.</p> <p>Plan n°4</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Travelling de droite à gauche.</p> <p>En avant plan, un groupe de femmes montrées de profil et de dos, toutes habillées en « Sefsari ». Elles ont l'air d'observer un boucher qui coupe des os.</p>	<p>Zoom sonore sur la frappe des os.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°5</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Des personnages masculins rôdent dans une rue marchande.</p>	<p>Toujours la même ambiance de la rue marchande.</p>
<p>Plan n°6</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Khelifa, avec quelques passants, parcourt deux ruelles en clair-obscur qui se croisent.</p> <p>Dans la ruelle sombre, une silhouette d'une femme en « <i>Sefsari</i> » observant une marchandise.</p> <p>Khelifa, l'air décontracté, apparaît seul d'une partie sombre d'une ruelle. Il dépasse, par sa marche rapide, une passante voilée et arrive sur la partie éclairée de la ruelle. Dans la ruelle, il y a une porte en bois fermée et deux fenêtres en fer forgé.</p> <p>(→ Présence de figuration féminine à chaque passage de Khelifa).</p>	<p>Crescendo d'un chant de canari (adagio).</p> <p>Déclenchement d'une musique off rythmée. (→ Atmosphère de gaieté).</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°7</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa longe les murs crépis d'une grande maison avec un grand portail ancien. Il rentre sans frapper.</p> <p>Séquences intérieur/jour</p>	<p>Raccord musical.</p>
<p>Plan N°8</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa monte des escaliers en vieux marbre de forme circulaire. Sur les murs, des arabesques.</p> <p>Il est immobilisé au niveau de l'entrée du patio, une voix lui demande de s'arrêter.</p>	<p>Fondu musical.</p> <p>Contact des babouches sur le sol.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°9</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Apparition d'un personnage masculin (Si Mokhtar) vêtu d'une djellaba et d'une chéchia sur la tête (chapeau traditionnel tunisien). (Rareté des personnages principaux masculins).</p>	<p>Si Mokhtar : « <i>Khelifa, que Dieu te garde. Attends moi au patio, j'arrive</i> ».</p> <p>« Ya ». Désigne l'appel en dialecte tunisien.</p>
<p>Plan N°10</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Des personnages féminins guettent en riant l'arrivée de Khelifa depuis les fenêtres qui donnent sur le patio.</p>	<p>Rires féériques de femmes</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°11</p> <p>Plan rapproché avec une légère plongée.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa, sourcils épais avec de grands yeux noirs, la peau claire et les traits du visage fins. (Aura). Khelifa observe discrètement les femmes avec un air prédateur.</p> <p>Plan N°12</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Une jeune femme provocatrice et séductrice dirige son regard vers Khelifa. Son bras est appuyé sur une porte, l'autre posé sur son bassin. Salouha porte un corset satiné blanc qui fait apparaître une partie de sa poitrine et une ceinture en dentelle noire autour de la taille.</p>	<p>Les rires féériques de femmes continuent en off, synchronisés par les notes successives d'une guitare.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°13</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa cherche par le regard Salouha mais il ne la voit pas. Un mur fait obstacle.</p>	<p>Les notes successives d'une guitare off marquent l'impression de magie dans le regard de Khelifa. (Impression d'un chant d'oiseau)</p>
<p>Plan N°14</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Travelling de droite à gauche.</p> <p>Un personnage féminin apporte un plateau de pain à Si Mokhtar qui le couvre par une serviette blanche et le passe à Khelifa.</p> <p>Le patio est entouré de fenêtres en fer forgé et de portes donnant sur les chambres, là où apparaissent encore les mêmes silhouettes féminines : séparation des sexes.</p>	<p>Fin des notes.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°15</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Les deux hommes se séparent. Khelifa porte le plateau sur la tête et se dirige vers l'escalier. En marchant, Si Mokhtar tourne son regard pour vérifier le départ de Khelifa.</p> <p>Extérieur/jour.</p>	<p>Si Mokhtar : « <i>Tiens mon garçon, et n'oublie pas de dire à Said que Salouha n'aime que le pain mûr</i> ». (Double sens) Khelifa : « D'accord Sidi ».</p>
<p>Plan N°16</p> <p>Plan américain.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Khelifa, le plateau sur la tête, parcourt une rue étroite et vide. (Le personnage se détache du groupe, les rues se vident).</p>	<p>Fin des notes.</p> <p>Khelifa siffle une mélodie.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°17</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Khelifa continue son chemin vers la boulangerie en sifflant avec une démarche décontractée, les rues sont de plus en plus étroites. (Le décor dénonce la crise du personnage).</p>	<p>Khelifa continue de siffler.</p> <p>Fin des notes.</p>
<p>Plan N°18</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Travelling de droite à gauche.</p> <p>Pendant le parcours de Khelifa, on voit en arrière-plan des portes fermées et d'autres entre-ouvertes, laissant apparaître des zones d'ombre. (Espace caché, possibilité d'accès).</p>	<p>Khelifa siffle une mélodie.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°19</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Un personnage masculin (le boulanger) récupère le plateau que tenait Khlifa. La boulangerie est mal éclairée.</p>	<p>Son d'ambiance d'une boulangerie (fourneau, bruits métalliques...). (Réalisme du son).</p> <p>Le boulanger : « <i>Décharge toi Monsieur Khlifa, que Dieu vous débarrasse de tout ce qui est pénible</i> ».</p> <p>(Le monologue interne suit le personnage dans ses états mentaux).</p> <p>Khlifa avec un ton d'étonnement : « <i>Monsieur Khlifa !!</i> ».</p> <p>(Déclenchement d'une musique d'ambiance lente).</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°20</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa sort de la boulangerie et marche pensif en regardant le sol. Il parcourt des ruelles sinueuses et désertes. Le soleil chaud du midi commence à accentuer les différences entre les zones d'ombre et les zones éclairées.</p> <p>Inquiet, il questionne le nouveau regard de ses proches sur lui.</p>	<p>La musique d'ambiance continue.</p> <p>Khelifa : « ...<i>Tête de chauve, tête proche de Dieu !</i> ».</p>
<p>Plan N°21</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Travelling arrière.</p> <p>Khelifa pensif fronce les sourcils et gratte son menton en continuant à marcher.</p>	<p>Suite du monologue :</p> <p>...l'un me dit « <i>attends moi à l'entrée du patio</i> », et l'autre me dit « <i>Monsieur Khelifa ... ! Il faut conclure !</i> »</p> <p>« <i>...la sauce commence à tourner</i> », comment je fais ? »</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°22</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra en plongée, travelling de droite à gauche.</p> <p>Khelifa rôde et claque les mains nerveusement.</p> <p>(Multiplicité des plans en extérieur, montage descriptif).</p>	
<p>Plan N°23</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Un menuisier au travail en face de sa boutique.</p>	<p>Grattage du bois. (Le son met en valeur des sons du quotidien).</p>
<p>Plan N° 24</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Travelling de droite à gauche.</p> <p>Khelifa se dirige vers une maison, frappe doucement à la porte.</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°25</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Un personnage féminin ouvre discrètement la porte. Khlifa sort de sa poche une petite enveloppe et la donne à la dame qui la cache dans ses habits. Puis celle-ci donne une pièce de monnaie à Khlifa.</p> <p>Plan N°26</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Khlifa se dirige vers une boutique de menuiserie et donne une petite boîte au menuisier.</p>	<p>Khlifa : « <i>Tu fais diluer ceci dans le café ou dans le thé</i> ».</p> <p>La dame : « <i>Merci ‘ Monsieur ‘ Khlifa...</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°27</p> <p>Plan moyen en contre-plongée.</p> <p>Le menuisier ouvre rapidement la boîte et sort un chewing-gum qu'il met directement dans la bouche. Il sort une petite pièce de monnaie qu'il donne à Khlifa. Ensuite, il sort un panier de sa boutique, le donne à Khlifa et lui demande de l'apporter à la maison chez lui.</p>	<p>Le menuisier : « <i>Vient-il de la bouche de Hnifa ?</i> ».</p> <p>Khlifa : « <i>Il vient pas de ma bouche en tout cas !</i> ».</p> <p>(En parlant du chwing gum)</p> <p>Elle t'a donné rendez vous lundi sur la route de « La Saida ».</p> <p>Le menuisier : « <i>Vive Khlifa le gros monstre...</i></p> <p><i>S'il te plait porte les courses à la maison</i> ».</p>
<p>Plan°28</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Travelling arrière.</p> <p>Khlifa est à la maison du menuisier, il passe deux entrées avant d'arriver au patio. Un personnage féminin âgé arrive au patio et récupère le panier de la main de Khlifa. La vieille dame interdit à Khlifa de dépasser l'entrée de la maison. Elle commence à raconter une histoire imaginaire (un rêve érotique) que Khlifa doit raconter à son tour au sorcier Boubaker.</p>	<p>Bruit de machine</p> <p>La vieille dame : « <i>Ecoute moi bien fiston, j'ai vu un rêve... tu vas le raconter à Boubaker le sorcier et tu me rapporteras son explication...</i> ».</p> <p>Khlifa : « <i>Que du bon, inchallah</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°29</p> <p>Champ-contrechamp.</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Khelifa, l'air distrait, n'entend pas les paroles de la vieille dame pendant que cette dernière continue son histoire.</p>	<p>La vieille dame : « <i>J'ai vu hier dans la nuit, un rêve...</i> ».</p> <p>Un bruit d'ambiance d'une machine vient interrompre l'écoute de l'histoire que raconte la vieille dame. (Ce mixage entre le bruit et la voix est intentionnel : tantôt on est dans l'écoute subjective de Khelifa qui, en réalité, n'écoute pas l'histoire de la vieille dame, tantôt on est dans le son du film).</p> <p>La vieille dame : « <i>...Sidi Mehrez (Sidi signifie le Saint) était tout nu sous une cape longue qui lui arrive jusqu'aux chevilles. Sa barbe est longue couvrant tout son torse. Il marchait de la « Porte de (...) » jusqu'à la « Porte de la Mer »; les ruelles étaient si vides et si fastes (...). Le Saint Mehrez croise la Sainte Manoubia, elle avait les cheveux apparents et lâchés, le saint Mehrez était en colère, il hurlait (...). Je me suis réveillée, avec un orage qui me couvrait les yeux, j'avais des maux au cou, avec une épaule complètement immobilisée</i> ».</p> <p>Khelifa ironique : « <i>Que le mal s'éloigne de toi, ma tante</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°30</p> <p>Plan plein cadre.</p> <p>Plan fixe.</p> <p>Khelifa sort de la maison en vitesse.</p>	<p>La vieille dame : « <i>Mon fils, ne prends pas sur toi. Ton ami Hamouda m'a demandé de ne pas te laisser entrer. Je dois récupérer les courses à l'entrée...</i> ». Avant que la vieille dame ne termine sa phrase, Khelifa quitte les lieux avec un air révolté.</p> <p>Reprise d'une musique d'ambiance off.</p>
<p>Plan N°31</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa, l'air tourmenté, ouvre une porte fermée à l'aide d'une clé.</p>	<p>Un silence ambiant envahit la scène.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°32</p> <p>Plein cadre.</p> <p>La caméra suit le personnage par des courts travellings.</p> <p>Khelifa est chez lui. Il est tout tourmenté. Il semble chercher quelque chose qu'il ne trouve pas : il agite un coussin, vide un porte-feuille, s'assoit par terre et observe l'espace. Dans le décor, il y a des chaînes accrochées sur les murs, des ustensiles de cuisine, une roue, un sac et un soutien gorge. En position assise, Khelifa continue de chercher dans un sac posé par terre, puis vide un autre sac avant de trouver ce qu'il cherche : un vieux miroir à moitié cassé.</p>	
<p>Plan n°33</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa est assis face au miroir et contemple son visage.</p> <p>Cut rapide</p>	<p>Khelifa prononce un monologue devant le miroir : « <i>Mokhtar, le boulanger, la jeune et la vieille... je fuis la goutte pour me retrouver sous la descente de gouttière.</i></p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°33</p> <p>Gros plan en contre-plongée.</p> <p>Champ-contrechamp, le visage de Khlifa dans le miroir.</p>	<p><i>Il n'y a pas de bruit s'il n y a pas fêlure,</i></p>
<p>Plan N°34</p> <p>Plan rapproché face.</p> <p>Caméra fixe.</p>	<p><i>Qu'est ce que j'ai mérité ? Je rends des services à longueur de journée, quel intérêt de ne pas me laisser entrer chez eux ? »</i> Musique de fond accompagnant le monologue du personnage.</p>
<p>Plan N°34</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe puis en mouvement.</p> <p>Khlifa se lève et joue avec une balle de tennis tout en continuant de réfléchir par un monologue interne.</p>	<p><i>Khlifa en monologue interne : « ...Bref, les paroles du protecteur sont porteuses de vérité... ...Non ! Ca sera ni Boualéme ni Moussa le coiffeur ! Aucun ne me trouvera une réponse, même si je ramène les plumes d'un pigeon égorgé par la main de l'Imam par le devant et par le Rabin par l'arrière. L'exercice n'a pas de solution. Il n'y a qu'une seule personne capable de me sauver : Khadhi Lahouej ou Boubaker le sorcier ».</i></p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°35</p> <p>Gros plan.</p> <p>Caméra fixe avec un léger contre-plongée.</p> <p>Khelifa parle à son image dans le miroir.</p> <p>Plan N°36</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa vient visiter Boubaker. Boubaker le sorcier est un personnage masculin d'une quarantaine d'années. Il est assis la tête penchée sur un livre, au milieu d'une pièce décorée avec simplicité. Sur les murs blancs, il y a des inscriptions écrites avec du charbon. Quand il rencontre Khelifa, il se met en colère. Boubaker veut régler de vieux comptes avec Khelifa.</p>	<p>Intégration d'un effet sonore de freinage de roues.</p> <p>Boubaker parle en hurlant : « <i>Viens ici petit ! T'as pris quelque chose de Saida la femme de Omar, avoue qu'est ce qu'elle t'a donné ?</i> ».</p> <p>Khelifa avec soumission : « <i>J'ai oublié ! pourquoi elle est venue te voir ?</i> ».</p> <p>Boubaker atténue le ton agressif de sa voix : « <i>Mmm, c'est ça ! Pauvre Khelifa le teigneux, il a oublié la somme ! Je vais te la rappeler. Elle t'a donné un dinar et tu te rappelles la somme que tu m'as donnée ? Seulement cent Rials !</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°37</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Champ- contrechamp.</p> <p>Khelifa tente de calmer la colère de Boubaker.</p>	<p>Khelifa : « <i>Ne te fâche pas ! J'ai dû confondre l'argent de Saida avec l'argent des autres clientes car Halima m'a donné de l'argent pour lui récupérer son bracelet chez le bijoutier. J'avais aussi l'argent de la broderie de Salouha, Dalila aussi m'a donné de l'argent pour lui acheter la poudre des joues et le rouge à lèvres, j'avais sur moi également l'argent de Mehrzia...</i> ».</p> <p>Boubaker : « <i>Arrête ! tu gères l'argent de tous les habitants du quartier, y'a que mon argent que tu as du mal à gérer</i> ».</p> <p>Khelifa : « <i>Je te jure Boubaker...</i> ».</p> <p>Boubaker : « <i>Ne jure pas ! Avec moi, tu ne fais que des exercices de soustraction et jamais d'exercices d'addition. En plus de l'argent que tu m'as volé, tu m'as demandé cent millimes. Tu es vraiment gagnant, toi six cent et moi quatre cent !</i> ».</p> <p>Khelifa : « <i>Regarde, Monsieur Boubaker ...</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Boubaker se lève soudainement, il sort du cadre pendant que Khlifa l'attend. Boubaker retourne voir Khlifa, dans la main des plumes de volaille que Boubaker montre à Khlifa.</p> <p>Plan n°38</p> <p><u>Flash back.</u></p> <p>Intérieur/jour</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra en légère plongée fixe.</p> <p>Dans un grand patio, un groupe de femmes lavent à la main du linge dans une ambiance festive.</p>	<p>Boubaker : « <i>Il n'y a plus de Monsieur Boubaker maintenant. Et à propos du coq noir qui m'a été promis par Rafika à l'occasion de son mariage ?</i> ».</p> <p>Khlifa : « <i>Ah oui le coq, elle m'a demandé de le changer chez le commerçant parce qu'il n'était pas si gros</i> ».</p> <p>Boubaker : « <i>Et tu l'as changé ? Ces plumes que j'ai trouvées devant ta maison, ça te dit quelque chose ?</i> ».</p> <p>Khlifa avec un ton désespéré : « <i>Ah...ces plumes maudites...</i> »</p> <p>Flash back</p> <p>Percussion et chorale de femmes chantant un air du patrimoine populaire d'une chanson de mariage</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°39</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>L'activité des femmes est interrompue par l'entrée soudaine de Khlifa dans la maison. Les femmes se lèvent et accueillent l'homme chaleureusement.</p> <p>Plan n°40</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Une femme vêtue d'une robe « léopard » fait un youyou à l'occasion de la visite de Khlifa.</p> <p>Plan n°41</p> <p>Plan américain.</p> <p>Khlifa traîne le pas dans la maison avec les femmes qui le retiennent parmi elles.</p>	<p>(Raccord son, le chant et les youyous continuent.)</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n° 42</p> <p>Changement d'attitude de la caméra qui fait un zoom rapide sur les visages.</p> <p>Plan n° 43</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra en légère plongée.</p> <p>Nanati Salouha est en négociation pour retarder Khlifa. On voit apparaître sa poitrine généreuse.</p>	<p>Khlifa dit : « <i>Boubaker te demande de me donner ce que tu lui as promis</i> ».</p> <p>La femme : « <i>Qu'est ce qu'il est farouche ce Khlifa Lagraa, il ne pense qu'à son ami Boubaker...</i> ».</p> <p>Nanati Salouha avec un ton hypnotique : « <i>Pourquoi tu es si pressé, le mariage n'a pas commencé et la promesse est prête. Y'a pas de mal si tu restes maintenant et si tu nous aides...</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°44</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa, en avant-plan, jette une corde dans le puits. Ses mouvements deviennent rythmés en écoutant le chant. On voit dans le plan Nanati Salouha qui lave le linge, accroupie.</p> <p>(→ Présence distinguée de Nanati Salouha).</p> <p>Plan n°45</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>(La caméra devient descriptive et proche de la dynamique festive, elle se positionne dans les points sources d'écoute).</p> <p>Une jeune fille, pieds nus, quitte le poste du repassage pour initier la danse en un rythme lent. Elle fait bouger ses bras, tenant à la main un fer à repasser.</p>	<p>Rythme lent d'une percussion : « <i>A côté de ma chérie j'aime la soirée Quand elle joue du luth</i> »</p> <p>Chœur : refrain</p> <p>« <i>Elle tient le luth et commence à le chauffer doucement. Elle a de tels coudes et de tels... qui n'ont fait qu'aggraver mon état... Elle a joué sur un rythme qui m'a fait chauffer le sang, qui m'a fait oublier ma mère et mon père. Je ne dirais jamais le nom de cette femme qui m'est si chère...</i> ».</p> <p>Chœur : refrain</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°46</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe avec un changement d'axe.</p> <p>Khelifa de dos et Nanati Salouha de face, distraite en train de l'observer pendant qu'il verse l'eau dans la bassine.</p> <p>Plan n°47</p> <p>Plan moyen.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>La repasseuse secoue un drap blanc qui couvre l'image puis elle le pose sur la planche, tout en dansant.</p>	<p>La chanson fait raccord entre les plans cut.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°48</p> <p>Plein cadre</p> <p>Fondu enchaîné.</p> <p>Caméra fixe avec une légère plongée.</p> <p>Khelifa, trois-quart face, sort un seau rempli d'eau pendant qu'une jeune fille passe devant la caméra avec un seau et le verse dans la bassine de Nanati Salouha. Regard distrait de Khelifa vers Salouha.</p> <p>(→ Installation érotique par le regard et par les mouvements du corps).</p> <p>(insistance des plans qui rassemblent Khelifa et Nanati Salouha...).</p> <p>Plan n°49</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Fondu enchaîné.</p> <p>La jeune fille continue de verser l'eau dans la bassine de Nanati Salouha qui répond par un sourire</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°50</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe avec un léger plongé.</p> <p>Répétition des actions de Khlifa qui extrait l'eau du puits et la verse dans la bassine du linge. Nanati Salouha, le corps complètement penché sur la bassine du linge.</p> <p>Plan n°51</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Mise en valeur des bras de Khlifa qui verse l'eau. En arrière plan une femme qui l'observe.</p> <p>Plan n°52</p> <p>Gros plan.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Une main repasse un drap blanc. (→ Insistance sur les détails du corps).</p>	<p>Raccord chanson.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°53</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa, complètement penché sur le puits, la main tenant une corde et les yeux retournés vers les filles. La caméra scrute les postures érotiques.</p> <p>Plan n°54</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Une femme repasse les draps et chante une chanson d'amour.</p> <p>Plan n° 55</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa est dans le patio tout proche des femmes. D'un geste rapide, il se débarrasse de sa blouse et la jette par terre. Une femme assise en arrière plan l'observe secrètement.</p>	<p>Raccord chanson.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°56</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Le point de vue de la caméra est proche du visage du personnage féminin vu précédemment dans le plan n°56. On distingue l'expression d'un désir.</p> <p>Plan n°57</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa se met à laver le linge en imitant les femmes.</p> <p>Plan n°58</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>La repasseuse court en direction d'une jeune fille, lui chuchote dans l'oreille avec un regard secret dirigé vers Khelifa. C'est le développement d'un complot.</p>	<p>La chanson s'estompe par un fondu sonore.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°59</p> <p>Plein cadre.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Khelifa en transe dans la bassine du linge. Les femmes dansent autour de lui.</p>	<p>Déclenchement d'une percussion rapide.</p>
<p>Plan n°60</p> <p>Plan américain.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>La caméra décrit le mouvement des danseuses.</p>	<p>Raccord sonore.</p>
<p>Plan n°61</p> <p>Plan rapproché.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>La caméra montre les pieds nus des danseuses.</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°62</p> <p>Plan d'ensemble.</p> <p>Caméra fixe.</p> <p>Une femme rejoint le groupe des danseuses.</p> <p>Montage en progression.</p> <p>Plan n°63</p> <p>Plan moyen</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>La mariée rejoint le groupe des filles.</p> <p>Plan n°64</p> <p>Plan rapproché</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La caméra se focalise sur la gestuelle des jeunes filles.</p>	<p>Raccord musical.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°65</p> <p>Gros plan</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Les visages des danseuses défilent dans le cadre.</p>	
<p>Plan n°66</p> <p>Plan rapproché</p> <p>Caméra fixe en contre-plongée.</p> <p>Sensation de désordre avec le changement rapide des points de vue et des axes de la caméra.</p>	
<p>Plan n°67</p> <p>Plein cadre</p> <p>Caméra fixe en contre-plongée.</p> <p>Le groupe féminin danse autour de Khlifa en touchant de temps à autre son crâne. Khlifa excité, continue de tourner en état de transe.</p>	<p>Raccord musical.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°68</p> <p>Plan américain</p> <p>Travelling de gauche à droite.</p> <p>Un personnage féminin quitte le groupe et se dirige vers une chambre dont la porte donne sur le patio.</p>	<p>La musique s'arrête par une digression de volume.</p>
<p>Plan n° 69</p> <p>Plan séquence.</p> <p>Caméra fixe en plongée.</p> <p>Le coin de danse dans le patio se vide de ses danseuses. Une autre danseuse avance sur la piste et danse à proximité de Khlifa. Le personnage masculin applaudit la danseuse, le regard fixé sur elle.</p>	<p>Changement de l'air musical avec un rythme de percussion plus rapide que le précédent.</p>
<p>Travelling de gauche à droite puis de droite à gauche.</p> <p>Un personnage féminin sort de la pièce, dans la main un pot avec de l'encens brûlé qu'elle fait diffuser dans l'air.</p>	<p>Acclamation du prophète Mohamed suivie de youyous. La musique continue.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan n°69 (suite)</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La danseuse accélère ses pats, son corps est léger et volatil. Khlifa réagit à cette belle performance en sautant follement, les pieds dans bassine remplie d'eau.</p> <p>La danseuse termine sa danse avec un mouvement de relâchement. Un grand rire accompagne son salut.</p>	<p>Fin de l'air musical du plan séquence n°69 et intégration d'une chanson chantée par le groupe des femmes.</p>

b- La séparation des sexes par l'espace

Le grand portail est surdimensionné et la dimension de la petite porte est beaucoup plus petite que la taille humaine.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Séquence début du film : le refoulment de Khlifa de la maison de Si Mokhtar.

Dès le pré-générique et le début du premier épisode, l'idée du film est installée : critiquer un état de fait d'un système interdisant tout contact entre hommes et femmes. Et ce pour un seul objectif : celui d'éviter toute émergence et installation d'un quelconque désir sensuel entre sexes différents.

Les signaux qui représentent les obstacles à la sensualité sont dès le départ annoncés : le costume, les murs cachant les femmes, les maisons faites de

différents patios d'entrée, les portes d'accès qui imposent des contorsions pour les franchir. Tout cela sous le système de surveillance et d'éducation patriarcales.

Ce contrôle de la libido qui est transmis par l'éducation depuis la tendre enfance jusqu'à l'âge adulte fait naître, au delà de la méconnaissance de la sensualité même, une frustration des sens : cette chose que l'on désire et que l'on ne peut qu'avec difficulté réaliser à cause des inhibitions de l'éducation et de la société.

La séquence documentaire au début du film extraite de la vie quotidienne (plan N°1 et N°2), montre cet état de frustration si général en Tunisie. Le cireur qui voit dans sa position assise les jambes d'une cliente ne peut que la désirer. L'état de soif est si grand que même une petite situation hasardeuse impliquant la présence d'une femme devient sensuelle.



Film *Khelifa Le Teigneux*. Pré générique : La rue.

Evidemment, il aurait aimé passer la main ou établir un contact verbal pour dire, avec manière, son appréciation. Mais son éducation l'en empêche car elle ne lui a pas dit ni appris à entrer en contact avec le sexe différent. Au contraire, elle le lui a interdit. Il faut aussi imaginer l'angoisse et la peur du puceau dans ce type de contexte ainsi que sa difficulté à communiquer et à libérer son désir.

C'est dans ce contexte de frustration qu'est né le personnage principal Khlifa.

Le film commence par le présenter d'une manière distante (plan N°3). Une caméra en plongée, située dans les hauteurs des terrasses, capte le personnage en plein « travail ». Khlifa est en train de faire des repérages dans des maisons collées les unes aux autres afin de comprendre les accès aux terrasses, qui sont en général vides. Ca sera son lieu de vie, mais aussi le lieu qui lui permettra de voir des femmes dans les patios. Il prend connaissance des modalités de surveillance. Il appréhende les déplacements, les besoins et les rythmes des familles afin de pouvoir proposer ses services. La terrasse sera le lieu où il pourra établir des rendez vous cachés avec les femmes.

Ensuite le film passe à la première interdiction subie par l'homme en général et en particulier par Khlifa (plan N°7 à N°15) : il sera, pour la première fois, stoppé dès le patio par le propriétaire de la maison qui lui fera comprendre que, contrairement à avant, il ne lui sera plus permis d'entrer dans les espaces féminins et de les voir. Ayant fait des femmes sa passion et sa raison de vie, il sera très difficile à Khlifa d'accepter cette nouvelle règle qui lui est imposée.

Khlifa est un personnage qui semble avoir une facette inconsciente simple

que l'on peut facilement commander alors que, bien au contraire, c'est un personnage qui connaît et maîtrise sur le bout des doigts le fonctionnement des gens qui l'entourent.

Comparé aux autres, Khlifa est expérimenté. Il a acquis toutes les techniques de la drague et maîtrise les systèmes les plus épineux pour accéder aux femmes. C'est à travers lui qu'on découvrira, non pas la frustration des hommes par rapport aux femmes, mais la frustration du désir de la femme par rapport à l'homme.

Le récit se développe sur un rythme ternaire en abyme :

Trois séquences sur le problème du garçon qui est tenu à l'écart des femmes. Six séquences alternées chez le devin Boubaker qui font ressortir sa fausse naïveté.

Trois récits de « bonne fortune de Khlifa » : ***Le Coq Noir, Kalthoum, et Salouha.***

Le récit du film est moderne. Il rappelle le temps cyclique chez **Tarantino** dans le montage qu'il fait des trois contes. Dans le film ***Khlifa Lagraa***, tout le film est une succession de flashes back.

Khlifa est le cousin de Goha. Il vit d'astuces et de « bons coups ». Les femmes dans le film ne songent qu'à l'amour, et même aux amours interdites uniquement. Khlifa est une proie facile, si tentante, tellement à portée de main. Futé, il préfère laisser aux autres l'illusion de l'initiative pendant qu'il cache son désir.

L'ensemble du film forme un tableau descriptif des moeurs de certains milieux populaires dans lequel les poncifs de l'hypocrisie sexuelle de la société tunisienne sont démystifiés.

c- Du roman au film, la permissivité du verbe et la censure de l'image : analyse de l'épisode « *Le Coq Noir* »

Le film *Khelifa Lagraa* (1968) est une adaptation de la première nouvelle du romancier **Bécher Khraief**⁵ publiée en (1965) et adaptée au cinéma par **Hamouda Ben Hlima**⁶ en 1968.

La nouvelle dévoile, avec un style humoristique et populaire, les stratégies de la drague dans un système conservateur qui sépare sévèrement les sexes. Khelifa Lagraa, le personnage principal du film, est un serviteur à l'aura infantile. Son apparence lui permet de circuler librement et sans obstacles dans les espaces de vie des femmes. Un beau jour, Khelifa se voit interdire tout contact avec les femmes et on l'empêche de dispenser ses services à l'intérieur des maisons.

La cause de ces interdictions est un refoulement habituel que subissent, à l'âge de la puberté, les garçons chez qui on reconnaît la transformation physique, entre autre par la poussée de la barbe.

Chez Khelifa, elle se manifeste par la poussée soudaine de ses cheveux. Le film ne dit pas plus sur la symbolique du poil et comment ce détail a provoqué un virage dans la vie du personnage. Mais il nous laisse supposer que la teigne de Khelifa n'est pas une vraie maladie mais résulte d'un

⁵ **Bécher Khraief** (1917-1983), est un auteur littéraire connu par son anticonformisme, il représente la deuxième génération d'un groupe littéraire parus dans les années 30 sous le nom de 'Groupe Sous les Remparts' (Jamaât Taht Essour), dont le pionnier est Ali Douagi. L'histoire de ce groupe a commencé entre les deux guerres où ils se réunissaient dans un café situé dans le quartier populaire de Bab Souika.

⁶ **Hamouda Ben Hlima** a étudié à l'I.D.H.E.C à Paris. Il s'affirme avec son premier long-métrage *Khelifa Lagraa* comme un des cinéastes les plus originaux du Maghreb. L'un des seuls à posséder un style qui s'éloigne totalement de l'imitation du cinéma occidental. Depuis *Le Reverbère* (1972), il a abandonné la réalisation mais a écrit les dialogues de *Les Zazous de la Vague* de Mohamed de Ali Okby (1992) et *Un été à la Goulette* de Férid Boughdir (1996).

stratagème du personnage chez qui l'apparition soudaine de ses cheveux n'est finalement qu'un oubli de se faire raser le crâne.

Le rejet de Khlifa hors des espaces féminins et sa peur le conduisent chez le sorcier Boubaker qui est la seule personne capable de garder son secret et qui pourrait l'aider à se raser le crâne. Mais avant de l'aider, le sorcier se met à régler des vieux comptes avec Khlifa sur des affaires dans lesquelles ils étaient complices et qui portent sur les récompenses des clientes. Au moment où Boubaker évoque les incidents avec certaines clientes et incrimine Khlifa, ce dernier fait défiler ses souvenirs heureux avec elles. On découvre ses aventures secrètes par de longs flashes back racontés à la première personne et organisés dans le film sous forme d'épisodes. Le réseau relationnel de Khlifa est signifié comme « infini » dans le film.

Certains personnages apparaissent brièvement selon le type des services journaliers rendus par Khlifa : comme le menuisier qui cherche de l'aide afin de pouvoir entrer en contact avec son amante Hnifa ; ou comme la vieille dame (sans nom) qui s'étonne chaque jour de ses rêves érotiques avec le Saint Sidi Mehrez et qui cherche à les interpréter chez le sorcier Boubaker.

Le film commence par l'épisode du **Coq Noir**.

Ce titre est une métaphore du personnage Khlifa : le coq au sens du « mâle » et « noir » au sens du mâle invisible.

Lors d'un service qu'il doit rendre à son patron le sorcier (récupérer une récompense après avoir facilité le projet de mariage de Rafika -la récompense

est un coq noir-), Khlifa se rend dans une fête de femmes préparant le linge de la mariée. Excitées par sa présence, le groupe de femmes s'accorde pour retenir Khlifa afin d'égayer leur après-midi.

Le choix de mise en scène opte pour une longue séquence, décrite dans ses moindres détails, où l'enjeu est de montrer comment le personnage masculin se trouve dragué par une dizaine de femmes qui l'initient au relâchement, au jeu et à la danse.

En se référant au texte de la nouvelle ***Khlifa Lagraa*** de **Bécher Khraïf**, et sans s'étaler dans une analyse de forme sur l'adaptation de la littérature au cinéma (qui n'est pas l'objet de cette analyse), on retrouve clairement une marge d'audace dans le roman qui est beaucoup plus vaste que celle qui est proposée dans le film. Nous pouvons questionner la mise en scène de la sensualité dans le film à partir d'une comparaison des ressorts de la relation entre sexes dans le roman et dans le film : comment se positionne le rapport par le toucher et le regard dans le film en comparaison avec le roman ?

En général, la censure du regard dans le contexte musulman prime sur tout le reste. Quand il s'agit d'exprimer par l'image un certain contenu érotique, l'expression verbale paraît beaucoup plus libre parce qu'elle n'implique pas le regard. Mais la liberté dans l'expression verbale ne signifie pas « une parole libre » pour exprimer le contenu érotique. Nous cherchons donc à connaître le point de vue du réalisateur et le discours qui émane du film dans son contenu érotique.

Un grand nombre de films dans le cinéma Tunisien paraissent plus

démonstratifs que le film **Khelifa Lagraa** mais est-ce pourtant un signe d'une image libre ? Les typologies des contacts sensuels entre le toucher, le regard et l'ouïe montrent que c'est le toucher qui subit le plus de censure. Comment alors s'exprime la sensualité du toucher dans les films démonstratifs ?

Voici comment le roman décrit la rencontre entre sexes lors de la fête du linge :

« Les filles rejoignent Khelifa et dansent autour de lui puis elles complotent de le pousser par terre afin de le laver. Elles versent l'eau puis l'essorent comme les vêtements en malaxant ses bras et ses pieds. Il était heureux de les combattre, heureux de la sensation de leur effort si mou, il supportait leurs sauts, et en profitait pour faire balader son regard sur leurs volumes cachés.

Puis il se détache et se met à ramper vers Mehrzia qu'il attrape là où il ne faut pas. Mehrzia le fait tomber dans le puits, elles étaient effrayées, elles se sont mises à l'appeler et le chercher pendant qu'il s'immobilisait sur la surface de l'eau et jouait au mort. Ensuite, elles se sont regroupées pour le sortir du puits avec des cordes et une échelle, elles étaient autour de lui pendant qu'il gouttait, ses habits sont transparents... leurs rires ont triplé.

Ensuite elles se sont mises à le déshabiller, Hnifa la futée en profitait pour arracher son chapeau et montrer sa teigne, et les autres profitaient de sa mi-conscience pour le toucher, surtout Mehrzia qui s'est mise à passer sa main partout avec un tel appétit, comme si le corps était « elle » et la main était « lui »... ». Ce fragment narratif est terminé par : « la force de leurs youyous a fait secouer tout le quartier... ».

Dans le film, cette scène (plan N° 38 à N°71) est quasi-muette en terme de dialogue mais toujours habillée par la musique et le chant. La caméra déplace les points de vue d'une femme à l'autre (à la manière d'un documentaire) pour montrer comment elles guettent « le seul homme » pendant qu'elles s'occupent du linge. Toute la communication est faite par les regards pendant l'installation de la scène.

La fête évolue en crescendo et propose quatre tableaux coupés et dynamisés par des variations de rythme dans la bande son qui donnent une sensation de durée.

Un moment de sensualité et de plaisir vient de naître par la danse et la musique. Les femmes se regroupent autour du « seul homme » et dansent. Elles veulent le « chauffer » pendant que Khlifa foule le linge avec ses pieds en état d'extase. Les femmes tournent autour de lui dans un mouvement de groupe qui suit le rythme de la percussion. La caméra se focalise sur leurs visages et en particulier sur leurs jambes nues au contact du sol. Les plans serrés sur les pieds des femmes se répètent plusieurs fois avec un montage court dynamisant leurs pas. Quelques attouchements rapides sont montrés lors de la danse de groupe mais sans charger la scène d'une quelconque valeur sensuelle.

Le délire de la fête s'étend sur un deuxième tableau où le groupe de femmes abandonne la piste pour laisser la place à une danse de couple entre une jeune femme et Khlifa filmé en plan séquence (plan N°69). Une femme brûle de l'encens. La danseuse danse pieds nus avec des mouvements habiles et légers.

La caméra en plan d'ensemble met en évidence son corps sensuel et fait durer ce plan séquence une minute et cinq secondes jusqu'à la fin du fragment musical.

Une chanteuse prend le relais et continue la fête par des chansons qui font des louanges au personnage masculin. La fin de la séquence ne peut être qu'humoristique : Khlifa est refroidi par un grand jet d'eau avant un arrêt sur image qui finit la séquence.

L'esthétique de **Hamouda Ben Hlima** privilégie le geste minimaliste et naturaliste de la sensualité en filmant sans artifice l'atmosphère légère des femmes dans leur quotidien : fêtes improvisées, costumes ordinaires, humour...

Toutes les actions vont dans un même sens : celui de vivre un moment de plaisir. Le réalisateur se focalise sur les visages des femmes et sur les détails de leurs corps comme en témoignent les plans de coupes sur les pieds. Mais le choix du réalisateur ne mise pas sur la beauté de la chair chez la femme. Au contraire, il montre sa beauté à travers la danse et l'habileté de ses mouvements comme en témoigne le plan séquence dans la danse du couple.

En se référant au texte de la nouvelle, il est tout à fait clair que la marge d'audace au niveau du contact sensuel est beaucoup plus large en littérature que dans le film. Dans le roman, les femmes caressent Khlifa et le dénudent pour voir son corps. C'est un jeu de corps à corps. Dans le film, il y a une retenue autour du toucher, un manque à voir ressenti en particulier dans la première partie de la séquence.

Le film de **Hamouda Ben Hlima** est une rencontre solaire entre les sexes. Son discours porte sur le « ravissement du contact entre les sexes » au sens large du terme et la sensualité comme plaisir et concrétisation. La part érotique est exprimée par la parole suggestive et par certaines métaphores retrouvées tout au long du film , tel que le roucoulement des pigeons au moment où l'on cède à l'amour, le moment de tendresse et de caresse avec les animaux (chien, pigeons, oiseaux).





Film *Khlifa Le Teigneux*. Premier épisode « Le Coq Noir ». Séquence de la fête du linge.

d- L'envolée amoureuse : Analyse de l'épisode « Kalthoum »

d/1 La progression du désir chez les personnages Khlifa et Kalthoum

Avant d'arriver chez Kalthoum, Khlifa marche longtemps en passant d'une terrasse à l'autre. C'est le vide. Rien ne bouge dans ces moments où tout le monde fait la sieste. Sur les terrasses désertes, les étales de semoule qui séchent attestent du passage des femmes dans cet espace.

En se focalisant sur les actions du personnage et ses déplacements avant la rencontre avec Kalthoum (véhiculés par une série de plans muets), on saisit une forme de préparation à un éventuel rendez vous. Il nous semble nécessaire de les interpréter afin de comprendre le déroulement de « l'attente » chez le personnage.

Khlifa compte sur une horloge interne qui maîtrise le temps et l'espace qui l'entoure. Dans son refuge, loin de la mosquée, le personnage visualise mentalement la terrasse de la mosquée. Il imagine le passage de l'Imam empruntant (apparemment d'une manière habituelle) le raccourci qui lui permet de s'y rendre. Khlifa sort de son refuge, marche dans les ruelles et escalade un mur.

Sur les terrasses, au-dessus des maisons, le personnage flâne. Il joue au ballon puis s'allonge sur la terrasse de la mosquée afin d'entendre les bruits.

Khlifa fait une dernière vérification en émettant un regard caché sur l'école coranique depuis la terrasse de la mosquée. Il s'assure que tout le monde

est à son poste : élèves, Imam, maîtres. Le chemin pour aller à la coupole de la mosquée est maintenant libre. Il emprunte ce chemin, fait un tour autour des deux coupoles et finit par retrouver Kalthoum assise sur le bord d'une fenêtre. Un champ-contrechamp est répété, mettant en avant le dialogue entre les deux personnages et l'échange de leurs regards.

Kalthoum prédatrice prend la main de Khelifa et se lève. Le personnage masculin suit ses pas en direction des coupoles.





Film *Khelifa Le Teigneux*. Episode « Kalthoum ». La drague dans la terrasse de la mosquée.

Le rapprochement sensuel ressemble à une « envolée amoureuse lyrique » avec l'intégration au niveau de la bande son d'une chanson d'amour.

Le réalisateur a utilisé un montage de photos fixes et défilées d'une manière lente pour saisir l'expression de satisfaction des personnages et leur complicité amoureuse. Aucun plan n'a montré le rapprochement physique en tant que tel. Mais il existe quelques évocations qui le suggèrent, comme les mains qui se touchent, le regard subjectif de Khelifa posé sur la poitrine

du personnage féminin et Kalthoum qui reboutonne et resserre les pans de sa robe.



**Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Kalthoum ». La drague dans la terrasse de la mosquée.
Séquence de la série d'images fixes.**

D'après le réalisateur, les photos fixes de cette séquence ont été prises au moment du tournage. Elles ont été utilisées plus tard lors du montage. Les séquences filmées lors de ce passage n'ont pas été montrées du fait d'un problème technique au niveau de la bande image. La scène de la rencontre était censée exprimer plus d'audace au niveau du rapprochement physique.

A la fin de l'épisode, **Kalthoum** rentre chez elle.

La contre-plongée qui capte le regard de Khlifa depuis la terrasse et qui accompagne le personnage féminin jusqu'au patio de sa maison montre une intention de glorification du personnage masculin dans la mise en scène.

d/2 : Le personnage Khlifa : la sensualité du flâneur-rêveur

Khlifa passe la plupart de son temps dans la rue. Il est rare qu'il se rende dans sa loge. Il dort là où il lui plait, en général dans un endroit calme et loin des regards, tout en restant à proximité des maisons.

La mise en scène rend compte de l'aspect flâneur du personnage. Elle décrit par une multitude de plans ses déplacements, ses entrées et sorties dans les différents espaces et même ses moments de pause quand il se retrouve seul.

Les pensées du personnage et ses rêves sont exprimés par des images et des voix off afin de communiquer au spectateur ses visions et les stratégies qu'il emploie pour se faufiler dans les maisons.

Khelifa est doté de deux forces : la maîtrise du temps et la conscience de l'espace. En tant que prédateur, il sait à quel moment et où rencontrer ses amantes. D'ailleurs, la sensualité du personnage ne s'exprime pas seulement avec les femmes. Khelifa cherche le contact avec les animaux, tel que l'oiseau ou le chien, qui sont très présents dans le film.



Film *Khelifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Séquence de la drague.

d/3 : Ouverture des espaces : la terrasse

La rencontre de Khlifa avec Kalthoum s'est déroulée sur la terrasse au dessus des maisons et près de la coupole de la mosquée. Aucun rendez-vous n'a été décidé au préalable. Il semble que le lieu soit un refuge pour les couples qui désirent se cacher.

Comme dans le film *Le Réverbère* du même réalisateur, le lieu est un moyen de désacraliser le sacré : une envolée amoureuse se déroule sur une terrasse qui est un lieu de prière. En 2016, à l'ère où la religion redevient totalitaire, on s'interroge pour savoir si ces concepts désacralisants ne porteraient pas à polémique.

Les frontières entre sexes, fortement signifiées au début du film, deviennent banalisées au milieu et à la fin du film.

Le choix de la terrasse en plein jour comme lieu de rencontre de Khlifa et Kalthoum est signe d'audace et montre que la relation intime est débarrassée de ses tabous. Dans le même sens, lors de la fête du linge, il est possible de partager un moment de plaisir sans se cacher au sein d'un espace contrôlé. Tout comme dans la maison de vacances lors de la rencontre entre Salouha et Khlifa, les personnages sont seuls devant la mer et loin de la ville.

Le contrôle est simplement signifié au début du film. Mais il n'apparaît pas comme obstacle, ni dans le déroulement des scènes sensuelles ni à travers l'espace qui privilégie l'ouverture plutôt que l'enfermement.

**e- Négociation et accomplissement de l'acte sensuel : analyse de l'épisode
« *Salouha* »**

La scène de la rencontre entre Salouha et Khlifa raconte, sur un ton humoristique, un long parcours de drague déployé par Khlifa pour conquérir Salouha.

On y détecte les différentes étapes et faits marquants plus ou moins programmés par le personnage pour se rapprocher de la femme convoitée. Comme dans un univers de chasse, le personnage féminin fait en sorte que Khlifa s'éloigne de son territoire. Elle se défend d'une manière pulsionnelle en le menaçant par des coups sur la poitrine, des cris, et même des insultes et des injures... A côté de cela, Khlifa continue calmement sa mission en multipliant les allées-retours vers sa maison.

**e/1 La progression du désir chez les personnages Khlifa et Salouha :
le regard.**

Le conflit entre les deux personnages tourne autour du masquage du désir, notamment chez Salouha. Sans ce masquage, la rencontre aurait pris le même cheminement que celle avec Kalthoum. Dans ce contexte particulier, il faut que Khlifa prépare Salouha et trouve une stratégie pour démasquer son désir.

Khlifa saisit à l'avance le désir de Salouha et comprend que ce désir va s'exprimer, paradoxalement, par une lutte féroce. De son côté, Salouha ne sait pas qu'il y a un plan de drague qui se cache derrière cette visite.

En terme de décodage de l'expression du désir caché chez l'autre, Khlifa paraît plus éveillé et expérimenté que Salouha. Il a su capter une information sur le désir de Salouha qu'il exploitera dans son plan de drague : Khlifa n'a pas prévenu Salouha de sa visite. A l'instant où il l'a surprise par son entrée soudaine dans la maison, la garde de Salouha n'était pas encore levée. C'est à cet instant précis que Khlifa a pu capter chez elle le désir caché qui s'est laissé inconsciemment s'exprimer par une fixation dans son regard pendant qu'il faisait sa toilette.

Khlifa cherche à prolonger le plaisir du regard de Salouha. Un champ-contre champ, répété plusieurs fois dans le découpage du film, met en valeur cet échange de regards non frontal ; il montre comment Khlifa est attirant aux yeux Salouha, malgré la guerre qui va suivre à la fin de l'action lorsque Khifa aura fini sa toilette.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Le fantôme du personnage Salouha.

Dans cette scène, un silence sensuel entre les personnages donne de l'intensité aux regards échangés, auquel s'ajoute le son de l'écoulement de l'eau qui installe un univers calme et serein.

L'expression du désir passe aussi par certaines métaphores culinaires où le plaisir de regarder accompagne le plaisir de déguster : lors du regard sensuel, Salouha était en train de prendre son repas. La caméra capte, par plusieurs plans serrés, son plaisir de dégustation de la nourriture.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ».

e/2 L'attente

Après sa toilette, Khlifa quitte les lieux sous les ordres de Salouha. Le personnage masculin obéit diplomatiquement et se dirige vers un bar à la tombée de la nuit. Il se soûle.

Dans le parcours de séduction de Khlifa, c'est son premier moment d'attente. Grâce au traitement humoristique, la scène reste sans tension. L'ivresse et la tristesse du bar quasi vide le transforment en un animiste capable de faire bouger les cadres sur les murs.

Khlifa fait s'écouler quelques heures avant de retourner à la maison de Salouha. Malgré l'orage et la pluie, Salouha continue à le refouler hors de la maison. Cette réaction est devenue un automatisme chez elle ; quelque chose qui relève de la manière et de la forme et non pas de son désir profond.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Retour de Khlifa à la maison de *Salouha* la nuit.

e/3 Deuxième attente

Evidemment, la ruse du personnage Khlifa et son caractère calme et persévérant vont le conduire à revenir à l'intérieur de la maison où se trouve Salouha. Mais cette fois, il empruntera un chemin beaucoup plus court : Khlifa décide de dormir sur la terrasse de la maison ; ce qui, à priori, lui facilitera l'accès à l'intérieur au moment opportun.

Il est à noter que la stratégie de Khlifa repose sur le changement de lieu et sur le raccourcissement des distances qui le séparent de l'autre sexe.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Deuxième refoulement de Khlifa par Salouha.

Depuis la terrasse, il doit maintenant trouver la manière de pénétrer dans la maison et légitimer sa présence. La distance qui le sépare de sa bien-aimée est courte. Il suffirait de franchir la porte-fenêtre pour se retrouver à côté d'elle. Mais, ce n'est pas si évident...

Pendant ce moment d'attente, le réalisateur montre un côté romantique et doux chez le personnage. On le voit dorloter et caresser longuement un chien du voisinage avant de s'étendre dans un coin, se reposer et réfléchir.

e/4 L'attente intermédiaire et l'attaque

Tout semble immobile dans ces lieux, dans cette stagnation qui se mêle à l'ennui ; il n'y a que Khlifa qui invente le mouvement. Aussitôt étendu, il se lève pour franchir la porte de la terrasse qui le conduit à l'intérieur de la maison.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Retour de Khlifa à la maison de Salouha.

Comme un somnambule, il se dirige vers un placard qu'il a l'air de connaître et allume une bougie avant d'aller réveiller Salouha avec le mouvement de la lumière. Salouha sursaute du lit, effrayée, en imaginant un viol. A la vue de cette réaction, Khlifa rebrousse chemin vers la terrasse. Par le mouvement heureux du chien qui lève ses pattes, Khlifa dédramatise la situation et opte pour le jeu : le chien l'inspire et lui donne du courage pour retourner dans la chambre de Salouha.

La nouvelle ruse dans la drague consiste à provoquer un échange dialogué avec Salouha et à la rendre sensible. Khlifa tient un discours à double sens : d'une part, il critique la personnalité de Salouha, son tempérament solitaire et peu sociable ; et d'autre part, il veut la sensibiliser à sa beauté qu'elle

semble ignorer. Le vrai sens de la phrase est : « sa beauté qu'elle refuse de montrer ». Malgré ces tirades, Salouha demeure agressive avec Khlifa mais n'adopte pas une attitude de refoulement.

A cette réaction, Khlifa prend le dessus dans le rapport de force : avec comédie, il dénude son torse en ouvrant sa chemise et demande à Salouha de le poignarder puisqu'elle veut se débarrasser de lui. La scène est magique : tous les tableaux accrochés au mur tombent par terre grâce au pouvoir de Khlifa.

Le personnage féminin semble avoir peur et se jette dans les bras de Khlifa pour se protéger.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». La drague.

Khelifa aurait pu profiter de cette occasion pour prolonger le contact corporel, mais il préfère se re-mettre à distance et continuer à lui parler. Le personnage féminin semble baisser la garde devant la force de Khelifa. Salouha quitte la posture debout pour s'asseoir sereinement sur son lit, Khelifa s'assoit à côté d'elle. Il intimise le rapport, sans objection de la part de la femme, et continue à parler. L'expression du visage de la femme a changé : elle adresse un regard de désir à Khelifa, qui rappelle le premier regard en début de séquence. Le désir de la femme est maintenant plus franc.



Film *Khelifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». La drague.

En fait, en plus du regard, Salouha a tenté de séduire Khelifa en s'asseyant sur le lit. C'est une invitation érotique indirecte, mais Khelifa a fait semblant de ne pas comprendre. Le personnage masculin voulait, en fait, chauffer Salouha avant de s'approcher d'elle. Son jeu est de sécuriser la proximité acquise du lit par les mots, puis de quitter les lieux en faisant semblant de vouloir passer la nuit sur la terrasse.

Salouha rejoint Khelifa sur la terrasse pour le couvrir avec des draps puis retourne dans sa chambre avec un air déçu. Le plan de séduction de Khelifa a réussi : il a fait croire à Salouha qu'elle n'était pas désirée.

Puis Khlifa court la rejoindre à son tour et la défie une deuxième fois. Dans le dernier plan, on le voit rapporter les draps en disant à Salouha qu'il n'a pas besoin de ses services.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». La drague.

Au début de la séquence, Salouha cache le portefeuille de Khlifa dans son soutien-gorge, en prévoyant de le dénoncer à son frère aîné parce qu'il contient des photos de femmes.

Khlifa pense que le portefeuille est un bon prétexte pour passer au langage du corps. A son refus de le lui rendre, il se dirige vers elle et la prend dans ses bras. Les deux personnages disparaissent du cadre pour continuer leur étreinte dans le hors-champ.



Film *Khlifa Le Teigneux*. Episode « Nanati Salouha ». Scène d'amour, hors champs.

**2- Sensualité et naturalisme : Film *Yusra*. (Rachid Ferchiou).
(1972)**



Film *Yusra*. Séquence extérieur, nuit, à la villa. Le portrait.

a- La progression du désir entre les personnages Yusra et Sadri

Le premier contact entre le personnage Yusra et le peintre Sadri s'est déroulé dans la nature pendant la nuit : Sadri fuit une fête qui ne l'inspire pas et conduit sa voiture jusqu'à arriver à une falaise, en bord de mer. La vue soudaine d'une femme attire son attention. Il suit ses différentes apparitions puis la poursuit avant de la capturer dans l'eau. Le premier contact entre l'homme et la femme commence par une action de chasse qui ressemble aux rites primitifs.

Le désir se déploie par une communication non verbale qui laisse exprimer les pulsations des corps dans un mouvement docile entre l'attraction, puis la répulsion et enfin la ré-attraction.

Le couple finit par s'isoler en silence dans la voiture. Puis, progressivement, ils foncent sur une route pluvieuse qui les conduit jusqu'au lieu d'inspiration du peintre, une villa en bord de mer.

Entre rêve et réalité, entre le jour et la nuit, le film décrit une vie partagée de deux personnes qui se découvrent, et dont chacun porte un rêve qu'il aimerait réaliser. Sadri le peintre entame un combat avec la créativité en cherchant, dans le visage de Yusra, le portrait qui lui semble le plus vrai à réaliser.



Film *Yusra*. La « capture » de Yusra.

Yusra est une femme aimante qui cherche à enseigner le chemin de la volupté. Une fois que son portrait sera achevé, elle disparaîtra en se réincarnant dans d'autres figures féminines telles que la reine de Carthage Didon ou l'ancienne amie de Sadri, Lisa.

Sadri et Yusra se quittent et Sadri retrouve son ancienne amie avec un désir fougueux et inspiré.

b- Le regard de Yusra

Yusra parle peu. Elle communique avec Sadri par les gestes, le toucher et surtout par le regard. Expliquer le sens du regard qu'émet Yusra devient une quête autour du désir chez le peintre, ce qui lui a valu plusieurs moments de contemplation.



Film *Yusra*. Le regard de Yusra.

Les instants d'attente et les échanges de regards sont mis en scène dans le film. On remarque les différents angles et les différents lieux par lesquels l'homme observe la femme. Le regard de l'homme est amplifié par la mise en scène de l'espace.

c - Le désir de filmer le corps féminin

Trois séquences successives au début du film montrent l'intérêt du réalisateur pour la beauté sensuelle et sa passion pour le corps féminin.

La première séquence capte la femme seule lorsqu'elle découvre pour la première fois la maison dans laquelle elle a été conduite.

Un champ-contrechamp entre le regard du personnage et l'objet regardé (feu de cheminée) montre, à l'occasion d'un changement d'axe au niveau de la cheminée, un nouvel habit de l'actrice. On passe de la robe blanche à un paréo noué autour de la poitrine qui met en valeur un beau décolleté. La caméra déploie un mouvement qui explore les épaules nues du personnage enchassées dans un beau décolleté.

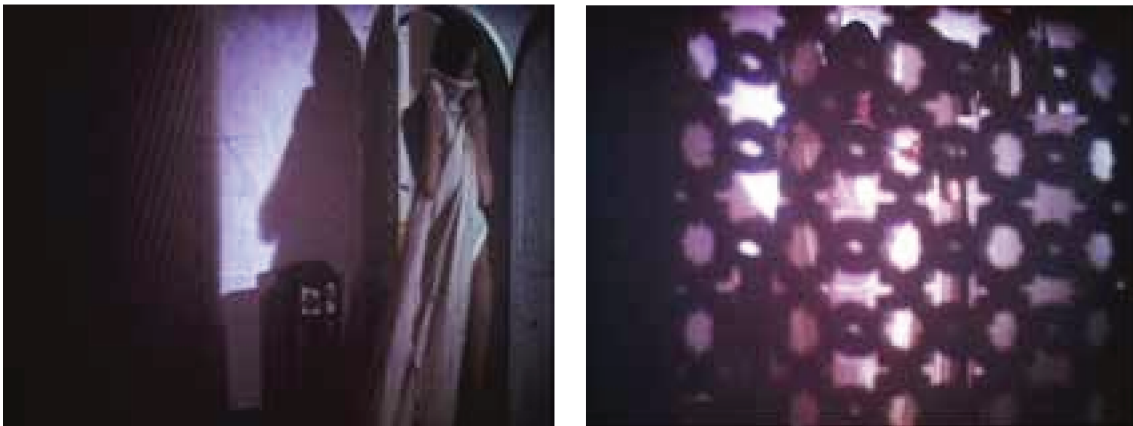


Film *Yusra*. Séquence intérieure, nuit, à la villa. Contact avec le feu.

La deuxième séquence est reliée à la précédente par un cut.

Elle suit les mouvements du personnage en plan américain à sa sortie du bain. La caméra érotise sa démarche, capte ses jambes mi-nues à travers un tissu large et fin noué par les mains de l'actrice au niveau du cou. Le réalisateur nous laisse saisir la fragilité du tissu prêt à glisser et à laisser voir la nudité, devinée par l'effet de transparence du tissu.

Le corps déambule entre des paravents dans la pièce qui occultent ou rendent visible le corps de l'actrice par un jeu de montré-caché.



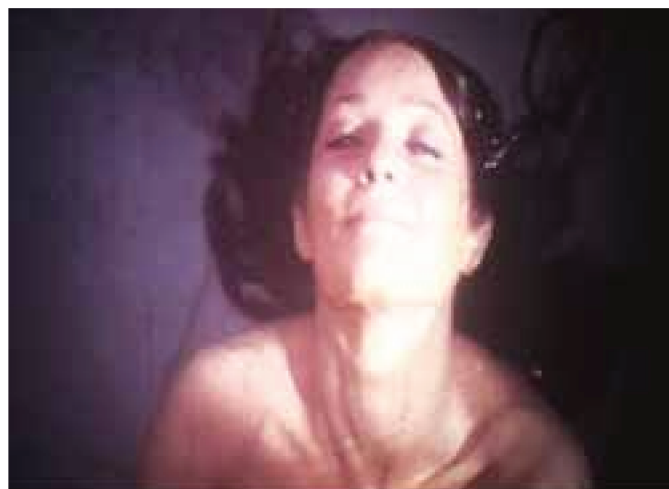
Film *Yusra*. Séquence intérieure, nuit, à la villa. Montré caché.

Dans la troisième séquence, le réalisateur crée un effet d'attraction en mettant en scène la beauté des yeux et celle du regard: un très gros plan sur les yeux du personnage est répété trois fois sous forme d'insert.



Film *Yusra*. Séquence intérieure, nuit, à la villa. Très gros plan sur le regard.

Ces plans font partie d'une série de plans autour du **portrait**. Le désir de filmer et de fixer l'expression de la femme est répété plusieurs fois dans le film.



Film *Yusra*. Séquence extérieur, nuit, à la villa. Le portrait.

d- Sensualité et rapport au corps

Dans le film, un autre type de sensualité est mise en valeur par le personnage Yusra, qui relève le rapport du personnage à son propre corps : sa nudité est une évocation à la nature ; le corps naturel, par la nudité, est assumé en tant qu'identité chez le personnage. Yusra cherche les plaisirs des sens ; l'eau lui redonne vie et le feu la « purifie ». Son lieu de vie oscille entre la piscine et la forêt, mais majoritairement dans la piscine où elle est en contact tactile avec l'eau.



Film *Yusra*. Image (1) Séquence intérieur, nuit, à la villa. Image (2) Séquence extérieur, nuit à la villa. Le contact avec l'eau.

e- La scène d'amour

La sensualité exprimée dans cette scène d'amour tient à sa progression et sa durée importante dans le film. Elle rend compte de l'évolution des sensations des personnages jusqu'au moment ultime de l'extase.

Les deux premiers plans installent le rapprochement des corps dans un éclairage clair-obscur de couleur chaude qui charge l'intimité de la scène. L'intensité du contact par la sensualité du toucher et des douces caresses fait ressentir, au-delà du désir sexuel, un sentiment de tendresse partagée. La caméra s'approche des corps en gardant le même axe, comme pour préserver la quiétude de ce moment.

Dans le troisième plan, la caméra est en plongée et capte le visage de l'actrice de face. Un échange de baisers est filmé en toute franchise mettant en avant le plaisir pris par le personnage féminin. Le visage de l'actrice est souvent mis en valeur dans la mise en scène. C'est lui qui exprime toutes les sensations du corps : frémissement, réception, bonheur et satisfaction.

Comme dans le film *L'Atalante* de **Jean Vigo**, la trouvaille du montage dans le quatrième plan exprime indirectement la jouissance. Le réalisateur monte deux plans dans un même cadre : la partie gauche continue de montrer le visage de l'actrice pendant l'acte alors que la partie droite montre le plaisir sensuel de *Yusra* au contact de l'eau dans la piscine.

Le réalisateur dans cette scène garde une distance pudique avec le corps. L'union et l'intimité des corps sont préservées.

f- Le sens du déshabillé

Le sens du déshabillé dans le film ne présente aucune polémique.

Yusra s'expose nue devant le regard masculin et s'oppose aux obstacles de l'espace que la séparation des sexes imposent : elle n'est pas cantonnée dans un espace fermé qui échappe aux regards ; au contraire, elle est vue surtout dans les espaces extérieurs (jardin, piscine ...). Son corps est érotique parce qu'elle est mobile, spontanée et qu'elle n'évoque, dans son comportement, aucune méfiance vis à vis du sexe opposé. Yusra n'est pas soumise ; au contraire, elle est prédatrice, provocatrice et accompagnatrice du désir de Sadri sans le dépasser ni l'étouffer.

Ce qu'on remarque en premier dans le jeu de l'actrice, ce n'est pas son corps mais l'expression d'une douceur sur le visage. Yusra est un personnage romantique et sa sensualité est due à sa sentimentalité. Corps ouvert à l'autre et à la volupté, son jeu de déshabillage n'est pas une séduction démonstrative mais un acte naturel qui met en avant la gestualité légère et suave du corps féminin. C'est dans ce sens que la nudité de Yusra est à la fois érotique et banale ; elle annule la tension et la gêne -presque culturelles- de la séparation des sexes, tout en préservant la tension du désir.

En comparaison avec le cinéma occidental, la nudité de *Yusra* se situe entre la nudité de **Brigitte Bardot** dans le film *Le Mépris* et la nudité suggérée par l'habit sexy des années cinquante. On est loin encore de voir le pubis, mais il est tout à fait possible de voir les seins. Néanmoins, la mise en scène des formes reste interdite ; mise en scène qui d'ailleurs ne laisse pas passer pour inaperçue un instant très bref de nudité intégrale lors de la sortie du

personnage de la piscine.

La nudité du personnage est suggestive. Elle est vue en tant que telle par le personnage masculin qui la côtoie mais pas par le spectateur qui la devine par l'effet de la transparence de l'eau ou du tissu.

Dans le même sens, il existe un rapport ambigu à la nudité de la part du cinéaste. Deux exemples de plans montrent la barrière spécifique qui se dresse devant la peau, et ce malgré l'idéologie permissive sur la sensualité du réalisateur. Le premier exemple concerne une sortie du corps nu de la piscine, suivi par un geste rapide du personnage masculin qui le couvre par une serviette. Au niveau de l'échelle des interdits, paradoxalement, les scènes d'amour sont plus approuvées que la visibilité franche du corps de la femme.



Film *Yusra*. Séquence extérieur, jour, à la villa. La nudité.

Un deuxième exemple dans le film montre la contradiction du réalisateur : dans la scène d'amour, à la fin de la séquence, on remarque une superposition de deux plans montrant la scène d'amour d'une part et un retour à l'image de la baignade avec une vue (pour la première fois) sur le personnage féminin habillé, d'autre part.

Dans cette scène, il y a une référence à la pureté signifiée par la robe blanche. L'habillement apparaît donc comme une nécessité « arbitraire » dans la mise en scène. Malgré le choix du « naturalisme », qui est malgré tout libérateur, il existe encore chez l'homme des obstacles d'ordre moral qui sont réveillés par le désir inconscient de posséder la femme.



Film *Yusra*. Séquence intérieure, nuit, à la villa. La scène d'amour.

g- L'esprit de la révolution de Mai 1968

Dans le pré-générique du film *Yusra* se déroule une scène de fête, le soir dans une villa. La caméra en travelling lent de gauche à droite décrit visuellement l'ambiance globale et caractérise la fête : elle est alcoolisée, il y a une mixité entre hommes et femmes ; les femmes sont sensuelles, mettent en valeur les formes de leurs corps par leurs robes courtes et décolletées.

Le travelling décrit l'action des personnages. Il met l'accent sur les rapports sensuels entre les hommes et les femmes. On peut ainsi observer l'aisance du geste d'une femme assise sur les genoux d'un homme, des corps pris par la ferveur de la danse, des couples quittant la piste de danse pour s'isoler et d'autres qui s'échangent des baisers publiquement.

Cette scène renvoie à une autre scène de fête au milieu du film. On observe le même type de rapports entre les hommes et les femmes exprimant avec aisance et liberté la relation érotique.



Film *Yusra*. Séquence de la fête au début du film.

Dans *Yusra*, on retrouve des signes forts d'évolution des mœurs (mixité, relations libres) et des signes de libération de la femme tunisienne : elle fréquente les cafés et les espaces masculins et ne vit aucun obstacle psychique devant l'expression de son désir sexuel en dehors du mariage. Dans un dialogue intime entre femmes, le personnage Lisa pense à un certain Jojo qui chauffera son lit le soir. Le cadre du mariage et de la fidélité n'est jamais évoqué dans le film.



Film *Yusra*. Séquence extérieur, jour, au café. Espace public et mixité.

Il y a un engagement chez le réalisateur de libérer le corps des mœurs en défendant un aspect du discours de mai 1968.

L'aspiration au changement et la volonté de créer la rupture avec les traditions séparatistes du passé sont clairement exprimées dans la construction du personnage de l'héroïne du film *Yusra*. Son personnage est détaché des

racines arabo-musulmanes. C'est une divinité d'une croyance polythéiste ; elle renvoie à plusieurs déesses comme Astarté chez les Phéniciens ou la reine Elissa chez les Carthaginois.

Yusra représente un personnage entre deux. Elle n'intègre aucun signe séparatiste, aucune culture de distinction entre sexes. Elle est l'incarnation de l'amour dans sa totalité et ouvre l'espèce humaine à l'assurance et à l'enracinement de cette valeur essentielle qu'est l'amour. Femme réincarnée, elle est dans la peau de toutes les femmes tunisiennes. Elle lutte contre la mort et les concepts de Thanatos dans l'amour. L'élévation des sentiments est une quête à laquelle elle initie le peintre.

En fait, le portrait est l'incarnation enfin retrouvée du féminin chez le peintre. Yusra lui demande de ne plus jamais se séparer de ce portrait.



Film *Yusra*. Séquence extérieur, jour, au café. Portrait de Lisa.

Yusra disparaît pendant une nuit pluvieuse, le mystère de cette femme continue. Grâce au tableau, le peintre retrouve son amoureuse Lisa après une longue séparation. En réalité, l'expérience intense visuelle et tactile a réveillé chez le peintre ses sens et surtout sa vision. Voir est un pouvoir qui a conduit le peintre à l'amour. Dans le portrait peint, la couleur et le volume des yeux sont mis en évidence.



Film *Yusra*. Séquence intérieure, nuit à la villa. L'œuvre du peintre.

**3- La désacralisation du sacré : film *Le Réverbère*.
(Hamouda Ben Hlima). (1972).**



Film *Le Réverbère*. Séquence extérieur nuit. Baiser dans l'espace public.

A la tombée de la nuit pluvieuse, un coiffeur ferme son salon après le dernier appel à la prière. Il remarque sur la chaussée la présence solitaire et mystérieuse d'une femme voilée par un « sefsari », à peine éclairée par la lumière d'un réverbère. Décidé à la draguer, le coiffeur se met à la suivre pendant qu'elle le fuit. Le jeu de séduction finit par une longue étreinte dans la rue et une proposition inattendue qui rend l'homme perplexe : la femme voudrait se rendre à la maison du coiffeur et passer la nuit avec lui. Puis elle pose deux conditions : qu'il ne lui demande pas son nom et qu'il ne cherche pas à la retenir au moment où elle décidera de partir.

Aussitôt l'aube venue, la femme quitte la maison, laissant le coiffeur noyé dans ses fantasmes.

Les premières actions du film se déroulent le jour dans un quartier animé de la ville de Tunis dans lequel se trouve une rue commerçante connue : rue Le Pacha. Dans le film, les commerces et la mosquée sont mis en évidence. On aperçoit également quelques passantes voilées et des travailleurs. A la tombée de la nuit, après le dernier appel à la prière, apparaissent dans le

quartier d'autres personnages : des personnages marginaux comme un amputé des deux jambes rampant sur un skate à roulettes, un Rabin, des musiciens, des fêtards et des couples qui se rencontrent dans le hasard de la nuit.

Le contraste entre le jour et la nuit est posé. La nuit est un espace temps de relâchement, de rêve et de transgression bien éloigné du modèle pieux, contrairement à la journée qui semble organisée autour de la mosquée et des cinq temps de la prière.

Ce film dénonce, en fait, l'inconscient et les désillusions d'un micro-système monotone et stéréotypé : quelle est la réalité du rapport des gens à la religion ? Que peut bien penser un homme quand il rencontre une femme seule la nuit ? En sachant que dans le contexte temporel du film, il est rare et même impossible de rencontrer, dans la nuit, une jeune femme non accompagnée.

a- La transgression du sacré

Dans le film ***Le Réverbère***, le conservatisme et la rigueur sont traités avec humour et dérision. Lors de l'appel à la prière est montré le vol d'un pantalon dans les toilettes de la mosquée ainsi que la victime qui crie au secours. Le réalisateur fait un long zoom arrière qui part du visage de l'Imam depuis les hauteurs du minaret jusqu'à la rue et la chaussée.

Révéler le visage de celui qui appelle à la prière est en quelque sorte une façon de dénoncer les artifices du spectacle divin. Le zoom arrière partant

des hauteurs et se dirigeant vers le bas au niveau de la chaussée désigne la contradiction entre deux mondes : le pur du monde divin et l'impur du monde terrestre, deux mondes séparés mais en même temps si proches.



Film *Le réverbère*. Séquence extérieur début du film. L'appel à la prière. Zoom arrière.

b- La drague : du premier regard au baiser

Dans cette scène, ce qui est remarquable, c'est la technique de la drague qui correspond à un rythme et à des codes comportementaux et langagiers typiquement tunisiens. Le réalisateur a adopté le point de vue du dragueur avec son rythme lent donnant un « effet » de réalisme à la scène.

La stratégie de la drague se déroule en trois étapes : la préparation, la prise et la capture de la femme puis la concrétisation.

Dans la préparation, le personnage engage le contact par la parole, avec une attitude d'insistance et un travail précis sur son image.

Au départ, il récupère son souffle après avoir aperçu la femme au bout de la rue. Il entre dans sa boutique, remplie d'éléments à connotation féminine, et soigne longuement son apparence dans les moindres détails : il vérifie sa coiffure, dessine avec un crayon deux grains de beauté sur sa joue et se parfume les mains. Les soins et la contemplation régulière dans le miroir révèlent un caractère raffiné et sensuel du personnage masculin assez rare dans le cinéma tunisien.





Film *Le réverbère*. Séquence intérieure nuit. Le Salon de coiffure. La préparation du coiffeur.

Après sa sortie de la boutique, il entre dans un combat diplomatique avec la femme, qu'il se promet intérieurement de gagner. Il commence par parler un langage courtois en maintenant une distance physique qui permet de rassurer la femme. Elle ne répond pas. Il continue d'insister et veut la forcer à parler. Le premier contact a été établi et a permis d'installer une familiarité dans les rapports, tant recherchée par le dragueur.

Il est prévu, côté femme, de dérouler un jeu de fuite afin de ne pas paraître une proie facile. Plusieurs ruelles sont parcourues par le personnage féminin, si vite que cela essouffle le coiffeur qui doit s'accrocher pour la suivre. La femme s'arrête à plusieurs reprises, fait semblant de répondre alors qu'elle tente discrètement de le regarder.

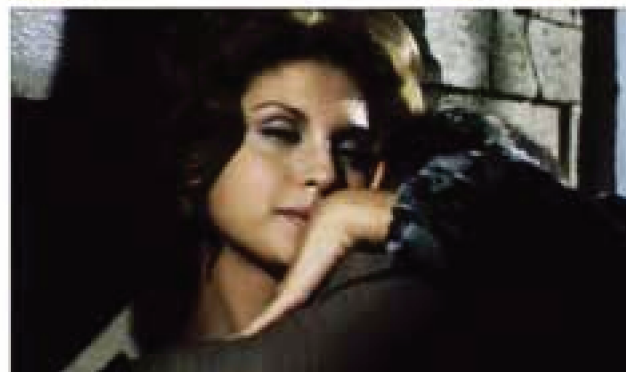
Le moment de « la prise » est celui du premier toucher. C'est l'étape la plus stratégique dans la drague, car elle requiert un sens du rythme afin que le toucher ne soit pas refusé : la main du coiffeur n'a pas été repoussée. Il l'a posée naturellement et amicalement sur l'épaule de la femme.

Après que le premier toucher ait été approuvé, c'est le moment de la capture où le baiser devient possible : le coiffeur saisit l'occasion d'un arrêt pour agripper les lèvres de cette femme étrangère. L'étreinte marque une certaine durée dans le film, d'autant plus qu'elle a été filmée avec différentes valeurs et angles de prises de vue qui mettent en exergue le visage féminin et l'expression de son plaisir lors de l'étreinte.

Malgré ce choix de mise en scène qui confirme le désir de la sensualité, il existe dans cette scène une forme d'auto-censure de l'expression du plaisir : les plans larges montrent un corps qui résiste au rapprochement physique comme si l'homme n'avait pas été encore approuvé par la femme. Alors que dans les plans serrés, on voit le contraire : le désir est bien exprimé à travers l'étreinte. Cette sorte de camouflage dans la démonstration du baiser est relative à une censure typique liée aux mœurs de l'époque. Une femme qui exprime avec franchise son désir est vue comme une femme perdue, contrairement à l'homme. De plus, le baiser en tant que tel paraît osé dans les choix de mise en scène de l'époque.

Mais qu'en est-t-il du baiser dans les films actuels ? Les films proposent des scènes d'amour, mais réservent une place pauvre au « baiser emblématique du cinéma ». Le baiser est profondément rattaché à la notion de « désir » et non au « besoin », ni au désir « d'expulser » une certaine charge sexuelle.

C'est pourquoi on ne peut pas réellement parler de censure du baiser mais d'absence de celui-ci dans le cinéma tunisien.



Film *Le Réverbère*. Séquence extérieure nuit. Le baiser

c- Le fantasme

Après un long périple dans les ruelles de la vieille ville, les personnages se rendent à la maison du coiffeur. La maison est vide. La femme ôte son voile, pendant que le coiffeur attend avec impatience un signe pour s'approcher d'elle. Le temps passe, et rien ne se passe dans ce silence énigmatique de la nuit. Les deux personnages sont assis chacun dans un coin, les yeux accrochés au plafond en train de rêver.

A travers le regard subjectif de la femme, on voit dans le dôme de la pièce un fondu-enchaîné faisant apparaître la figure d'un homme torse nu. Le contact entre l'homme et la femme s'est arrêté au fantasme. L'aube est arrivée, la femme sort de la maison, laissant l'homme noyé dans ses questions : pourquoi l'a-t-elle finalement cherché ? Pourquoi voulait-elle s'isoler avec lui à la maison ?

Les questions restent sans réponse. L'énigme qui entoure le personnage féminin rejoint une tendance générale dans la manière de caractériser les personnages féminins dans les films des années 1960. Comme le personnage principal du film *Yusra* de **Rachid Ferchiou**, le personnage de *l'Etrangère* dans le film *Le Réverbère* garde tout son mystère. Elle ne révèle pas son identité ni sa direction, c'est une femme « éphémère ». Ce type de femme est libre, elle cède à l'amour avec une sensualité franche et sans tabou. Elle a également le pouvoir de déjouer une situation érotique qui ne lui convient pas, comme en témoigne la séquence des retrouvailles du couple à la maison.

Le film porte un message sur les stéréotypes de la règle musulmane interdisant la « *khelwa*⁷ » entre l'homme et la femme. L'opinion générale pense qu'il y a nécessairement un rapport charnel entre les deux sexes quand ils se retrouvent dans un lieu fermé en dehors des regards. Pour s'y opposer, le réalisateur a fait se dérouler une scène de baiser dans un espace public, et un simple fantasme dans un espace clos. Dans le même sens, l'espace extérieur, qui est un lieu de pudeur et de retenue selon la pensée musulmane et les lois tunisiennes, devient dans le film un lieu de liberté où la sensualité s'exprime sans gêne. La libération de la sensualité s'est faite à travers la libération de l'espace.

Le film exprime, dans sa globalité, une forme d'audace et même un engagement pour une sensualité libre et sans tabou. Le simple baiser dans l'espace public donne toute la tonalité du film.

Dans la vie réelle, la sensualité est victime de l'autoritarisme des mœurs et des lois. Embrasser dans l'espace public, par exemple, est tout simplement un délit (atteinte aux bonnes mœurs : **article 72 du code pénal**). Dans les films des années 1960-70, les cinéastes tunisiens peuvent exprimer, sans frein, leur rêve de changement.

Dans la nouvelle dont le film est tiré, **Ali Douagi**⁸ signifie d'une manière implicite l'accomplissement du désir entre les personnages. Le désir est dit sans heurt ni démonstration ; il est là, naturellement porté par

⁷Al Khelwa veut dire que l'homme s'isole avec une femme (étrangère : non épouse et non Mahram) (seul à seul) dans une maison ou un endroit qui se ferme ou dans un endroit où une troisième personne est empêchée d'y accéder.

⁸ Le film **Le Réverbère** est une adaptation d'une nouvelle de **Ali Douagi**, parue dans un recueil qui s'intitule **Autant il m'a éveillé des nuits**. L'intitulé de la nouvelle qui a été adapté par **Hamouda Ben H'lima** au cinéma est : **Le Réverbère Eteint**. 1945

« l'inconscient » des personnages. Dans le film, le désir naît du relâchement des fantasmes chez les personnages et du « temps » alloué à la parole filmique. Comme dans le film *Khlifa Le Teigneux* du même réalisateur, les échanges verbaux entre les personnages établissent la négociation de l'amour. Dans *Le Réverbère*, il y a une phrase dite par le personnage féminin qui nous semble emblématique : « *Je te dit de te taire ! Et tu me répons : qu'est ce que je vais te dire ?!* ».

L'intitulé du film *Le Réverbère* renvoie à un réverbère éteint situé dans les ruelles de la vieille ville, dont la lampe a été cassée pendant la journée par les enfants du quartier. A la tombée de la nuit, « le réverbère » n'éclaire plus la rue. L'absence de lumière est un signe de plus qui signifie le désir. Selon les usages, les couples doivent se cacher des regards des autres parce que la tradition interdit les relations hors mariage. Se rencontrer dans le noir devient donc un contexte idéal pour le rapprochement physique. Pour s'approcher de la femme, le coiffeur évoque dans une de ses répliques « *la noirceur de la rue* ».



Film *Le Reverbère*. Séquence intérieure nuit. Le fantôme.

d- La sensualité des personnages : « le sefsari »

Le désir de séduction chez la femme passe par la façon de porter « le sefsari ». La variété des comportements sensuels et théâtraux naissant du jeu de la main qui commande le tissu du « sefsari » montre que le voile traditionnel intègre, dans ses codes culturels, la séduction de la femme. Etant donné que c'est un tissu sans couture, la femme peut laisser des ouvertures, en ouvrant une fente devant par exemple, en desserrant le « sefsari » au niveau de la taille. Certaines femmes raccourcissent la longueur du « sefsari » pour montrer leurs chevilles et leurs belles chaussures italiennes.

Quand la femme se retrouve en tête à tête avec le coiffeur dans la maison, elle enlève naturellement son « sefsari ». Dans le code comportemental féminin tunisien, le « sefsari » est destiné à l'extérieur et non pas à l'intérieur, peu importe s'il y a mixité ou pas.

Aujourd'hui, le « sefsari » de la femme tunisienne est devenu rare. Il a été remplacé par le voile islamique, appelé le « hijab » ou le « niquab ». Derrière chaque habit, il y a un code et les codes diffèrent d'un habit à l'autre. En apparence le « hijab » joue le même rôle que le « sefsari » : les deux couvrent les cheveux de la femme, cachent ses formes et sa peau. S'ajoute la couverture du visage et des mains quand il y a le port du « niquab ». Etymologiquement, le « hijab » signifie priver de la vue. Par exemple, lors de l'arrivée imprévue d'un homme dans la maison où une femme est dévoilée, cette femme -qui est habituellement voilée dans l'espace extérieur- chercherait à couvrir au minimum ses cheveux.

Au contraire, la femme qui sort avec un « sefsari » ne couvrirait pas ses

cheveux dans un intérieur en présence d'un homme non « Mahram ».

Le « hijab » porte un code de pudeur plus rigoureux que le « sefsari ». La « bonne musulmane » cherchera à cacher la petite mèche apparente, s'imposera les manches longues et non les manches trois quarts au niveau des bras. Les jupes et les robes sont longues, arrivent jusqu'aux chevilles ; le pantalon doit être large pour cacher les formes des cuisses et de la taille.

Le « niquab » exige plus de rigueur que le voile. Il a une couleur unique pour toutes les femmes : le noir. Le « niquab » est un voile, d'une pièce unique généralement, qui couvre tout le corps de la tête aux pieds. Le « niquab » cache tout : il est accompagné de gants pour cacher les mains, d'un deuxième voile pour cacher le visage et de chaussettes pour cacher la peau des pieds. Lors de la visite imprévue d'un homme à la maison, la femme doit se couvrir entièrement, comme si elle sortait. Le « niquab » est une cape qui vient au dessus des habits, tandis que le « hijab » est un habit à part entière (pantalon, robe, jupe). Les femmes voilées de nos jours sont séductrices : elles cherchent à attirer le regard en se maquillant le visage par exemple. La manière de nouer le foulard autour de la tête est également le fruit d'une recherche soigneuse : où positionner les deux bouts du foulard avec quelle puissance serrer le foulard autour du crâne, où le positionner au niveau du front... ? Certaines femmes laissent une mèche de cheveux apparente, d'autres mettent en évidence la forme du front, d'autres posent le pli à quelques centimètres des yeux (pour les plus pudiques). La sociologie s'est longuement intéressée à la question du « hijab », à ses usages et à ses fonctions dans la société contemporaine⁹.

⁹ Mohamed Kerrou, *Hijâb, nouveaux voiles et espaces publics*, Cérès Editions, Tunis, 2010.

Il existe une différence radicale entre les trois voiles : le « hijab », le « sefsari », et le « niquab ».

Le port du « sefsari », comme le port du « hijab », laissent le visage de la femme découvert. Mais le port du « sefsari » n'est pas si sévère avec les cheveux, contrairement au « hijab » : une femme qui fait son marché par exemple, et qui a les mains occupées, peut laisser tomber d'une manière instantanée son « sefsari » au niveau de ses épaules.

Le « sefsari » est une sorte de cape qui est portée au dessus des habits. Pendant les saisons chaudes, les femmes découvrent les avants bras, les mains, les pieds et les chevilles et mettent en avant la pédicure de leurs pieds et de leurs mains. La séduction de la femme qui porte le « sefsari » avec un certain déshabillé du corps est admise.

Inversement, le « niquab » cache tout le corps féminin : le visage, les formes du corps, les pieds et les mains. Aucune séduction ne ressort de cet habit si obscur et cela confirme la totale soumission féminine à la domination masculine qui veut posséder le droit de regard sur la femme.

La représentation du « sefsari » dans le film ***Le Réverbère*** fait écho à l'époque de la création du film. On voit également le « sefsari » dans le film ***Khelifa Le Teigneux*** qui est produit à la même époque. Il est d'ailleurs important de signaler qu'aucun personnage féminin n'est montré voilé dans le film ***Khelifa Le Teigneux***, hormis au début du film la présence de voiles dans les plans d'ensemble montrant les passantes dans la rue. C'est un indice supplémentaire qui prouve comment la mentalité des cinéastes dans les années 1960-70 est en interaction avec l'ère de libération des mœurs

spécifique de cette époque. Dans le film *Bezness* (Nouri Bouzid. Année 1992) qui est produit plus récemment, le personnage principal Khomsa cache ses cheveux par un foulard, en particulier quand elle sort dans la rue. Ses habits sont modernes mais ne mettent pas en valeur son corps. Chez ce personnage, il y a un oubli de la sensualité parce qu'elle se sent possédée et dominée par Roufa son fiancé. Son voile est celui de la soumission, il dénote une forme d'acceptation de tout un style de vie imposé par Roufa. En tant que « macho », l'homme dans le film ne propose pas mais il impose, avec force et violence, une certaine « éducation » aux femmes qui l'entourent. Les femmes se trouvent contraintes de sacrifier certains désirs, comme le désir de plaire ou de séduire, contre la préservation d'une relation qui leur semble nécessaire. La faiblesse de la personnalité de Khomsa est un fait ; l'expression de sa frustration sans fin et sa jeunesse lui semblent perdues, autant que sa beauté.



Film *Bezness*. Séquence extérieur, jour. Le voile de Khomsa.

La distance qui s'installe entre Khomsa et les filles de sa génération est grande. En témoigne une séquence au milieu du film lorsque Roufa entame la drague d'une fille qui semble être une touriste européenne et qui se révélera être tunisienne. Dans les années 1990, les femmes assument totalement l'habit moderne et toute forme d'ouverture qui leur permettent d'assumer le choix de l'émancipation. A la même époque des années 1990, le « sefsari » refait surface dans deux films *Halfaouine* et *Un Eté à La Goulette*. Dans les deux films, le costume n'est significatif ni de l'époque de la création du film, ni de l'époque proposée dans la narration filmique (aux alentours de la fin des années 1970).

La séduction est « une mise à part », une forme « d'écartement du groupe » où on « isole » sa cible et lui fait changer de direction. La femme dans *Le Réverbère* ne se présente pas comme acquise et ne fait aucune promesse. Elle laisse l'homme courir derrière elle, au vrai sens du terme. Contrairement à la parole, la gestuelle adoptée par la femme envoie des messages à l'homme.

En réalité, la stratégie de la drague masculine est commandée par la femme. Elle met en scène quatre moments de réarrangement du voile sur son corps qui laissent l'homme entrevoir la possibilité de s'approcher d'elle.

- Le premier moment est le déplacement du voile pour découvrir le bas du visage.

Le coiffeur observe la femme de loin et attend un signe. La femme tourne son regard dans sa direction, puis elle découvre le bas du visage et le recouvre. La femme tourne la tête et détache son regard, la main couvrant le bas du

visage. Elle tourne la tête et dirige un regard vers l'homme une deuxième fois, et avec la main découvre le bas du visage. Elle fait quelques pas en détachant le regard et en recouvrant le bas du visage. Elle tourne la tête et ré-accroche son regard dans celui de l'homme en découvrant le bas du visage. Elle tourne la tête, décroche son regard et recouvre le bas du visage. Elle tourne la tête, ré-accroche son regard dans le regard de l'homme et découvre le bas du visage. Elle fait quelques pas en traversant le champ visuel de l'homme, décrochant le regard, la main couvrant le bas du visage.

(Exemple de la visibilité et de la couverture du bas du visage. Séquence extérieur nuit. Le début de la rencontre entre l'homme et la femme).





Film *Le Reverbère*. Séquence extérieur, nuit. La séduction par le regard.

- Le deuxième moment est le placement du voile pour découvrir la partie supérieure du corps.

L'homme et la femme parcourent côte à côte les ruelles dans la nuit. La femme a le visage découvert. En marchant, l'homme pose sa main sur l'épaule de la femme. La femme s'arrête de marcher ; par un geste brusque, elle détache ses mains du voile et le laisse accroché seulement au niveau de son bassin. La partie supérieure du corps est découverte. Son geste brusque exprime un dénudement camouflé par un faux semblant de colère. En fait, la femme ordonne à l'homme d'enlever sa main de son épaule, et en même temps ses mains se mettent à lâcher le voile. La femme part en colère, laissant l'homme derrière elle. La femme ne repositionne pas tout de suite le voile sur sa tête, elle lève les bras vers le haut en tenant les deux bouts du tissu. La partie supérieure du corps est dénudée de face et couverte de dos.



Film *Le Réverbère*. Séquence extérieur, nuit. La séduction par le Sefsari.

- Le troisième moment, est le placement du voile pour découvrir un bras.

L'homme et la femme continuent de parcourir les ruelles la nuit. Le dialogue tourne autour de la destination jusqu'à ce que la femme ne propose à l'homme d'aller chez lui. La femme laisse son bras visible. Pendant la discussion, la femme déplace sa main du nœud du voile en dessous du menton vers le haut de la poitrine. Le mouvement de la main est une invitation au toucher. L'homme prend la main de la femme et l'embrasse. Il s'ensuit une étreinte et un baiser où la femme lâche totalement le nœud du voile pour le laisser tomber finalement au niveau du bassin. C'est la main dénudée qui a conduit au baiser.

(Illustration : exemple de la visibilité du bras avant le baiser. Séquence extérieur nuit. Le début de la rencontre entre l'homme et la femme).





Film *Le Réverbère*. Séquence extérieur nuit. La drague.

En comparant le jeu des actrices dans les films *Halfaouine* et *Le Réverbère*, le jeu avec le « sefsari » dans *Le Réverbère* est intégré dans une stratégie de séduction qui révèle tout un art de piéger quelqu'un. Alors que dans *Halfaouine*, le jeu de séduction est faible parce que les personnages féminins se présentent comme déjà acquises.

Dans *Halfaouine*, le « sefsari » joue le rôle d'un déguisement qui permet aux femmes d'un certain statut (femme divorcée, femme mariée) de cacher leurs aventures sexuelles. Le « sefsari » est une sorte de façade sociale et de déguisement qui fait écho à l'hypocrisie sexuelle.

Dans la scène du cordonnier avec la cliente, présentée au début du film *Halfaouine*, la femme se découvre immédiatement dès qu'elle est vue par le personnage masculin. La séquence montre l'arrivée de la cliente qui porte

un « sefsari » alors que le cordonnier est assis, en train de travailler devant la porte de sa boutique. Elle s'arrête face à lui, lève les deux bouts du tissu vers le haut avec un grand mouvement d'étirement des épaules et des bras vers l'arrière. Par ce geste, la femme montre la partie supérieure de son corps en mettant en évidence la vue de ses seins sous une nuisette en dentelle transparente. La femme ramène le tissu vers son corps et le pose sur les épaules en découvrant les cheveux. Les mains enchaînent sur un geste qui découvre la poitrine en tirant les deux bouts du « sefsari » sur la partie latérale des épaules. L'homme invite la femme à l'intérieur de la boutique, elle traverse son champ visuel avec la poitrine découverte. En franchissant la porte de la boutique, la femme laisse tomber le « sefsari » au niveau du dos pour permettre à l'homme de voir le haut de son dos découvert par une fente au niveau de la nuisette. Le cordonnier ferme la porte de sa boutique et le rapprochement physique se fait à l'intérieur, en hors-champ.

Le réalisateur propose un cliché de la séduction féminine avec le voile. D'autant plus que les rapprochements des corps dans le film *Halfaouine* ne dépassent pas la relation physique. L'expression du désir est introuvable puisque tout rapprochement des corps se déroule en hors-champ et de plus dans un espace intérieur.



Plan (1) Film *Le Réverbère*. Séquence extérieur nuit. Baiser dans l'espace public.

Il y a des interférences entre la mentalité masculine telle qu'elle est exprimée dans les films et le choix de l'habit vestimentaire chez les personnages féminins. L'expression de la sensualité via le choix de l'habit vestimentaire est différente entre les années 1960 et les années 1990. Néanmoins, la vue de l'habit moderne ou sexy ces dernières années¹⁰ montre moins un discours épanouissant sur la sensualité féminine qu'une expression d'un enfermement, dans lequel la femme subit un harcèlement constant sur son corps, et là où le désir de la séduction refoule toute forme de plaisir dans l'expression de la sensualité.

¹⁰ Le harcèlement des femmes existe dans maints films. A titre indicatif, nous citons quelques films parus dans différentes périodes des années 1980 à 2016 : *La Trace*, Nejia Ben Mabrouk, 1983; *Bent Familia*, Nouri Bouzid, 1997; *Satin Rouge*, Raja Ameri, 2005; *Mille Feuilles*, Nouri Bouzid, 2012 ; *A Peine J'ouvre Les Yeux*, Leila Bouzid, 2016.

III. Chapitre III

Le regard masculin sur la nudité féminine

1- La possession : *Hammam Dhab*. Moncef Dhouib (année 1986)



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur, jour. La sensualité du corps féminin.

a- Djinns et vierges

Le film relate un mythe sur les filles vierges et le hammam. Hammam Dhab, qui est un hammam existant situé dans le quartier traditionnel de Tunis, est hanté par des djinns dotés d'un pouvoir surnaturel : celui d'enlever les filles vierges. Les victimes disparaissent soudainement après qu'elles aient subi un affaiblissement et un état d'étourdissement du fait de la forte chaleur du hammam. D'après certaines interprétations, ce mythe a été inventé pour protéger la réputation des familles ayant des filles qui fuguèrent avec leur amant.

Dans le film, Radhia vit une relation secrète avec un coiffeur qui travaille dans un salon situé face au hammam où elle se rend régulièrement. Le film présente cette relation de manière elliptique, en montrant un contact secret par le regard lors de son passage devant le salon et l'envoi, par l'intermédiaire de la laveuse du hammam, d'une petite boîte contenant un chewing-gum qu'elle a mâché. Un plan d'ensemble montre la terrasse du hammam après sa fermeture et fait allusion à la fugue de Radhia. Le film insiste sur les dangers de la chaleur du hammam ; il montre la prévention des aînées adressée aux plus jeunes sur le respect des impératifs qui permettent leur sortie du bain saines et sauvées. La condition principale est de ne pas regarder à l'intérieur de la bassine qui collecte l'eau chaude.

A la fin du film, le hammam s'est vidé de ces baigneuses. Il ne reste que

Radhia qui, tout en s'amusant à allumer des bougies, essaie de trouver d'où vient la voix mystérieuse d'une femme qui gémit.

Le film laisse le mystère planer autour du devenir du personnage principal Radhia : elle se déshabillera et entrera dans la bassine du hammam qui l'engloutira. On ne sait pas si elle est morte, si elle a été prise en otage par le djinn du hammam ou si elle a réussi à fuir avec son amant depuis la terrasse. Dans le dernier plan, ses cheveux poussent à travers les interstices du dallage du hammam. La tenancière ira les couper au ciseau et les ranger dans un tiroir avec les cheveux d'autres victimes.

Ce qui ressort de ce film, par rapport à la problématique du regard masculin et la nudité féminine, ce sont les liens qui se sont établis au sein de l'imaginaire du réalisateur entre deux réalités : ce mythe sur la fugue des femmes et les interdits religieux de la « *awra* » sur la vue du corps féminin. Dans le contexte du bain où les femmes sont susceptibles d'être seules, il leur est interdit de se dénuder entièrement pour éviter le regard des djinns. Les djinns sont des êtres de feu, ils vivent dans l'eau et sont capables de posséder quelqu'un par un toucher-regard irréversible. Les djinns vivent dans leur monde, séparés des humains. Mais ils se présentent quand les « esprits malins », ceux des hommes, les appellent. Dans les croyances musulmanes, la fornication entre un djinn et une femme est tout à fait possible.

b- La contrôle du désir féminin

Il existe trois personnes de sexe masculin dans le hammam d'or (Hammam Dhab) : l'ouvrier qui s'occupe de la chaudière à bois, personnage marginal travaillant dans le sous-sol du hammam et qui paraît complice avec le djinn vu sa proximité avec le feu ; un petit garçon, accompagné par sa mère, qui a un regard fasciné envers les femmes ; et le djinn rouge qui provient du feu de la chaudière et passe par des canaux pour s'installer, à la fin, dans la bassine de la pièce la plus chaude du hammam. Il existe un quatrième homme : le coiffeur, mais il est à l'extérieur du hammam.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur jour. Le hammam.

La dépossession du désir féminin résulte d'un processus fatal exécuté par le sexe masculin. Celles qui ne respectent pas les conditions strictes de l'entrée au hammam et s'abandonnent aux plaisirs de sa chaleur subissent

le malheur de la disparition et de la possession par un djinn.

La chaleur symbolise le plaisir sexuel dans le film. Celui-ci reflète littéralement le sens de la « *awra* » en situation de bain, où l'on recommande de ne pas être en contact visuel avec l'organe sexuel afin d'éviter le regard « *awra* » du djinn. Dans le film cette règle s'adresse aux vierges donc aux célibataires qui sont censées retarder leur sensualité érotique jusqu'à l'étape du mariage. Une femme recommande à sa fille de ne pas se regarder dans le reflet de l'eau car son reflet pourrait la séduire, et ceux d'en bas pourraient la ravir.

Dans l'image, le raccord entre le visage masculin barbu qui apparaît dans l'eau et la réplique « *j'ai chaud* » de la jeune fille qui s'est contemplée dans l'eau de la bassine montre cette association entre l'image du corps et le plaisir pris par le regard d'une part, et la dépossession de ce plaisir provenant d'un autre regard d'autre part.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur jour. Le hammam, séquence du conte.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur jour. Séquence du conte au hammam. Portrait du Djinn.

La suite de l'action montre toutes les filles qui pressentent le danger du djinn et sortent de la pièce chaude pour se disperser ailleurs dans le hammam. Contrairement aux autres filles, Radhia se dirige volontairement vers la bassine pour se regarder. Un reflet de lumière vient sur son visage indiquant le début de la possession du djinn. Radhia était déjà considérée comme un personnage de faible vertu puisqu'elle fréquente le hammam pour rencontrer sur le chemin son amour et peut être pour préparer sa fugue avec lui. En fait, suite à la possession du djinn, son plan n'a pas pu se réaliser. Son désir sexuel illicite lui a valu une punition avec un départ

sans retour. Finalement, le film dans sa construction, fait comprendre que sa mort a été scellée par le péché ultime du dénudement de sa poitrine lors de son entrée dans la bassine à la fin du film.



Film *Hammam Dhab*. Paln intérieure, nuit. La recherche du Djinn. Portrait du personnage Radhia.

Celles qui ne respectent pas la règle de la séparation des sexes et les conditions strictes de l'entrée au hammam sont responsables et coupables de la présence du diable ; comme si sa présence était conditionnée par les fuites d'un système et par ses failles.

Un regard « *awra* » s'est fauilé dans le hammam : celui de l'enfant qui regarde avec curiosité le sein nu d'une femme. Au moment du scandale provoqué par la femme qui découvre qu'elle est regardée par l'enfant, l'ouvrier de la

chaudière venge cet affront en brûlant les cheveux d'une ancienne victime. Son geste manifeste son désir de vouloir réveiller le djinn par l'odeur d'une victime précédente.





Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur, nuit. Le regard « *awra* ».

Le film est conduit par une vengeance contre le personnage féminin tout en exprimant, paradoxalement, une image autonome de la sensualité féminine à travers la façon de préparer son entrée au hammam et l'ouverture de ses sens au contact de la chaleur.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur, jour. La sensualité du corps féminin.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur, jour. La sensualité des gestes.

La possessivité de l'homme envers la femme s'exprime par cette contradiction entre le désir et l'attachement à cette beauté féminine et le sentiment de suspicion à l'égard de sa sexualité mystérieuse et trahissante.

Dans le même sens, une histoire a été racontée aux jeunes filles dans le hammam qui a pour thème la cupidité des femmes et comment cette cupidité conduit au malheur et à la mort. Cette moralité punitive renvoie à l'histoire du roi dans *Les Mille et une Nuits* qui tue les femmes pour les punir de leur tromperie, tout comme Radhia qui ne respecte la règle de la retenue du désir sexuel : lors de son engloutissement à la fin du film, elle dénude sa poitrine avant d'entrer dans la bassine où le djinn l'appelle.



Film *Hammam Dhab*. Plan intérieur, jour. La possession.

Le choix axiologique du réalisateur **Moncef Dhouib** sur la sexualité et l'univers féminin est proche de celui de **Hamouda Ben Hlima** dans le film ***Khelifa Lagraa***. Mais **Hamouda Ben Hlima**, tout comme l'auteur de la nouvelle **Béchir Khraief**, est porteur d'un discours joyeux et déculpabilisant de la sexualité féminine : il minimise, au point de la tourner en dérision, la composante religieuse et le poids des mœurs.

Par ailleurs, le thème du hammam des femmes est une source d'inspiration chez les réalisateurs masculins. **Férid Boughdir**, dans son film ***Halfaouine***, reprend l'idée du regard contemplateur de l'enfant garçon sur les corps des femmes ; mais pour souligner un regard fort subjectif et consumériste du nu féminin à l'image. Si dans ***Hammam Dhab*** l'idée de la possession masculine de la femme a été conduite malgré tout par un nu sensuel autonome exprimant le plaisir propre de la femme, dans ***Halfaouine*** la sensualité féminine est artificielle, véhiculée dans un regard qui contrôle totalement le corps féminin. La suggestion de la nudité féminine, comme une variante de la sensualité et de l'émancipation des mœurs dans les années 1970 (film ***Yusra***), ne pourrait coïncider avec celle des années de la dictature qui paraît très enfermante et ce malgré le caractère osé de la nudité. Hormis la subjectivité de l'auteur, nous pouvons sentir l'influence des courants idéologiques qui orientent les discours des films des années 1970, et l'absence, par ailleurs, du discours dans certains films parus plus tard, libérant la place aux réflexes machistes des réalisateurs.

2- Al Awra : *Un Été à la Goulette*. Ferid Boughdir. (1996)



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. L'homme qui regarde un sexe.

Dans les films tunisiens, on retrouve souvent une relation ambiguë entre le regard masculin et le personnage féminin en rapport à son habit. La thématique récurrente du hammam relève de la relation visuelle chez les cinéastes, si paradoxale, entre l'habit et le nu. On pense au « *sefsari* », le voile traditionnel de la femme tunisienne, disparu progressivement depuis les premiers films et réveillé par le réalisateur Boughdir dans ses films dans les années 1990 pour exprimer un fantasme sexuel.

Un Été à la Goulette aborde la problématique de la séduction féminine à l'adresse d'un homme pieux, le « Hadj ». Propriétaire de plusieurs maisons où habitent sa désirée Meriem, une jeune adolescente et sa famille, il tombe amoureux de la jeune fille et demande sa main. Mais son père refuse étant donné le décalage d'âge entre les deux êtres. Du côté du personnage féminin, Meriem réalise, au début du film, le désir foudroyant et caché du « Hadj » lorsqu'il exprime sa possessivité en insistant sur la nécessité qu'elle porte le voile. La jeune fille a été punie par ses parents sous le harcèlement incessant du « Hadj » qui utilise son pouvoir, en tant que propriétaire, pour s'immiscer dans la vie privée de Meriem. La jeune adolescente cherche à confirmer son pouvoir de séduction aux yeux du sexe opposé. Mais comme elle appartient à une famille traditionnelle, elle hésite, tout comme ses copines, à vivre son corps en pensant au tabou de la virginité. Le harcèlement du « Hadj » l'a poussée frivolement vers une aventure sensuelle sans danger mais qui s'accorde, par ailleurs, avec les fantasmes les plus profonds du personnage masculin.

Nous proposons d'analyser trois séquences qui montrent la progression du désir chez les personnages à travers leurs rencontres.

La première séquence, au début du film, restitue un regard jeté par hasard sur le corps d'une femme qui prend sa douche, vue de dos. La deuxième séquence, au milieu du film, montre une scène de dialogue entre les deux personnages sur la question du voile et la nécessité pour Meriem de le porter. La troisième séquence, à la fin du film, montre une scène érotique où le personnage féminin se déshabille devant les yeux passionnés du « Hadj ». Devant l'impossibilité de faire l'amour, le contact par le regard est dominant dans toutes les scènes et s'y introduit l'habit inventé par le personnage pieux pour la jeune fille.

Nous allons analyser la psychologie du personnage masculin à travers son conflit interne entre sa concupiscence et ses principes religieux, et questionner le problème de la possessivité masculine dans sa relation avec la complexité du regard qu'il porte sur la femme.

a- La possession par le regard et le coup de foudre

Le « Hadj » qui est un parent lointain de la mère de Meriem, Wassila, est invité au repas du déjeuner de la famille. A la fin du repas, le « Hadj » cherche la salle de bain pour se laver les mains. Il tombe par hasard sur Meriem qui occupe la salle de bain pour prendre sa douche après son escapade à la plage. Le « Hadj » est bouleversé car il n'avait jamais vu, auparavant, une aussi belle créature. Meriem représente pour lui la jeunesse et la fraîcheur et réveille chez lui un sentiment fort de protection qui va progresser vers la passion et l'amour jusqu'au désir sincère de vouloir l'épouser.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. Voyeurisme et nudité.

A la vue de cette beauté, le « Hadj » reste silencieux, retient son souffle pendant un long moment puis le libère une fois que l'image du corps disparaît avec la fermeture de la porte.

La pulsion du regard a ordonné deux actes : un sens hasardeux lors du premier regard, suivi d'un geste spontané de refermer aussitôt la porte des toilettes ; et un sens volontaire où le « Hadj » ré-ouvre la porte pour contempler le personnage féminin de dos. Son geste voyeur rejoint la psychologie du musulman qui camoufle son regard à la vue de la « awra » ; un camouflage qui s'articule dans le secret de son geste solitaire et qui s'envole dans son inconscient.

Le « Hadj » a intégré cette image de la nudité féminine dans un schéma religieux qui permet de l'élever au rang du regard licite « *Al nadhar Al Moubah* » afin de jouir d'un plaisir qu'il rend légitime par le mariage. Ainsi, comme tout musulman habité par le réflexe de protection d'un être cher et qui se prépare pour le mariage, il demande à Wassila de convaincre sa fille de porter le voile. A cette époque il ne s'agit pas du voile islamique mais du « sefsari », l'habit traditionnel des grand-mères tunisiennes, dont le port paraît rare chez les jeunes filles de la Goulette.

Ceci nous conduit à la deuxième séquence, située au milieu du film, où le « Hadj » se retrouve seul à seul avec Meriem dans l'appartement de ses parents. L'effet d'intimité « *Al Khelwa* », qui est péché, excite encore plus sa flamme et précipite son désir de passer au « toucher visuel » et son désir de mariage.

La mentalité du personnage masculin paraît originale dans une ville balnéaire

aussi cosmopolite que la Goulette, habitée par des juifs, des chrétiens et des musulmans. Les femmes s'habillent en robes légères dans l'espace public et se baignent en maillot de bain.

b- Al Khelwa à la maison familiale entre Meriem et Le Hadj

« *Al Khelwa* » est un péché dans l'Islam qui interdit à l'homme de s'isoler avec une femme non « *Mahram* »¹¹ et non épouse, sans que celle-ci ne soit accompagnée d'un Mahram. Sinon, leur troisième compagnon sera Satan ; c'est à dire que Satan les mènera au péché. Cette séquence se situe au milieu du film quand le conflit entre trois familles voisines est monté en tension à cause des mésaventures de leurs filles. Leur petit groupe, qui préparait des rendez-vous secrets avec les garçons, se trouve désuni à cause de différentes dénonciations, ce qui a obligé les familles à les punir en les enfermant et leur interdisant de continuer leurs activités en dehors de leurs maisons. Parmi les trois jeunes filles du clan, il n'y a que Meriem qui subit la punition du voile sous l'influence et l'insistance du « Hadj ». Fragilisés par leurs revenus modestes, les parents de Meriem subissent les ordres du propriétaire, de peur d'être un jour expulsés.

Lors de sa visite à la maison de Wassila, le « Hadj » était censé quitter les lieux quand il a su que Meriem était seule à la maison sans ses parents. Mais il s'est débrouillé pour rester et profiter de la présence de la jeune fille : deuxième camouflage qui s'ajoute au premier lors du premier coup de foudre.

¹¹El Mahram est toute personne qu'une femme ne pourra jamais épouser, soit pour la parenté (le père, le grand père, le fils, le fils du fils, etc, les oncles paternels, les oncles maternels, le neveu et la nièce) soit pour l'allaitement comme le frère par l'allaitement et le père par l'allaitement (l'époux de la nourrice), soit par alliance (le mari de la mère, le père du mari, son grand père, etc., le fils du mari, le fils de son fils, etc.

Dans cette séquence, Meriem se rend compte du désir du « Hadj » en remarquant son regard dirigé vers sa poitrine. A partir de cet instant, tous les gestes de l'adolescente deviennent provocateurs et sexy : une proximité physique dans une posture assise jambes entre-ouvertes, des regards directs et langoureux, des postures permettant le dénudement de ses seins ou de ses cuisses. L'adolescente pousse sa provocation à l'extrême pour voir l'excitation du « Hadj ». Elle sert un verre de lait à la demande de son hôte quand, soudain, une goutte tombe sur sa cuisse, ce qui trouble le « Hadj ». Meriem pose lentement un doigt sur sa cuisse et le porte à sa bouche comme pour partager le goût du lait. L'homme détourne subitement son regard, comme pour contrôler sa concupiscence.

Meriem continue sa provocation, faisant mine de naïveté. Elle se lève pendant que le « Hadj » est assis ; elle annonce qu'elle a chaud et, qu'à cause de la chaleur, elle est toute nue sous sa robe. Le « Hadj » se lève subitement et s'avance vers elle comme s'il allait la tenir par le sexe. Sans le quitter des yeux, Meriem accroche les deux extrémités de sa robe dans l'élastique du slip, se penche pour attraper le seau puis disparaît en soulignant le déhanchement de sa démarche. Le « Hadj » la suit du regard.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. Al Khelwa à la maison familiale entre Meriem et Le Hadj.

Le « Hadj » est totalement désarmé devant le corps de Meriem. Sa religion lui interdit de la toucher et de la regarder puisque elle ne lui est pas légitime. Sa seule arme est de lui recommander le voile et de répéter cette phrase à chaque fois que son désir l'opprime.

Le voile et la libido du personnage masculin sont paradoxalement liés. En effet, on ne peut pas demander à une personne que l'on désire de porter le voile, excepté dans la condition d'un désir particulier, verrouillé par les tabous du regard : le voile signifie la frontière de Dieu. Dans sa situation, il est nécessaire de quitter le degré du regard illicite qui est péché, et de progresser vers le degré du regard légitime. Cette progression est rendue possible par le voile qui servira par la suite au seul regard permis : le regard exclusif du personnage masculin posé sur le personnage féminin en tant qu'épouse. Ses propos le dénoncent quand il lui dit : « *le voile te protégera des regards des autres* ». Effectivement, le personnage a besoin que la femme soit protégée des regards des autres pour que son regard soit légitime.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. Al Khelwa à la maison familiale entre Meriem et Le Hadj.

c- L'homme qui regarde un sexe

Malgré les multiples négociations, le père de Meriem refuse de donner la main de sa fille au « Hadj » qui commence à se venger en expulsant de sa propriété les locataires à la fin du film ; Meriem réalise la cause de la vengeance. Elle comprend comment un désir si fort, qui reste inassouvi, peut conduire à une noirceur sans fin. La solution trouvée par Meriem est de porter le « sefsari » tant désiré par le « Hadj » sur un corps nu et d'aller immédiatement lui montrer son corps. Dans un plan d'ensemble, on voit Meriem intégralement nue de dos après avoir enlevé l'habit qui la couvrait et le Hadj, de face, totalement ébahi et impressionné. Le geste d'exhibition du personnage est au fond une réponse au regard voyeur du « Hadj ». Meriem se dénude tout en éprouvant du plaisir à être regardée. De l'autre côté, le personnage masculin vit la réalité d'un fantasme qui lui a été tant interdit. Voir la « awra » d'une femme, qui est l'ultime objet de désir, est l'ultime péché dans les recommandations musulmanes sur le regard. Il se prosterne devant la « awra » par adoration puis s'évanouit. Son émotion est un écho aux différentes recommandations de la « sunna » interdisant la vue du sexe parce qu'elle rend aveugle.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. L'homme qui regarde un sexe.

Le fantasme masculin se situe dans un mouvement entre le voile qui couvre tout le corps ainsi que ses formes et le dénudement intégral ; ce dans un contexte d'intimité qui permet « *le zina de l'œil* », lieu du voyeurisme.

Il y a une évolution dans le scénario du voyeur si on passe du film *Halfaouine* au film *Un Été A La Goulette*. Le voile dans ce dernier film, représente un alibi de mise en scène qui sépare le contact de l'œil du sujet contemplé. L'objet regardé (le sexe féminin) subit également une mise en scène mentale ; il n'est pas vu comme un organe qui se dispose au regard mais comme un objet mental qui se cherche et qui provoque le « court circuit » du voyeur avec le plaisir de l'œil. Le sexe est en réalité un trou noir, une noirceur que le personnage masculin du film exprime lors de son évanouissement. Ainsi la caméra prédatrice du sexe féminin dans *Halfaouine* est remplacée par un personnage prédateur dans le film *Un Été A La Goulette* qui émet un regard direct sur le sexe de la femme.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. L'homme qui regarde un sexe.

Dans les deux films, le pubis reste caché aux yeux des spectateurs et le voyeur est de sexe masculin. Cela renvoie aux sentiments confus entre la possessivité et le voyeurisme au sein de la psychologie masculine.

Dans la même séquence où s'exprime le fantasme de l'amour, la caméra ne montre pas le croisement des regards entre les deux personnages. Le regard féminin reste coupé de l'image de son propre sexe tout comme du corps de l'autre. Le personnage féminin est présenté comme inconscient et soumis devant le désir de l'homme. Le contact sensuel entre l'homme et la femme exprime une importante frustration malgré leur proximité et le déshabillage du personnage féminin qui appelle à l'amour. Meriem ferme les yeux et rêve d'être caressée. Une sensation du toucher fabriqué par le mental prend la place d'un toucher réel. Le personnage masculin, lui, se suffit à regarder en se forçant de respecter « la limite de Dieu ». Les deux corps inventent des obstacles entre le regard et le toucher et rompent l'échange même par le regard. Le regard féminin reste coupé de l'image de son propre corps tout comme du plaisir de regarder le corps de l'autre. Meriem s'offre en toute inconscience de son propre désir et de son corps, alors que c'est elle qui provoque toute la tension érotique dans cette mise en scène.

Dans *Halfaouine*, l'effacement de la femme passe par sa non-identification via un cadrage qui ne montre pas le visage. L'inconscience de la jeune fille dans *Un Ete A la Goulette* est signifiée également par l'insouciance de son geste sensuel qui se conclut par son ré-habillage et son départ soudain.

Abdelwahab Bouhdiba¹² évoque dans son livre sur la sexualité en Islam la psychologie voyeuriste du musulman, en insistant sur le tabou du regard.

On assiste dans le cinéma à une forme d'écho à cette réalité où l'on retrouve cette tendance voyeuriste chez les cinéastes. Mais au lieu de libérer la mutilation du regard, les cinéastes ont tendance à utiliser l'outil cinématographique pour réaliser uniquement leurs propres fantasmes.



Film *Un Été à La Goulette*. Plan intérieur, jour. L'homme qui regarde un sexe.

¹² **Abdelwahab Bouhdiba**, *La Sexualité En Islam*, Presses Universitaires de France, 1975. Paris.

3- Le voyeurisme : Film *Halfaouine*. Ferid Boughdir. (1990)



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Le hammam. Deuxième séquence.

a- Description du pré-générique

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°1</p> <p>Gros plan</p> <p>Plan fixe</p> <p>Le plan montre le versement d'eau par terre.</p>	<p>Fort son d'écoulement d'eau</p>
<p>Plan N°2</p> <p>Gros plan</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Une main malaxe de l'argile humide. Les mouvements de la main sont lents et sensuels.</p>	<p>Effet sonore d'une eau qui coule.</p>
<p>Plan N°3</p> <p>Plan rapproché taille</p> <p>Un enfant (environ deux ans) se fait laver ses cheveux avec de l'argile par une laveuse dont on ne voit que les mouvements des mains. L'enfant pousse des cris de gêne et de douleur.</p>	<p>Changement brusque d'ambiance sonore : la bande son passe d'un son faible d'une eau qui coule, vers les cris assourdissants d'un enfant.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°4</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Plan fixe</p> <p>Trois enfants (entre quatre et six) ans se font laver le corps par une femme charnue. Les seins de la femme sont abondants, ils sont collés à une nuisette de bain. Comme dans le plan n°3, le visage du personnage féminin reste invisible.</p>	<p>Les cris de l'enfant continuent de dominer la bande son, mais en hors-champs.</p>
<p>Plan N°5</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Un jeune garçon (environ six ans) se fait frotter tranquillement le dos par une femme qui semble être sa mère. Le garçon a le regard vif et observateur.</p>	<p>Ambiance du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°6</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Regard subjectif du jeune garçon (plan n°5) : les femmes qui passent dans l'espace ouvert du hammam, les différentes formes de corps et l'opulence des ventres. Parmi les passantes, il y a un jeune garçon (quatre ans environ) accompagné par sa mère.</p>	<p>Sons des sabots des passantes et de l'ambiance du hammam.</p>
<p>Plan N°7</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Le regard du jeune garçon reste focalisé sur la vue des femmes. Sa mère a l'air de le déranger avec ses mouvements forts. En arrière plan apparaît, toujours en position assise et en pleurant, le petit garçon du plan N°2.</p>	<p>Noura : « <i>Aï, tu me fais mal !</i> ». La mère : « <i>Laisse toi faire</i> ». Noura : « <i>Aï !</i> ». La mère avec un ton sévère : « <i>Tais toi ! Arrête de te plaindre !</i> ».</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°8</p> <p>Plan rapproché taille</p> <p>Léger contre plongée.</p> <p>Plan fixe</p> <p>Une femme charnue, couverte d'une nuisette jaune qui lui colle à la peau, lave les cheveux d'un enfant (environ quatre ans). L'enfant ne résiste pas aux gestes de sa mère en exprimant une attitude obéissante.</p> <p>Les seins et le ventre de la femme sont au niveau de la tête du jeune garçon.</p> <p>En arrière plan, des passantes aux seins nus, d'autres couvertes par des pare-hauts.</p>	<p>Les cris de l'enfant continuent en hors-champ.</p>
<p>Plan N°9</p> <p>Gros plan</p> <p>Caméra fixe</p> <p>L'attitude du jeune garçon change. Il dirige autrement son regard.</p>	<p>Bruitage du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°10</p> <p>Gros plan</p> <p>Des fesses énormes apparaissent dans le cadre. La femme est penchée pour prendre un seau posé par terre. En arrière- plan apparaît une baigneuse assise et qui couvre sa poitrine par un pare-haut.</p> <p>Du plan n°8 au plan n°10, le regard subjectif de Noura est focalisé sur les volumes exagérés des corps féminins.</p>	<p>Une voix « <i>et ta fille elle n'est pas là ?</i> »</p>
<p>Plan N°11</p> <p>Plan fixe</p> <p>Caméra fixe</p> <p>L'enfant continue de regarder attentivement les femmes qui l'entourent.</p> <p>En arrière-plan, il y a sa mère qui est montrée avec un léger flou.</p>	<p>Bruitage du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°12</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Panoramique de gauche à droite.</p> <p>Des baigneuses sont montrées sous différents angles de prise de vues: de dos, de profil, de face. Certaines sont assises les seins couverts, d'autres sont allongées les seins nus.</p> <p>Il y a une suggestion de sensualité à travers un geste d'une baigneuse qui caresse son sein.</p> <p>Après le panoramique, la caméra reste fixe sur un enfant (environ quatre ans) qui regarde le cadre. Il y a un effet de miroir.</p> <p>Une femme, avec une peau noire et un corps charnu, fait une apparition par la droite du cadre et marche en direction de la caméra. Ses mouvements sont lents.</p>	<p>Bruitage du hammam.</p>
<p>Plan N°13</p> <p>Plan fixe</p> <p>Le jeune garçon continue d'observer en silence les femmes avec un regard tantôt rêveur tantôt curieux.</p>	<p>Bruitage du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°14</p> <p>Plan Fixe</p> <p>La femme noire vient parler à la mère du jeune garçon qui est assise. Les seins abondants de la femme noire remplissent le cadre.</p>	<p>La femme noire : « <i>Où est ta sœur ? Elle est partie ?</i> ».</p> <p>La mère : « <i>Elle est partie chercher de l'eau à la salle chaude</i> ».</p> <p>Le femme noire: « <i>J'ai soif. Je vais chercher quelques oranges. Quand elle sera de retour, dis lui qu'elle passe me voir...</i> ».</p>
<p>Plan N°15</p> <p>Plan fixe</p> <p>Gros plan sur le visage du jeune garçon Noura. Une expression d'étonnement se dessine sur son visage à la vue des formes de la femme noire. Ses yeux se ferment quand sa mère lui verse l'eau sur la tête.</p>	<p>Bruitage du hammam</p>
<p>Générique de début.</p>	

b- La naissance

Noura est à l'âge de la pré-adolescence. Sa mère l'emmène au hammam. Il promène son regard sur les femmes et leurs corps nus. Les volumes sont exagérés et les formes sont opulentes... son œil guette les seins puis la graisse par-dessous les tissus légers qui les couvrent : la beauté des corps se dégrade... L'espace est rempli de femmes dans tous les coins et recoins du hammam, l'enfant observateur est toujours assis. Il attend son tour en silence pendant que la mère s'occupe de son frère cadet. Les cris de ce dernier dominant l'espace sonore.

Le film s'ouvre sur un gros plan silencieux d'une main qui malaxe la terre glaise dans un pot. Un effet de silence accompagne cette image. Dans le plan suivant, la mère lave la chevelure d'un petit garçon en utilisant de la terre glaise avec le même geste de pétrissage, son enfant semble contraint par la force de son mouvement et réagit en poussant des cris alarmants.

Certains plans dépeignent, par l'attitude physique, le rapport des enfants envers leurs mères. Dans le plan huit, l'enfant semble soumis et faible, accablé dans sa posture ; son regard est dirigé vers le sol pendant qu'il reçoit les soins de sa mère. Il y a, dans cette soumission, un silence émotionnel et tactile. La communication de l'enfant avec la mère est quasi absente.

Le premier regard porté sur les femmes n'est pas neutre. Dans cette première séquence, Noura se focalise sur les parties du corps les plus charnues. Il vise notamment les gros seins et les fesses opulentes. Les seins remplissent totalement le cadre et donnent un sentiment d'étouffement. Il n'y a que des femmes mûres et des corps de mères obèses qui lavent à leur tour des

enfants.

Le regard du réalisateur enlaidit l'image des baigneuses et oriente l'esthétique des corps vers la corpulence et la massivité. Ces femmes sont perçues comme écrasantes et dominatrices. Qui sont ces femmes, finalement ?

Cette séquence est une mise en miroir de soi devant la première relation psychique avec la mère qui se trouve ici transférée sur toutes les autres femmes présentes au hammam. Plusieurs sentiments découlent de cette représentation : la répulsion, une relation de dominant-dominé et une angoisse où le manque paraît plus fort que la satisfaction.

Le premier et le deuxième plan représentent l'évolution de l'objet vers le sujet : la terre étant l'origine du corps renvoie à la naissance de l'enfant qui se façonne comme la terre que pétrit la main. Sans aucune hésitation, cette main porte le signe du pouvoir.

L'enfant qui se fait laver est le frère cadet du personnage principal *Noura*. Ses pleurs dans le hammam se répètent à chaque apparition dans le film jusqu'à la séquence de sa circoncision. La présence du frère aîné à ses côtés désigne la répétition du système éducatif et des rituels qui semblent plus subis qu'approuvés.

En se référant aux études de **Mélanie Klein**¹³ sur les positions schizo-paranoïdes de l'enfant, une mauvaise expérience de la relation au sein au stade sadique oral et au stade sadique anal peut conduire à des formes de

¹³ KLEIN Mélanie, *Envies et gratitude et autres essais*, Ed Gallimard, 1998.

frustration qui l'accompagnent jusqu'à l'âge adulte. Cette frustration est liée à un objet de désir, en l'occurrence le sein, qui a dû manquer. La répétition de cette sensation de manque conduit à la psychopathologie de la position schizo-paranoïde et à des angoisses de morcellement et d'anéantissement. Que cherche t-on donc à exprimer par ces images au hammam ?

Le réalisateur est dans une quête. Il cherche à retrouver une image de lui même, une image qui lui manque, celle qui va assurer la cohésion et la cohérence avec son psychisme traversé par l'angoisse et le morcellement. Et là où il la retrouve, c'est chez toutes ces femmes obèses pleines de graisse et de sécrétions.



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Pré générique. Plan n°10

L'image de la femme est décuplée par un symbole de monstruosité et de cannibalisme. Dans d'autres séquences en dehors des séquences du hammam, Noura fait une représentation dans un de ses cauchemars d'une jeune fille en compagnie de deux ogres. Elle avance vers les ogres toute soumise, et présente son doigt afin qu'on le pique par une aiguille chaude. Ensuite, la jeune fille disparaît, laissant derrière elle des gouttes de sang. Hormis le sadisme sournois, ce cauchemar évoque les rites d'initiation chez le personnage maléfique. La femme côtoie donc ce milieu interdit.

c- Le sein comme expression de l'avidité orale

La pulsion destructive du sein, qui est liée à l'angoisse du manque et à l'insatisfaction, est celle du nourrisson insatisfait qui cherche à tout prix à soustraire toute la créativité du sein et à bâtir autour tout ce qui exprime l'inutilité et la lourdeur : déposséder le sein de ses qualités généreuses et affectives, et le réduire à une masse de chair et de viande, est le moyen esthétique pour le dévaloriser et de s'en venger.

Cette sensation de répulsion est une défense qui se contredit avec la notion de plaisir censé être acquis dans le processus d'identification de l'enfant envers la mère. **Mélanie Klein**¹⁴ affirme que « *la possibilité d'éprouver du plaisir, qu'elle qu'en soit la source, repose sur la capacité de jouir de la toute première relation au sein maternel* » .

¹⁴ **KLEIN Mélanie**, *Envies et gratitude et autres essais*, Ed Gallimard, 1998.

La quantité de frustration et de manque est à la mesure de la masse de chair qui s'expose dans le film. C'est un désir oral boulimique et obsessionnel où le remplissage des seins représente, paradoxalement, l'insatisfaction et la quantité d'avidité et d'envie chez l'enfant. C'est un chemin de déconstruction de l'objet idéalisé qui a dû, par l'absence, soustraire une part de lui-même.



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Pré générique. Plan n°14

Dans le même sens, le voyeurisme dans le film est une preuve de l'incapacité de fantasmer. Dès lors, le fantasme non retrouvé est remplacé par la mise en scène et la création de ses propres images.

La représentation de la disgrâce des mamans et des femmes est en fait une mise en miroir du fantasme masculin de la femme : cet être idéal est enfin démasqué.

Cette représentation de la laideur vise aussi à choquer les spectatrices femmes et en particulier les mères. Le réalisateur déconstruit le discours moral autour de la mère. Il dénonce le secret de sa séduction qui n'est, au fond, que le résultat d'une manipulation et d'un acte d'un abus de faiblesse à l'étape de l'enfance. La manipulation du désir qu'elle provoque chez les enfants garçons est présentée comme un complot collectif et un secret féminin qui permet de lui assurer la pérennité de son pouvoir.

d- Le sein idéal de la mère

En ouvrant le pré-générique à d'autres séquences au hammam, on retrouve une autre obsession du sein ; mais celle-ci est en totale contradiction avec la première représentation. On passe de la laideur à la perfection, de la répulsion à l'attraction. Le sein vacille entre deux statuts qui, au fond, n'en font qu'un. L'idéalisation montre que l'angoisse constitue la première force pulsionnelle ; elle est aussi un recours de protection contre l'angoisse.

Dans ce contexte, **Mélanie Klein**¹⁵ affirme « *qu'une idéalisation excessive indique que la persécution constitue la principale force pulsionnelle... et que le sein idéal est le complément du sein dévorant* » .



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Deuxième séquence au hammam. Plan n°7.
(Voir tableau descriptif. Paragrahe -h)

¹⁵ KLEIN Mélanie, *Envies et gratitude et autres essais*, Ed Gallimard, 1998.

e- Le toucher, l'amour et l'impuissance

Dans la psychanalyse, le sein satisfait à la fois la faim et l'amour. Le sommeil dans lequel sombre le nourrisson est le modèle du sommeil post-coïtal engendrant le rêve blanc.

La représentation artistique, culturelle et religieuse du sein rend compte des obsessions et des hantises masculines, de son érotisation et de son idéalisation et corruption. Dans le christianisme, le sein est désigné à la fin du moyen âge comme le lieu où se trame le conflit entre le vice et la vertu. Il est aussi objet d'interdiction à cause des contenus imaginaires et culturels accréditant l'hypothèse qu'il sera source d'inceste et de cannibalisme. C'est la raison pour laquelle « le sevrage » et la rupture du contact corporel (seins, bouche, mains) constituent un rite de purification dans la culture musulmane.

L'équivalent de cet interdit oral et sexuel serait le jeûne où l'on retrouve ce double interdit de manger et de copuler. La sexualité, telle qu'elle est présentée dans le film, est bâtie sur l'interdit. Elle conduit naturellement au voyeurisme et à d'autres perversions car l'interdit vise la séparation des sexes en doublant l'interdit du regard avec celui du toucher.

Dans l'éducation de l'enfant garçon, il y a différents rites de passage qui le conduisent définitivement dans le camp des hommes jusqu'au mariage. La mère contrôle la libido de l'enfant et la surveille. Le contact de celle-ci avec le « mâle » est réduit aux seuls gestes mécaniques et rituels de la toilette ou ceux de la nourriture, comme si elle préparait ou anticipait la séparation du corps. La sensualité du toucher est absente. La communication sensuelle

est contrôlée. La pensée de l'inceste existe dans l'inconscient culturel et se concentre sur le toucher. Aucun contact n'est possible, hormis la séparation du corps, qui seul permet soit-disant d'effacer la crainte de l'inceste. Le développement de la libido vit des ruptures constantes et différents interdits qui finissent par ancrer la misère des sens.

La mère approuve le châtiment physique de l'enfant pour réduire son attirance envers les femmes ; le toucher punitif se fait par le père. Elle cherche à devenir l'unique source d'identification pour l'enfant et à construire autour d'elle une aura du féminin idéal. La mère se représente comme un corps virginal et tabou : puis elle étale cette image dans les contes enfantins où elle ajoute, à son personnage féminin, de l'horreur et de l'angoisse afin de castrer toute émanation imaginaire du toucher. Le malaise du corps est à son apogée. L'enfant vit l'élan amoureux dans la souffrance. Peut être a-t-il la chance de voir mais jamais de toucher. C'est le virage au corps immatériel dont il s'agit, un univers totalement religieux qui rappelle les vierges du Paradis.

Nous pensons aux cauchemars et aux hantises qui peuvent l'habiter et aux questions existentielles qui le traversent dans ces circonstances : désormais, si la femme est pure et n'admet pas le contact, c'est donc le corps masculin qui est né impur ; si la femme intègre toute la signification précieuse de la beauté, c'est donc le masculin qui intègre la laideur ; si la femme est salie par le toucher de l'homme, c'est donc l'homme qui intègre la saleté.

Cette inégalité ressentie chez l'homme est décuplée par le malaise, l'impuissance et la non confiance en soi. Dans le film, c'est un être qui intègre le drame de la privation et le sentiment qu'on a abandonné sa chair.

En effet il ne peut toucher et être touché, le sein le prive du lait mais aussi de tous les sentiments amoureux qui naissent de la proximité physique. Ce n'est pas un hasard si les seuls éléments absents dans le film sont le toucher et l'image du sein de la mère. Toutes les poitrines sont présentes et dénudées sauf celle de la mère. Elle reste dans l'obscurité de l'image et dans les tabous de l'inconscient.

Dans sa posture soumise, l'enfant est en attente de ce toucher, de ce geste d'amour de la part de sa mère qui ne vient jamais. Il a intégré le manque et la faim, il s'est morcelé et substitué son sein, il a détruit les substituts et continue son attente... en optant pour le plaisir voyeur. L'impuissance du toucher immigre dans le regard. Dans la définition du voyeurisme, on oublie souvent les aspects qui sont liés à la progression des sens. On se limite à définir le voyeur comme étant celui qui régresse de sa sexualité d'adulte au stade de l'enfant ; il est important d'ajouter qu'à l'origine de cette régression, il y a une amputation des autres sens.



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Pré-générique. Plan n° 8.

f- L'attitude du voyeur :

Dans *Halfaouine*, tout est montré en terme de psychologie voyeuriste et de plaisir voyeur, dont des traits communs se retrouvent chez d'autres personnages voyeurs au cinéma. Mais, dans *Halfaouine*, les moteurs psychiques restent obscurs, contrairement au voyeur dans le film *Peeping Tom* (Réalisateur : **Micheal Powell**. 1960).

De plus, la stratégie et la manière de l'acte voyeur « en soi » sont peu inventives. Si on compare les stratégies des personnages voyeurs au cinéma, on peut observer que la manière de l'acte de voir répond à toute une stratégie créative. Et le fait d'atteindre l'image désirée est une jubilation pour avoir au moins atteint trois objectifs : la compensation, le plaisir libidinal et la vengeance. C'est ce qu'on remarque de manière très claire chez **Micheal Powell** et **Jean Eustache**, moins chez **Férid Boughdir**.

Dans *Une Sale Histoire* (Réalisateur : **Jean Eustache**. 1977), il s'agit d'un investissement physique pénible et épuisant, un mal qui procure à la fin la satisfaction.

Le personnage vit des expériences uniques et dangereuses pour voler l'image qui l'obsède où le héros est le sexe féminin, si difficile d'accès. C'est dans le parcours vers cette image qu'il vit le plus d'excitation et de plaisir. Il se met en scène, se voit et se surprend. Chaque expérience est porteuse d'un nouveau défi. Prédateur et habile, le voyeur dans ***Une Sale Histoire*** guette ses victimes, saisit leurs repères, les suit jusqu'aux toilettes, et puis cherche l'angle idéal de vue. « Saigner », c'est le mot qui décrit sa douleur physique lors de la position de la prière musulmane : c'est dans la pisse, la joue collée au sol qu'il arrive à la vue directe sur le sexe. Dans cette expérience, aucun fantasme n'est mis en relief, aucun état second ; le personnage est en possession de toutes ces capacités physiques et intellectuelles et vit l'expérience du regard dans tout son réalisme (obstacles imprévus, recherche non aboutie, résultat faible, déception...).

La créativité du voyeur est décuplée par un art de vengeance : au moment où il raconte son histoire et tente de se faire entendre par les des femmes, il tend un piège. La gente féminine réagit par le dégoût et le sentiment d'humiliation. C'est ce qui procure du plaisir du voyeur.

Il est important aussi de signaler que dans cette mise en scène et dans ces actes si poussés de voyeurisme, il n'y a pas d'images. L'histoire est racontée, et c'est dans la performance de l'acteur qu'on y croit. Pour Marc, dans le film ***Peeping Tom***, ce sont les outils de mise en scène (la caméra et son trépied) qui construisent la mise en scène du voyeur. On le voit préparer son matériel en fonction d'un plan déjà établi, retrouver ses victimes, préparer la scène comme on se prépare à filmer une séquence d'un film, faire peur, filmer la peur et la mort et montrer à la victime son visage afin décupler la vengeance et le plaisir sadique.

Dans le film *Halfaouine*, le voyeur est dans un lieu interdit. Il déguise son regard et s'installe confortablement dans les lieux de ces victimes. Mais sa prédation reste passive ; sa créativité se suffit à l'expression de certains gestes audacieux comme la recherche des femmes et du sexe dans les chambres intimes. La fiction est dans la manipulation du montage qui progresse vers l'expression de la satiété et la vengeance. Les moteurs psychiques restent peu clairs par rapport à Marc dans *Peeping Tom*, et l'inventivité de la chasse est faible. Le danger et l'expérience physique dans *Une Sale Histoire* et la créativité technique et mécanique dans *Peeping Tom* viennent contrer l'attitude passive du voyeur dans *Halfaouine*.

Shématiquement, le « je » dans ces jeux de miroirs est différent : dans *Peeping Tom*, il s'agit de préparer une mise en scène et de la montrer ; je vois et je fais voir par la caméra, puis je passe à l'acte (l'acte ici, c'est de tuer). Dans *Une Sale Histoire*, je cherche, je prépare ma mise en scène, je vois, et j'analyse en racontant ce que j'ai vécu. Dans *Halfaouine*, je me vois en train de voir et montre ce que je vois.

Quel est le problème dans *Halfaouine* ? La relation au sein et à la femme est une hantise qui fait écho à toute une psychologie sociale. Plusieurs études anthropologiques et sociologiques ont tenté d'analyser la séparation des sexes dans le quotidien de ces hommes et de ces femmes et ont formalisé les conséquences de cette organisation : sur le plan psychologique, ils découvrent la misogynie et le machisme, le fantasme de castration chez les femmes qui se transforme en narcissisme... Le mal-être du corps est celui d'un enfermement et d'un manque d'altérité.

Malgré les gains de liberté acquises au fil du temps, la question de la séparation continue à hanter les esprits et à former des obstacles intellectuels et symboliques face à l'acceptation de soi et de sa propre image. Mais ce phénomène est généralisé et ne touche pas seulement les sociétés conservatrices. Sans vouloir réduire le film, l'ambivalence du regard vers la femme entre bonne et mauvaise, idéale et déchue, puissante et soumise, pure et impure résonne avec le contexte social du réalisateur et les différents traits culturels de la société tunisienne. Si l'on regarde à travers le contexte culturel dans *Halfaouine*, l'histoire du voyeur de **Eustache** qui a dû se dérouler dans les années 1970, on peut se poser la question pour savoir si le drame de la privation serait plus fort dans *Halfaouine* parce que le contexte du film est plus conservateur ? La manière adoptée pour voir, les dangers et les difficultés de l'expérience du voyeur de **Eustache** donnent une idée sur le degré et l'ampleur de la privation chez le personnage, qui paraît plus ancrée que chez Noura dans *Halfaouine*.

g- Le hammam

Noura s'efforce de passer pour un enfant immature en affichant un « regard innocent » afin de ne pas se faire refuser l'accès au hammam des femmes. Pour lui, la découverte du mystère de la sexualité passe par la découverte des corps des femmes autres que sa mère et la curiosité portée sur leurs parties érogènes : seins, fesses, sexe de la femme.

Dans ce regard subjectif, on voit apparaître des désirs qui vont au-delà de la simple curiosité de l'enfant. Au fur et à mesure que le nu et les corps se multiplient, on se trouve plongé dans l'univers fantasmagorique du réalisateur.



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Le Hammam. Première séquence.
Plan n°15

Le hammam a souvent été un sujet de fantasme masculin. Chez **Ingres** dans *Les Baigneuses* par exemple, ce qui semble attractif et charmant est l'univers de sensualité qui lie les femmes au bain. On retrouve la lascivité du corps et le plaisir des sens dans une dimension festive et collective. Dans le film *Halfaouine*, l'univers féminin de la sensualité est déplacé vers l'excitation sexuelle à travers laquelle on voit profiler l'expérience masculine dans un lieu interdit.

Dans ce cas, le contenu érotique du hammam est, à priori, dans le vu du nu. Mais la motivation de filmer la beauté du corps des femmes est faible dans ces séquences. On dépeint plutôt un tableau réaliste qui, en toute banalité, filme des figurantes dans des postures adéquates avec l'aspect fonctionnel du hammam. Dans quel cas y-a-t-il une expression érotique ?

Le hammam qui organise, selon le contexte culturel, la loi de la séparation des sexes devient une ressource érotique quand cette règle est transgressée. En questionnant la relation de la nudité avec l'érotisme, **Alain Bergala** affirme que des circonstances comme « *la violation d'un tabou sont amenées à rendre la nudité érotique* »¹⁶. Filmer des femmes au hammam est très rare dans le cinéma arabe. Regarder par l'œil secret masculin est d'autant plus interdit quand il vole l'image intime de l'autre ; dans le film, aucune figurante ne regarde la caméra, elles jouent toutes un état d'inconscience. L'effet de réalité dans les séquences souligne volontairement la présence de la caméra et le regard subjectif. Le cadrage coupe clairement le visage et la tête des actrices et fragmente le corps ; la caméra est à l'épaule et les plans sont très courts, comme un œil qui observe et aussitôt qui s'échappe.

¹⁶ **Alain Bergala**, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, p150. 1991. Paris.

h- Description de la première et de la deuxième séquences au hammam.

h/1 Description de la première séquence au hammam :

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°1</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Panoramique de gauche à droite.</p> <p>Au hammam, Noura se fait laver par sa mère. La mère lui demande d'aller remplir la bassine avec de l'eau. Noura se lève et laisse son frère cadet allongé en train de se faire laver par sa tante.</p> <p>Plan N°2</p> <p>Plan rapproché taille</p> <p>Noura promène un regard curieux. Il observe les silhouettes des femmes et leur nudité</p> <p>Plan N°3</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Noura fait une entrée-sortie de champ rapide. Il passe dans un couloir où se trouvent deux femmes debout en train de discuter. Noura se déplace dans plusieurs espaces du hammam.</p>	<p>Un air de piano couvre toute la séquence au hammam et fait raccord entre tous les plans qui articulent un « cut » entre eux.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°4</p> <p>Plan rapproché taille</p> <p><i>Noura s'approche d'une bassine et remplit son sceau d'eau.</i></p> <p>Plan N°5</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Panoramique de gauche à droite.</p> <p>Sa mère rince ses cheveux à l'aide d'une casserole, pendant que sa tante le peigne.</p> <p>Raccord objet : la casserole devient un cach-sexe dans d'autres plans de la séquence.</p> <p>Plan N°6</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Panoramique de gauche à droite.</p> <p>La caméra montre le passage de deux femmes aux seins nus. Les deux femmes croisent deux autres femmes qui viennent de la droite du cadre et se dirigent vers la gauche.</p>	<p>Un air de piano couvre toute la séquence au hammam et fait raccord entre tous les plans qui articulent un « cut » entre elles.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°7</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Noura est seul dans le cadre, le regard focalisé sur les corps des femmes et en particulier sur la vue des seins avec leurs différentes formes.</p>	
<p>Plan N°8</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Le plan est similaire au plan n°7 (Obsession du regard sur la vue des seins).</p>	
<p>Plan N°9</p> <p>Gros plan</p> <p>Noura continue d'observer les corps des femmes. (Multiplicité des plans qui montrent l'attitude du voyeur).</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°10</p> <p>Plan américain</p> <p>Ouverture d'une porte et sortie d'une femme nue cachant son sexe par un gant.</p> <p>Mise en valeur des seins volumineux de la femme. Divulgation progressive de la nudité féminine : le cadrage passe des plans serrés sur les seins (dans les plans précédents) vers des plans américains qui montrent le corps entièrement.</p> <p>La divulgation progressive du corps de la femme passe par le jeu des axes : du profil vers la vue de face du corps.</p> <p>Le montage est rapide. Le corps est fragmenté.</p> <p>Plan N°11</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Le regard est fixé sur les portes des petites cabines du hammam. Dans ce plan, la porte est ouverte et permet de montrer une femme nue de dos. La femme se retourne de face, dirige sa casserole vers son sexe pour le cacher. Le personnage marche lentement en direction de la caméra.</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°12</p> <p>Gros plan</p> <p>Le regard de Noura est fixé sur le hors-champ.</p> <p>Plan N°13</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Le regard est fixé sur les portes des petites cabines du hammam. Dans ce plan, la porte est ouverte et permet de montrer une femme nue de dos.</p> <p>La femme se retourne de face, dirige sa casserole vers son sexe pour le cacher. Le personnage marche lentement en direction de la caméra.</p> <p>(Répétition de la mise en scène du plan N°11, nouvelle attitude exhibitionniste).</p>	

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°14</p> <p>Gros plan</p> <p>Un plan serré sur le bassin d'une femme qui se cache le sexe à l'aide d'une casserole. Le corps s'immobilise une seconde avant de faire sa sortie du cadre. Toutes les autres parties du corps restent invisibles.</p>	
<p>Plan N°15</p> <p>Gros plan</p> <p>Un plan serré de profil sur le sexe d'une femme caché par une casserole. Le cadre est envahi de passantes ayant la même attitude. On distingue des ventres ballonnés.</p>	
<p>Plan N°16</p> <p>Gros plan</p> <p>Un sexe caché par un gant noir se dirige vers la caméra en trompe l'oeil. La noirceur du gant envahit le cadre jusqu'à l'apparition d'un fondu au noir.</p>	<p>L'air du piano est mixé avec une voix chantante.</p>

h/2 Description de la deuxième séquence au hammam :

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°1</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Un groupe de femmes voilées font leur entrée au hammam pour fêter la circoncision du frère de Noura.</p> <p>Plan N°2</p> <p>Plan rapproché taille</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La propriétaire du hammam refuse Noura. Sa mère et sa tante négocient et gagnent leur négociation.</p>	<p>Des youyous de femmes</p> <p>La propriétaire du hammam : <i>« Je vois ça, mais je vous ai avertie. Votre fils a grandi et n'a plus le même regard. Ne m'en voulez pas, je ne peux pas le laisser entrer. C'est la règle, je n'y peux rien ».</i></p> <p>La mère : <i>« Soyez gentille, c'est la fête de circoncision de son frère. C'est un grand jour. Allez, vous n'allez pas tout gâcher pour un détail »</i></p> <p>La tante : <i>« Il n'y aura pratiquement que la famille au hammam ».</i></p> <p>La propriétaire : <i>« Dieu, quelle patience faut-il avoir. Je vous en prie, entrez mes dames et passez une bonne fête ».</i></p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°3</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La laveuse fait des youyous.</p>	<p>Son d'ambiance du hammam et des youyous.</p>
<p>Plan N°4</p> <p>Plan d'ensemble</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Noura se lève pour remplir le seau depuis une bassine située dans la pièce chaude.</p> <p>Autour de Noura, des baigneuses.</p>	<p>Son d'ambiance du hammam.</p>
<p>Plan N°5</p> <p>Plan américain</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Noura ouvre les portes des pièces individuelles du hammam avec curiosité. Il voit une femme nue de dos, la femme se retourne et ferme rapidement la porte.</p>	<p>Son d'ambiance du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°6</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La laveuse du hammam dirige un regard inquiet vers Noura. Elle se met à le suivre secrètement afin de surveiller ses actes suspects.</p> <p>En hors-champ, en arrière plan, deux baigneuses assises. Les seins des femmes sont nus.</p>	<p>Son d’ambiance du hammam</p>
<p>Plan N°7</p> <p>Plan d’ensemble</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Noura marche dans un couloir sombre. Il s’arrête pour observer une baigneuse assise. Les seins de la baigneuse sont nus. L’axe du regard de Noura se positionne face au sexe que la femme cache avec un ruban. (Voyeurisme).</p>	<p>Son d’ambiance du hammam.</p>

BANDE IMAGE	BANDE SON
<p>Plan N°8</p> <p>Plan rapproché</p> <p>Caméra fixe</p> <p>Le regard subjectif de Noura et la baigneuse sont maintenant dans le même cadre. La nudité de la femme est mise en évidence.</p>	<p>Son d’ambiance du hammam</p>
<p>Plan N°9</p> <p>Plan rapproché poitrine</p> <p>Caméra fixe</p> <p>La laveuse du hammam surveille l’attitude de Noura.</p>	<p>Son d’ambiance du hammam.</p>
<p>Plan N°10</p> <p>Plan d’ensemble</p> <p>Plan fixe</p> <p>L’employée capture Noura et l’oblige à sortir du hammam.</p>	<p>Son d’ambiance du hammam. L’employée pousse des cris : « <i>au scandale</i> ».</p>

i- La fragmentation du corps

Le cadrage et le montage fragmentent le corps dans une logique de dénudement progressif. La décomposition consiste à dévoiler trois parties du corps : les seins, les fesses et le sexe, dans un cheminement qui part de l'attitude comparative vers le dénudement, jusqu'à faire apparaître la chasse et la prédation.

i/1 Le voyeurisme

La présence forte du voyeurisme dans la deuxième séquence du hammam est dans cette pulsation du regard qui s'accompagne du désir d'excitation. L'insistance sur l'œil en situation de regarder la nudité par une série de regards subjectifs est en soi signe de voyeurisme.



**Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Le hammam. Deuxième séquence.
Plan n°8.**

Le regard est un sexe en action: désir de montrer et de surprendre, désir de mettre en scène, désir de prédation, désir de toucher et de pénétrer le sexe comme s'il s'agissait d'un acte sexuel.

L'anonymat des personnages féminins est une condition propice pour le voyeur puisqu'il permet le contact direct avec le corps et à la nudité, en sautant l'étape de la séduction. Il est clair que, ce qui est recherché, est le plaisir solitaire. En effet, dans la première et la deuxième séquence au hammam, il n'y a aucun autre échange avec les femmes, à part celui du regard qui émane du voyeur.

La foule représente un contexte idéal pour le champ visuel du voyeur. La multiplication et la transformation des formes et des figures que l'on voit à l'écran n'est en fait qu'une représentation d'un schéma interne dans lequel il y a une progression vers le sexe féminin. La foule est représentée par des plans d'ensemble descriptifs mais aussi suggérée par le hors-champ et l'arrière plan. Dans les plans serrés, il existe constamment dans le cadre des passantes qui parcourent les deux bouts du cadre ou des corps allongés ou assis qui remplissent, dans le net ou dans le flou, l'arrière plan.

L'effet du cadrage sur la foule transforme la vue du nu en masse exposée, indiquant dans son abondance une relation boulimique à la chair.

Dans le film on retrouve un écho à la « viande » chez le boucher par exemple, où est exposée une vue de la chair de l'animal. Dans les rapports de séduction, le boucher offre le cœur de l'animal à la tante du personnage principal. D'un autre côté, le personnage du cordonnier tente de draguer sa cliente en exposant ses qualités physiques d'une manière commerciale. Le

corps chair est vu comme une marchandise qu'on expose à la vue du client. La dimension de l'oralité et de l'aspect gustatif se lie au désir et ne cesse d'être rappelée dans les relations entre les personnages.



Film *Halfaouine*. Séquence extérieur jour. La poursuite de *Noura* par le *Cheikh*.



Film *Halfaouine*. Séquence extérieur jour. Le cadeau du boucher.

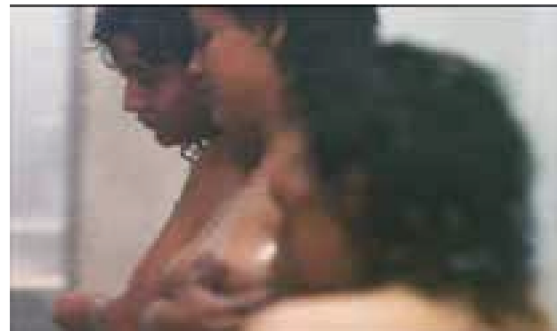


Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Séquence : La fête de la circoncision.

i/2 Les seins

Filmer les seins consiste d'abord à s'en approcher et à les comparer.

Du sixième au huitième plan dans la première séquence du hammam, il y a deux allers-retours de six corps qui parcourent le cadre en couple de deux. Le cadrage est centré sur les seins, en coupant le visage. Différents volumes et formes sont exposés par la position du profil. La mise en scène valorise visuellement la nudité des seins par leur mise en relief à côté de poitrines habillées. Jeu de « caché-nu », les passantes aux seins nus sont positionnées en avant-plan, tandis que les poitrines habillées sont à l'arrière-plan.



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Hammam. Première séquence. Plan N°6

Le crescendo visuel continue par le jeu du cadrage, la vue sur le corps s'élargit par un plan américain dans le plan dix de la première séquence du hammam. Un personnage féminin nu, cachant son sexe avec un gant noir, sort d'une cabine. Elle marque sa présence par un regard dirigé vers la droite puis elle sort du cadre.

Dans ce plan il y a une intrusion de nouveaux éléments de mise en scène : l'espace, la monstration du visage et du sexe. Le fantasme masculin prend le sens du dévoilement. Les éléments qui semblent être évités dans les plans précédents, tels que le visage et l'identité du personnage (celle qui se montre nu), sont révélés dans ce plan. Le regard de l'actrice évitant l'oeil de la caméra montre, entre autres, qu'elle ne réalise pas la présence de celle-ci. Le spectateur est pris dans un jeu de « fiction-réalité » ; à la fois, il sait que ce personnage exhibe consciemment son corps dans la condition du tournage et, en même temps, il croit à son inconscience : laisser voir sans le savoir.

Le sens de « l'intimité » ajoutée prend sa valeur non seulement par la monstration du visage mais aussi par la gestion de l'espace. La caméra quitte le soi-disant lieu commun où il y a les passantes pour se focaliser sur les lieux considérés comme privés des cabines.

La sortie d'un personnage féminin renvoie au fantasme des femmes derrière les cloisons et les portes fermées. Ce jeu d'apparition et de disparition est en fait une idée de l'interdit et du possible. L'apparition de la femme dans toute sa nudité représente cette dimension du « possible » dans son sens

le plus ouvert et indique, par ailleurs, les paradoxes de la culture arabo-musulmane entre le corps couvert et le corps affranchi.



Film *Halfaouine*. Hammam. Première Séquence. Plan N°10. Nu et cloisons.

i/3 Cachez ce sexe que je ne saurai voir

Dans le plan dix de la première séquence du hammam, le personnage ne couvre pas son sexe alors que, dans la réalité, aucune femme ne circule ainsi dans le hammam. Cette touche humoristique de l'affranchissement de tout le corps, sauf pour le sexe, est adressée à la censure.

Le sexe est caché par un gant dans le plan dix et par une casserole dans le plan douze. On voit une femme de dos dans une cabine, les fesses nues en train de se rincer en utilisant une casserole ; puis elle se retourne et se dirige vers la caméra. On s'attend à voir « la partie interdite », mais elle la cache avec la casserole qu'elle tient à la main.

A partir de ce plan-séquence jusqu'à l'avant-dernier plan dans la première séquence du hammam, tous les plans versent dans l'humour. Le nu intégral devient banal, les portes des cabines sont ouvertes et les visages des actrices sont naturellement révélés. On parcourt la vue du corps par un jeu de « pile ou face » et la caméra fait durer la contemplation du corps dans sa gestuelle lente et sensuelle.

En fait, cacher le sexe par une casserole est une représentation qui ridiculise la censure. Il suffit de penser à la fragilité de ce geste quasi hasardeux qui ne tient qu'au simple mouvement de main pour qu'on accède à la partie la plus interdite. La vieille casserole qui bloque la vue est la métaphore de cette ancienne recette de la censure qui ne cesse de se répéter et qui est régulièrement tournée en dérision.

Par ailleurs, des actions comme sortir d'une porte, marcher et passer sont des actions qui font écho à la représentation des femmes voilées dans l'espace public, en particulier dans les séquences du marché où le regard masculin

ne cesse de les guetter et de les harceler : regarder de loin ou de près, se focaliser sur une partie du corps, s'approcher de la femme, s'en éloigner, découvrir son visage de face, fantasmer le corps de dos, varier la vue dans la foule, s'intéresser aux passages des femmes et à leurs disparitions... Tout ceci fait penser aux conditions du regard au hammam. Dans les deux lieux, on se trouve dans l'espace public mais avec une simple différence : le voile est remplacé par le nu.



Film *Halqaouine*. Hammam. Première séquence. Plan n°13. Pile et face.



Film *Halfaouine*. Images 1-2-3 extérieur jour. Marché.
Image 4 intérieur jour. Hammam. Deuxième séquence au hammam.
Images 5-6. Séquence de la drague des femmes au marché

i/4 Chasse et prédation

Dans le plan treize, quatorze et quinze de la première séquence au hammam, le corps devient sexe. Pour le voyeur, rien de plus intéressant que de voir les sexes se multiplier à ses yeux, peu n'importe la forme et le volume des corps. Tous les sexes se valent.

Le cadrage serré sur les mouvements transforme la partie basse : les seins, ce sont les yeux ; le nombril, le nez ; et le sexe caché par la casserole, la bouche. Les sexes remplacent les visages et deviennent des personnages à part entière : ils s'empressent vers la caméra et s'en approchent, excités par sa présence. A ce stade, la chasse n'est qu'à ses débuts, les corps apparaissent et disparaissent par des entrées et des sorties de champ.

Dans le dernier plan de la première séquence au hammam, apparaît un sexe en direction de la caméra. Il avance et se rapproche de l'oeil du voyeur jusqu'à remplir le cadre, le gant qui le cache fait le fondu au noir. La chasse est aboutie, elle se termine par un court circuit. L'oeil devient sexe et vice-versa : chez le voyeur, c'est le moment de la pénétration et de la jouissance.

Ce plan révèle un contact par le toucher, le sexe-oeil est englouti dans le trou noir qui serait la représentation du sexe féminin.

Le corps est objet. Le réalisateur met en scène des personnages qui n'expriment rien.

La relation de possession par morceau est claire via le cadrage. Tout comme pour l'espace clos dans lequel il évolue, le corps se réduit à des simples

postures destinées à combler le regard masculin : corps allongés disponibles, appels au toucher masculin via des esquisses de caresses... La lumière et les zones d'ombres, les cloisons et les portes contribuent à donner ce sentiment de pouvoir posséder les corps présentés.



Film *Halfaouine*. Image 1. Hammam. Première séquence. Plan N°14
Images 2-3. Hammam. Première Séquence. Plan N°15



Film *Halfaouine*. Séquence intérieur jour. Hammam. Deuxième séquence. Plan N°15

PARTIE 2

LA SÉPARATION DES SEXES ET LE DISCOURS REPRESSIF SUR LA SENSUALITÉ

IV. Chapitre IV

La souillure masculine

**1- Souillure et réputation masculine. Film *L'Homme de Cendres*.
Nouri Bouzid. (1986)**



Film *L'Homme de Cendres*. Plan extérieur, nuit. L'attente des prostituées

Hechmi (environ vingt ans) est menuisier. Dès le début du film, on le voit préparer sa fête de mariage au sein de sa famille. Mais au cours des ces préparatifs, une peur soudaine liée au mariage le perturbe profondément. Hechmi se trouve remué par des souvenirs et par un tourbillon de questions diverses qui le rendent mélancolique. Sa crise se prolonge, il quitte temporairement la maison familiale.

Hechmi s'entoure d'amis de longue date qui exercent, comme lui, des corps de métiers manuels : Aziez, Hamza et Farfat. Farfat paraît l'ami le plus proche de Hechmi. Les deux amis se réfugient ensemble dans des lieux qu'ils connaissent et qui les lient, ils évoquent leurs souvenirs, et tentent de s'exprimer sur un problème commun qu'ils ont dû refouler depuis leur jeune âge : Hechmi et Farfat enfants, sont restés silencieux sur les viols successifs qu'ils ont dû subir par leur ancien patron Ameer qui n'a jamais été ni dénoncé, ni puni.

Pourquoi l'histoire du viol refait elle surface après tant d'années ? Est-ce que le viol qu'a subi Hechmi quand il était enfant constituerait indirectement l'obstacle qui l'empêche de se marier ?

Dès le début du film, on voit Farfat rejeté de la maison familiale à cause de sa mauvaise réputation. Un inconnu a provoqué le scandale en écrivant en grand caractère sur le mur de la maison de ses parents : « *Farfat n'est pas un homme* », ce qui veut dire dans le sens populaire : homosexuel (*n'est pas un homme* se dit également d'un homosexuel passif).

Après l'épisode de l'inscription au mur, l'angoisse des deux personnages est triplée : que sait cet inconnu de la vie sexuelle de Farfat, et de ses relations intimes ?

L'histoire de l'homosexualité de Farfat reste non explicite jusqu'à la fin du film. Par ailleurs, certaines séquences dans le film évoquent, de manière floue, une relation intime entre Farfat et Ameer son ancien patron. Pourquoi le réalisateur laisse-t-il cette relation peu compréhensible et indéterminée ?

Farfat est alimenté par la peur et la colère depuis que sa réputation est manacée et fait un lien entre la situation du mur et son histoire ancienne avec Ameer. Ce lien aboutit à une décision : éliminer Ameer. (L'analyse de la situation faite par Farfat, n' pas été transmise au spectateur).

Dans les différentes relations masculines présentées dans le film, il existe deux degrés d'amitié : celui où il n'y a rien de sexuel au niveau conscient, et au contraire, celui qui va plus loin d'une manière tendancielle, et qui passe par des effets de toucher.

La relation amicale entre Hechmi et Farfat s'exprime essentiellement par la proximité physique et le toucher ; aucune image ne montre concrètement un passage à l'acte. On ne pourrait pas donc dire qu'ils ont couché ensemble, et ce malgré les différentes suggestions faites lors des ellipses temporelles. D'ailleurs, ils n'ont pas besoin de coucher ensemble, pour qu'il y ait des éléments homosexuels qui passent entre eux ; entre Hechmi et Farfat il s'agit d'une relation homosexuelle latente sans passage à l'acte.

La mise en scène dans le film traite de manière allusive et suggestive les rapports sensuels entre les personnages. Le réalisateur ne souhaite pas aller très loin dans ce qu'il veut montrer. Nous nous baserons sur l'analyse des images concrètes qui montrent la proximité physique et le jeu du toucher comme « un premier acte sexuel ».

Nous passerons ensuite à une analyse plus profonde de la psychologie des personnages à travers les différents concepts et problématiques soulevés par le réalisateur sur l'interdit sexuel, parmi lesquels, la souillure et le patriarcat.

Les acquis de l'analyse nous conduiront à questionner le point de vue du réalisateur sur l'homosexualité masculine, et, sa propre relation à l'homosexualité.

Les différentes séquences qui expriment la relation sensuelle entre Hechmi et Farfat sont au nombre de trois. La première séquence se situe au début du film dans un café le soir. La deuxième se déroule à côté du squat de Farfat le matin, et la troisième séquence est celle qui se situe dans l'atelier de Hechmi le soir, au milieu du film, après le départ de Hechmi de la maison familiale.

a- La sensualité des regards échangés entre Hechmi et Farfat

Le monde auquel appartient Farfat et Hechmi est ailleurs. Au fil du temps, les deux hommes se construisent une bulle dans laquelle la tendresse, la connaissance, la compréhension de l'autre ne cessent de croître. Les sentiments conduisent au désir sensuel que les personnages savent conquérir de manière intime en excluant le monde extérieur. Aucune frontière ne semble freiner leurs rapprochements physiques. Ils jouent, se battent, se côtoient avec une complicité où jaillit un rapport spécifique dont il est fort utile d'en analyser les contours : les deux personnages expérimentent une relation entre le féminin et le masculin. Dès lors, se jouent des changements de rôles, entre la virilité et la féminité.

La complicité des personnages s'installe d'abord par les mots et le dialogue. Lors de la deuxième séquence dans l'atelier, chacun reconforte l'autre ; l'évocation des souvenirs d'enfance donne le sourire à Farfat qui ne cesse de penser à la rupture et à son départ définitif de Sfax. Ils prennent le temps de commenter une ancienne photographie d'eux quand ils étaient enfants. Farfat évoque Ameur, le violeur, quand il les pourchassait dans la rue.

Le soir, Hechmi se rend au café où se trouve Farfat en train de jouer aux cartes. Ils échangent un regard complice qui se raccorde avec une chanson sentimentale diffusée au café. Hechmi reste à l'extérieur du café, comme s'il doit cacher devant les clients une liaison avec lui. Mais au-delà de la nécessité de cacher leur relation, la scène évoque, à travers l'expression des visages, et la disposition des personnages dans l'espace, une situation

de séduction. Elle fait bien la distinction des espaces entre ceux féminins et ceux masculins. Le café est un espace de regroupement masculin qu'Hechmi tend à éviter.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan extérieur, nuit. La drague au café. Hechmi et Farfat.

Le regard séduit, dirigé à Farfat depuis la baie vitrée du café, ressemble à celui d'une jeune fille réservée. Dès qu'il se fait remarquer par Farfat, Il l'appelle par un mouvement de la tête et un sourire timide, puis, dans sentiment de pudeur, dirige son regard vers le bas.

Farfat à une aura viril quand il est au café parmi les hommes. Il communique avec Hechmi par un clin d'œil tout en le fixant avec un regard tendre.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan extérieur, nuit. La drague au café. Hechmi et Farfat.

b- La nudité

Le film montre plusieurs fois la complicité des personnages, et leur côtoiement régulier dans des scènes de vie quotidienne. Après la sortie de Hechmi de son appartement de noces, on le voit faire sa toilette le matin à côté du squat de Farfat. Ce dernier lui donne des vêtements pour se changer. Le réalisateur fait durer le plan de la toilette en mettant en valeur, par plusieurs plans descriptifs, le torse et les bras nus du personnage.

Le plaisir de regarder les corps des personnages masculins vient du désir de les filmer de la manière la plus sensuelle possible. Le corps de Hechmi est souvent exposé de manière « sexy », particulièrement quand il fait sa

toilette. Le réalisateur a choisi de montrer une certaine beauté masculine : un physique fin, habile et musclé pour Hechmi.

Au contraire, Farfat n'est pas sexy, mais il cherche à se distinguer par un habit qu'il porte régulièrement et qui crée en quelque sorte son style : une salopette qui rend apparents les bras et les épaules du personnage. Les cheveux longs de Farfat laissent penser que le personnage ne renie pas sa partie féminine. Il est non conformiste en terme d'apparence physique en comparaison des autres hommes de sa génération qui continuent à s'enfermer dans une apparence virile.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan extérieur, jour. La toilette de Hechmi. Mise en valeur du corps masculin.

Les scènes de toilette de Hechmi sont multiples dans le film. La nudité du corps est souvent vue lorsque Farfat est présent dans le même lieu que Hechmi. Les lieux, sont en quelque sorte, un moyen qui permet le rapprochement des personnages.

Dans une des scènes du début du film, quand Hechmi se rend sur une jetée, un regard subjectif sur la mer et sur la plage fait voyager le personnage vers un souvenir d'enfance se déroulant dans ce même lieu. Hechmi et ses copains (environ six ans), sont nus à la plage sous la jetée, et cachent chacun avec leur main leur sexe, dans une ambiance de jeu et de gaieté. L'expérience de la nudité des enfants à la plage exprime manifestement une sensation de bien être chez les personnages.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan extérieur, jour. Souvenir d'enfance de Hechmi

La mer et la plage finissent par devenir des lieux exclusivement choisis par les personnages quand ils ont atteint l'âge adulte. Dans une scène de nuit au milieu du film, Hechmi, Farfat et Hamza, se donnent rendez vous à la plage pour passer une soirée ensemble ; un huit clos permet d'évoquer un problème intime qui concerne Farfat. La mer dans cette scène devient le catalyseur des sensations intimes qui permet aux personnages de se révéler et de consolider leurs liens.

c- Le toucher

La nuit tombe, et comme la veille, Hechmi ne rentre pas le soir chez ses parents. Il se dirige à l'atelier après une journée passée avec son père symbolique Mr Levy. Dans sa solitude, le souvenir de sa relation avec Ameer refait surface. Un flash back fragmenté montre les signes et les sensations du contact avec Ameer : frottements de corps, pénétration anale signifiée par une image symbolique.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, jour. Ameer et Hechmi enfant. Rapports physiques entre patron et ouvrier.

On voit la fermeture d'une porte par un ancien verrou. Le verrou, métallique et rouillé, prend la forme d'un phallus qui rentre difficilement dans l'anneau. L'image est accompagnée d'un son fort de grincement métallique. Le son et l'image sont une métaphore qui exprime le problème d'enfermement chez Hechmi. La porte fermée signifie l'obstacle, et le son désagréable du verrou rouillé évoque un souvenir traumatique quand Ameur enferme Hechmi dans l'atelier à la fin de la journée.

Hechmi se trouve dans le regret, pleure puis devient colérique. Dans l'atelier se trouve un employé qui dort et qui à l'âge de Hechmi quand il était enfant. Lorsque Hechmi découvre sa présence, il ordonne à l'employé de rentrer chez lui. Un moment de doute précède ces mots, Hechmi passe sa main sur la joue de l'enfant. Serait-il comme Ameur son violeur ?

La musique crée une ellipse dans la scène et transforme le moment d'angoisse en soirée festive avec Farfat. Hechmi est torse nu, se rafraichit la tête et les épaules, pendant que Farfat se soule à la bière, habillé de sa salopette habituelle qui couvre à peine la moitié de son torse.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Farfat et Hechmi. Rapports physiques.

La complicité des personnages est évoquée une deuxième fois par le jeu de la proximité physique, les corps à moitié nus et les touchers. L'échange verbal semble détaché de l'expression corporelle, tout comme la voix haute qui exprime la colère, alors que, paradoxalement, les corps sont complices. Progressivement, le sens que porte la sensualité du toucher, glisse vers un autre quand Hechmi tient Farfat pour l'empêcher de tomber. Hechmi finit par porter Farfat de dos afin de l'installer en position allongée sur une banquette. La caméra fait deux fois un insert sur le mouvement de leurs bassins et simule par là, une position érotique. La musique remplit l'espace sonore de la séquence, et accentue l'intention érotique qu'il y a dans la mise en scène.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Farfat et Hechmi. Rapports physiques.

Farfat se calme, Hechmi se rapproche de lui, caresse son cou et son visage. Dans le plan d'ensemble qui décrit la scène, on voit à peine le seau d'eau

qui est à côté de Farfat. En réalité le geste de la caresse sensuelle, est doublé d'un autre sens : Hechmi ne faisait que réveiller Farfat de son ivresse, en se servant de sa main qui lui porte l'eau. Les gestes de ces mains sont doux au contact de la peau de Farfat.

L'évocation d'une sensualité simulatrice d'actes érotiques continue dans la situation suivante : Hechmi se trouve assis dans la gauche du cadre sur



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Farfat et Hechmi. Rapports physiques.

une chaise mobile qui se balance d'avant en arrière, et Farfat est dans une posture allongée à droite du cadre en arrière plan. Le décor se compose d'une table située au milieu des deux personnages. La disposition de la scène fait se rencontrer les corps dans les points de fuite et suggère un acte érotique appuyé par le regard de Hechmi qui se dirige vers la banquette, et Farfat qui soulève son bassin en silence.

Le sens érotique évolue vers une expression de malaise chez Farfat dont les spasmes abdominaux le poussent à se lever et à se diriger vers la sortie. La

caméra à l'intérieur de l'atelier capte en plan d'ensemble le personnage au milieu du cadre, à travers l'ouverture de la porte donnant sur la ruelle. Le corps du personnage est éclairé en contre jour par la lumière de la ruelle, pendant que la droite du cadre reste obscure. Hechmi accélère ses pas en direction de la sortie, et serre Farfat contre lui. Hechmi aide Farfat à vider son vomi en appuyant fort sur sa nuque avec sa main. La position du corps simule un acte érotique dans lequel Hechmi tente de soumettre Farfat dans un jeu entre passif et actif. La scène s'achève sur la vue de la chaise vide en mouvement qui signifie le rôle actif.

Dans cette scène, Hechmi paraît viril, en comparaison de sa posture soumise dans la scène de la drague au café. Le personnage démontre une masculinité puissante, pendant que Farfat change de rôle et adopte une posture féminine qui exprime de la douceur. Par ces changements de rôles, les deux personnages basculent entre la psychologie féminine et masculine.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Farfat et Hechmi. Rapports physiques.

d- La souillure

Le film dans un style Pasolinien nous plonge dans un paysage « primitif », où la peur, la superstition, les mondes invisibles et la sorcellerie, exercent encore un pouvoir sur l'homme. La séquence du « dérèglement des conditions météorologiques » à laquelle on assiste après l'émergence d'un conflit décisif entre le père et le fils (vers la fin de la première partie du film), manifeste un mauvais présage, qui serait lié (comme le pensent les primitifs, et certains personnages dans le film) à une éventuelle transgression de certaines lignes interdites. Ceux qui se trouvent en état d'impureté, seront victimes d'effroyables catastrophes. Le dérèglement, le désordre et la peur, décrivent la société patriarcale comme le lieu d'une organisation qui intègre des lois absolues et indiscutables, où la « faute sexuelle » ou la désobéissance du père, par exemple, conduisent au dérèglement de la nature.

La souillure sexuelle est un des instruments de la répression et du maintien de l'ordre social au sein du patriarcat.

Farfat n'a pu exprimer sa révolte et sa vengeance, qu'une fois « souillé » et mis à l'écart de la société. Dans le passé, Farfat enfant, était obligé de se soumettre aux normes de la hiérarchie fondée sur l'inégalité. Ne pas dénoncer le violeur qui est également « le père symbolique » au travail, est un aspect de la répression de l'expression dans la société patriarcale.

Le film met en relief certains éléments qui évoquent la purification par le sacrifice, comme le plan du coq en agonie dans le pré-générique. Farfat finit par se venger en tuant Ameur son ancien patron à la fin du film. Tuer un violeur pervers symbolise, d'une certaine façon, la purification du mal par

l'éloignement du vice.

La souillure est un élément de contagion au sein de la famille. Une scène du début du film montre comment le père de Farfat oblige son fils homosexuel à s'éloigner de la famille en jetant devant la porte de la maison une quantité de vêtements qui lui appartiennent, et qu'il considère comme sales.

Scandalisée, la mère de Farfat gronde son mari et lui reproche sa violence et son indiscretion en utilisant dans ses reproches le mot (ehchem), un mot que les hommes ont l'habitude de dire aux femmes, sur un mode de reproche ou d'ironie quand celles-ci manquent de discrétion. La paranoïa et la peur de la souillure, font que l'époux interprète mal les paroles de son épouse. Il reçoit le mot (ehchem) comme une expression de non-respect à son égard, et comme signe de contagion de la souillure.

Farfat ne fait que subir cette malédiction de la transcription sur le mur, qui le stigmatise, et le met soudainement sans armes, en marge de la société. Il décide alors de quitter la ville de Sfax : Sfax est-elle une ville dans laquelle on peut oublier ? « *A chaque fois que je l'oublie, les autres me le rappellent* ». Ce sont les paroles prononcées par Farfat après l'inscription sur le mur et le rejet du père. Le contexte social est archaïque ; il fonctionne sur le mode de la répétition et de l'ancrage.

e- La sensualité réprimée

Un des thèmes importants du film est l'interdit de la vie sexuelle au sens large du terme.

Le film fait comprendre qu'il y a deux types de contraintes majeures qui pèsent sur la vie sexuelle des personnages. La première relève du domaine de l'éducation qui permet le début de la vie sexuelle seulement après le mariage. La seconde contrainte est sociale et morale. L'homme est amené à s'adapter au modèle hétérosexuel, car tous les autres sont interdits. Le film relate le système de l'éducation de l'homme et montre comment ce système est vécu comme une contrainte par tous les personnages masculins jeunes dans le film : Farfat, Hechmi, Azeiz, et Hamza.

e/1 La relation de Hechmi à la femme

Qui sont les acteurs de l'éducation ? L'autorité de la mère de Hechmi dans la relation mère/fils, paraît comme l'une des plus excessives dans la chaîne des autorités autour de Hechmi. La mère choisit la future épouse pour son fils et son pouvoir atteint un sommet quand elle lui ordonne de déflorer son épouse le premier soir de ses noces. Hechmi n'a rien décidé ; c'est la mère qui possède le projet du mariage. La mère de Hechmi s'occupe intimement de la santé de son fils pendant le déroulement du mariage, et veille à ce que le corps de son fils soit préparé à l'affrontement sexuel avec l'épouse. Son exigence pour que son fils réussisse sa première nuit de noces, va jusqu'à dire qu'elle ne dormira point avant que son fils n'ait accompli son devoir.

Ce que les femmes demandent à l'homme lors du premier soir des nocés, c'est d'être en érection et de déflorer sa femme, (Thaniha), qui veut dire rendre la femme tranquille.

L'homme, selon les croyances, est censé développer depuis son plus jeune âge une fonction hétérosexuelle avec une libido forte. C'est ce qui va garantir, selon les femmes, la procréation.

Le père de Hechmi est manquant. Il a très tôt laissé son fils affronter l'école de la vie et côtoyer d'autres pères symboliques comme son patron Aneur ou Mr Levy. Hechmi, jeune, était livré à lui-même, et ne faisait qu'obéir aux recommandations des aînés à son égard.

Le problème qu'affronte Hechmi est le rite de passage du mariage. En réalité il ne se sent pas prêt à affronter une telle entreprise. Son angoisse provient de deux éléments essentiels : la peur de la femme, et la reproduction du rôle du dominé au sein de son couple, comme c'était le cas avec sa mère.

Porté par l'angoisse du mariage, Hechmi se rend un soir seul à son nouvel appartement. Il tente d'évoquer la femme en se masturbant sur son lit de nocés, mais la peur l'envahit. La pièce est remplie d'objets féminins disposés de manière désordonnée avant d'être définitivement rangés pour la nuit de nocés. Les signes féminins étouffent Hechmi, et le grand tableau accroché au mur évoquant Dieu, pèse sur sa conscience. Il a l'impression de commettre deux fautes : la masturbation en tant que tel, et le désir qui n'arrive pas à projeter sur la femme.

L'angoisse ressentie lors de la masturbation, et qui fait échouer le souhait de

l'hétérosexualité, est liée aux signes et aux objets décoratifs qui meublent la chambre à coucher. Les deux tableaux qui décorent la chambre (le tableau de la femme nue allongée sur le ventre avec le visage caché, et le tableau de la calligraphie religieuse) montrent symboliquement son nouveau statut dans la relation de couple : aucune image ne le représente, sauf s'il s'identifie au tableau de la calligraphie, et accepte une image abstraite qui le dote d'un pouvoir absolu.



**Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. La maison des futurs mariés.
La chambre à coucher.**

La nouvelle épouse est passive et soumise, elle enferme Hechmi dans le rôle de l'autorité. Sur le plan érotique, la femme du tableau offre sa partie dorsale et ses fesses, quoi de neuf par rapport au corps masculin ? La femme cache son visage et ses yeux, elle demande à l'homme de la posséder. Hechmi enlèvera donc le doute de l'homosexualité et s'éloignera du spectre de l'identité en possédant le corps d'une femme. Il convient de noter que dans le film, la mariée n'apparaît jamais.

A propos de l'identité et de la préférence sexuelle, **Elisabeth Badinter** confirme que le modèle de l'hétérosexualité est presque imposé pour l'homme : l'identité masculine est associée au fait de posséder, prendre, pénétrer, dominer et s'affirmer, si nécessaire, par la force¹⁷. L'idée qui prédomine dans la société, c'est de prouver qu'on est un homme parce qu'on préfère une femme. Donc, posséder une femme est la manière de ne pas être une femme. La masculinité se lie à l'hétérosexualité, et les épreuves qui permettent de l'atteindre poussent l'homme à nier radicalement sa partie féminine.

Pour tester sa sexualité avec la femme, Hechmi trouve une réponse chez les prostituées qui le rassurent dans sa virilité. Au début de la séquence chez les prostituées, Hechmi se regarde devant le miroir, et affronte pour

¹⁷ Badinter Elisabeth, XY De L'identité Masculine, PUF, 1992. P147

la dernière fois sa féminité avant de rencontrer Amina la fille qui lui est promise pour une nuit.



**Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Hechmi.
L'interrogation du genre face au miroir.**

Le déblocage de la sexualité de Hechmi se fait avec l'aide de ses amis. L'interdit est si fort chez Hechmi, que ses amis sont amenés à l'intégrer dans une mise en scène de mariage, et lui donner le rôle du jeune marié. Amina la jeune femme prostituée est habillée en robe de noces. Avant de faire son entrée dans la chambre, les amis de Hechmi forcent ce dernier à se déshabiller. Chacun se charge de le lui enlever une partie de ses vêtements

pendant qu'il résiste et les menace. Les astuces et les détours inventés pour provoquer la rencontre entre les deux sexes, montrent la rigidité du système des mœurs. Hommes et femmes ne peuvent se rencontrer que par le biais de signes et de symboles collectifs. Dans cette séquence, le réalisateur ajoute à ces signes l'élément de l'autorité, qui, agit directement sur le faire. Hechmi reçoit un ordre de ses amis, Hamza marquant son autorité par sa posture qui vient au dessus de Hechmi quand il était allongé sur le lit. La caméra qui est située dans un axe en léger plongé face au lit, accentue l'aspect carré de la pièce et écrase le personnage. C'est l'effet du pouvoir qui est exprimé ici de manière indirecte, comme si l'hétérosexualité était positionnée au dessus de toute loi pour les hommes.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Hechmi et Hamza. L'attente de la prostituée.

Pendant que Hechmi attend l'entrée de la prostituée, il se souvient du viol subi lorsqu'il était jeune. L'image traumatique vient juste avant le contact sensuel avec la femme prostituée, qui exprime la peur du contact sexuel. Le flash back montre un traveling qui part du plan sur le verrou qui se ferme avec le son du grincement métallique, vers l'acte du viol proprement dit où le personnage était immobile et sans défense.

L'entrée soudaine d'Amina dans la pièce a réveillé Hechmi de son cauchemar. Son apparition est accompagnée d'une musique douce non diégétique qui transforme l'atmosphère de la scène. Amina s'assoit et attend. Elle ne prend aucune initiative afin de laisser Hechmi prendre les rênes de la situation.

Hechmi avance vers elle lentement, touche avec une main tremblante son voile, et le lui ôte lentement. Il prend la main de la jeune femme, elle se lève rapidement, lui sourit et pose sa tête sur son épaule comme si elle demandait sa protection. Le sourire de Hechmi pendant l'étreinte reflète un sentiment de confiance soudain et de bien-être en compagnie d'Amina.

La difficulté de vivre sa sexualité est exprimée par d'autres personnages comme Azaiez. Dans une séquence au milieu du film, Hechmi rend visite à Azaiez dans son atelier. Lors du dialogue entre les deux personnages, Azaiez encourage Hechmi au mariage en disant :

« Ce n'est qu'à partir de maintenant que tu vas connaître la vie, tu vas goûter la chaleur (le sexe de la femme), apprécies-tu notre misère ? As-tu oublié la vie si lourde des célibataires ? Assez le lit vide, la nuit longue, assez la faim, le drap glacé, assez mon cher, tu as trouvé la chaleur... »

e/2 Le combat de la puissance chez l'homme

Farfat vit sa sexualité comme elle vient au gré du hasard ; c'est un être de désir. Il assume socialement une image virile. Le film n'en dit pas plus sur ses rapports avec les hommes.

Plusieurs indices dans le film montrent que l'homosexualité active chez les hommes est admise dans la sphère masculine. La majorité des hommes se désirent mutuellement surtout avant le mariage, mais la condition est de ne pas glisser dans la mollesse et la passivité. Les contextes qui favorisent l'homosexualité sont les corps de métier (forgeron, menuisier...) qui forment un contexte favorable à la réalisation du désir sexuel entre partenaires masculins. L'organisation de ce corps du maître adulte au disciple jeune, le cotoïement régulier entre hommes, l'investissement physique et manuel, la discipline et la patience exigées, la proximité physique, l'enfermement du groupe (restreint), sont des conditions qui favorisent l'émergence de l'homosexualité masculine. Les tabous moraux sur l'homosexualité et la vie sexuelle en général, imposent que ces relations restent secrètes et intimes car c'est une sexualité qui reste malgré tout interdite et tabou.

L'image de Farfat a glissé dans la mollesse et la passivité par hasard, depuis l'inscription sur le mur. L'homosexualité latente du personnage, qui sait parfaitement comment la cacher, n'a pas de relation avec ce que signifie l'inscription sur le mur : « *Farfat n'est pas un homme* » est une expression qui veut dire que Farfat est un homosexuel qui est à la fois passif et prostitué. Lors d'une réplique, Hechmi confirme la fausseté du message écrit sur le mur, en disant que son ami Farfat n'a pas de chance. Les pulsations érotiques existent entre les hommes de manière consciente. Elles peuvent être

suivies d'un passage à l'acte, comme elles peuvent être inhibées. L'exemple de la communication par le toucher entre Hechmi et son ouvrier dans la séquence de l'atelier, montre un début du passage à l'acte, mais qui a été stoppé. Dans cette scène, il ne s'agit pas d'une inhibition psychique parce que les personnages n'ont pas conscience de leur homosexualité, mais d'une inhibition qui dérive de l'interdiction d'aller plus loin par rapport à quelque chose qui existe déjà. Ces relations secrètes ne sont pas censés diminuer l'image virile de l'homme. Le salissement de la réputation de Farfat est donc un pur hasard qui relève en effet de la malchance, car la vie sexuelle du personnage n'est finalement pas si différente de celle de ses amis.



**Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Atelier. Hechmi et l'apprenti.
Le désir homosexuel.**

La somatisation de la mollesse chez Farfat lui fait perdre confiance en lui-même. La prostitution et la passivité sexuelle sont des désignations ingrates qui menacent son identité en tant qu'homme. On le voit perdre ses repères ; il est fragilisé, colérique et menacé.

A la fin de son parcours dans le film, Farfat va chez les prostituées avec ses amis, et leur prouve sa masculinité d'eux en faisant l'amour avec la prostituée Hasna.

D'après **Nouri Bouzid**, la masculinité n'est pas un acquis, c'est un combat dans lequel l'homme doit affronter d'autres hommes afin de montrer sa puissance. Dans la scène chez les prostituées, Farfat et Azaiez voulaient, comme Hechmi, prouver leur masculinité. Par un montage alterné entre la chambre de noces et la salle des fêtes qui réunit le groupe (Sojra¹⁸ la mère maquerelle, Hasna la deuxième femme prostituée, Hamza et Aziez), le réalisateur présente simultanément l'aventure des trois personnages

¹⁸ Le cinéaste attribue à la mère maquerelle le prénom de Sojra qui signifie « arbre ».

Farfat, Hechmi, et Azaiez. Farfat se met à danser et fait la fête avec ses amis. Azaiez tente de le draguer en touchant différentes parties de son corps. Ici, le toucher porte une connotation purement homosexuelle.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Farfat et Aziez. La drague.

Cette drague est en réalité une stratégie chez Aziez qui cherche à salir l'image de Farfat devant les femmes, afin qu'il s'éloigne et lui laisse la première place avec la prostituée Hasna.

Au début de la séquence, lorsque Sojra montre ses tatouages aux garçons, Farfat était à l'étage du dessus mais entendait toute la discussion qui se déroulait au salon. Il descend, et demande à Sojra de lui montrer ses tatouages comme elle l'a fait avec ses amis. Aziez provoque la colère de

Farfat, en disant que le monde de l'hétérosexualité ne relève pas de son domaine. La violence prend place dans le groupe, les deux personnages se bagarrent à terre, pour prouver qui est le plus fort. Simultanément, on voit Hechmi dans le lit avec Amina, dans des positions érotiques changeantes. Le montage alterné entre la bagarre et la scène d'amour, cherche à exprimer la connotation de la puissance quand le corps se pose au dessus de l'autre corps. La puissance acquise de Hechmi se trouve donc révélée dans le moment de repos une fois l'acte amoureux terminé. Il est en assis en position de vainqueur, pendant qu'Amina reste allongée sur le lit.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Hechmi et Amina. L'accomplissement de l'acte sexuel.

Hamza sépare les deux bagarreurs après que Farfat ait marqué des points en sa faveur. Le réalisateur propose un deuxième raccord sur le geste pour lier les deux actions qui se déroulent simultanément. Hechmi, Farfat, et Aziez sont essouffés après leur effort intense. Hechmi est intégré dans le duo par l'image, comme une façon d'exprimer sa connexion mentale et sa solidarité avec Farfat. Hechmi passe le relais de la puissance qu'il a gagnée à Farfat. Ce dernier prend un second souffle, et entame une stratégie inattendue qui lui permet de rétablir toute sa situation. Il commence par s'excuser devant Sojra avec respect et soumission afin de regagner la confiance des femmes. Son plan fonctionne car il est aussitôt approuvé par Hasna qui pose sa joue sur son épaule pour signifier son consentement. Farfat se dirige avec Hasna vers un lieu intime pour faire l'amour, sous les cris et les menaces de Aziez qui perd la partie.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Farfat et la prostituée. La drague.

La colère de Azaiez est grande ; il ne comprend pas comment Farfat a acquis son pouvoir, et a pu renverser la situation en sa faveur. Pour lui le gain de virilité de Farfat n'est pas mérité. Il remet en cause le déroulement du combat en avançant des preuves qui sont fausses. Pour lui le combat n'est pas terminé, et le fait que Hamza l'empêche d'entrer dans la chambre où Farfat fait l'amour avec Hasna, est une preuve que Farfat a toujours besoin du soutien et de la protection des autres. Les arguments d'Azeiz tombent à l'eau, car le combat était déjà terminé lorsque Hasna, la prostituée, a fait le choix de son partenaire. Aziez tente de trouver d'autres arguments qui jouent en sa faveur. Il évoque la relation de Farfat avec Ameer. Par conséquent, on ne peut valider les résultats d'un combat quand à l'origine celui-ci est faux. En tant que « femme », Farfat ne remplit pas les critères de base qui lui permettent de participer à ce combat. Cet argument est également non probant car dans la relation de défi entre hommes, il n'y a que le combat immédiat qui fait foi.

Un homme fort est celui qui obtient une relation exclusive avec une femme. Il doit la posséder entièrement pour prouver à chaque fois sa force devant les autres hommes. Mais dans le cas d'une relation avec une prostituée, l'homme ne peut pas obtenir ce rapport exclusif avec la femme. Le fantasme de possessivité continue de traverser, malgré tout, la pensée des hommes alors que la situation et le statut de la prostituée ne le permettent pas. Il y a deux indices dans la scène chez Sojra qui révèlent la tendance masculine a

vouloir posséder la femme : le premier indice est relevé à partir de la relation entre Farfat et Azaiez. Dans cette relation, il y a une guerre de territoires, de celui qui mérite plus que l'autre la première place. Le deuxième indice est contenu dans les paroles de Sojra, la mère maquerelle, quand elle raconte au début de la séquence ses aventures avec ses clients.

Sojra a deux tatouages au-dessus de ses seins où sont inscrits les noms de deux hommes qui étaient ses clients : un certain Cherif, et l'autre le Hadj Kammoun. Sojra raconte qu'un troisième client est venu la voir un jour et lui a demandé d'enlever ses tatouages. Le client était prêt à lui offrir une maison pour la dédommager mais Sojra n'a pas voulu. Cet exemple exprime le désir de possessivité chez les trois hommes. Les deux premiers la poussent à tatouer leur nom sur le haut de sa poitrine afin de marquer leur territoire (on ne sait pas si les clients Chérif et le Hadj Kammoun ont tatoué leur nom directement sur le corps de Sojra). Le troisième client s'avère plus obsessionnel dans son désir de possessivité que les deux autres, car il demande à Sojra en quelque sorte, d'effacer son passé, en changeant également de maison. Cet homme a le fantasme de conquérir un territoire vierge. Le dernier client est vexé car le tatouage sur le corps de Sojra, lui est adressé en quelque sorte. En s'accouplant avec elle, il saura qu'il n'est pas le premier, et donc, dans son for intérieur, il sera convaincu qu'il tient la seconde place. L'enlèvement des tatouages représente un défi que le

nouveau client désire entamer contre les précédents. Le fait que Sojra lui obéisse et laisse tomber ses anciens clients, est déjà une réussite qui lui permet de se placer au premier rang.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. Séquence maison close. Sojra la mère maquerelle. Les tatouages.

e/3 Féminin, masculin

Le film montre un aspect de la sexualité masculine dont les contours de l'identité, entre le féminin et le masculin, sont profondément problématiques. Le modèle patriarcal et la dichotomie des sexes poussent à une homosexualité d'enfermement, où la privation de l'autre sexe et les tabous forts sur la sexualité, provoquent une homosexualité latente.

Le film propose tout un procès autour de ses personnages, en incluant des états d'urgences et des angoisses poussées à l'extrême. Le cas de Hechmi, et d'autres cas cités dans le discours de la prostituée, montrent qu'il y a un désir obsessionnel de valoriser les organes génitaux. Les études faites sur la masculinité patriarcale d'**Elisabeth Badinter**¹⁹ montrent bien que la plupart des sociétés patriarcales identifient la masculinité et la féminité à travers la performance sexuelle et le pénis en érection. La socialisation du garçon doit intégrer des forces misogynes et homophobes afin qu'elle soit réussie. C'est le cadre d'une masculinité hégémonique qui provoque un conflit sérieux chez les personnages déchirés entre la tentation du machisme et celle de l'homosexualité.

Dans le cadre de l'identification à la masculinité dans un modèle patriarcal, le film présente plusieurs panoplies de psychologies. Nous allons nous appuyer sur les études d'**Elisabeth Badinter** sur l'identité masculine pour analyser les profils des personnages présentés.

¹⁹ **Badinter Elisabeth, XY De l'Identité Masculine**, Odile Jacob, 1992.

Aziez, par exemple, lutte pour être hétérosexuel. Il ne veut pas être dépendant et docile et évite de fréquenter le groupe des garçons pour ne pas tomber dans le piège de l'homosexualité. Il montre sa supériorité par rapport à la femme et voudrait démontrer sa puissance grâce à elle. Aziez valorise son hétérosexualité en étant homophobe. Il critique Farfat parce qu'il soupçonne son homosexualité, et en même temps, tente de le draguer lors de la fête chez Sojra. Dans la vision des homophobes, l'homosexuel n'est pas celui qui a une relation sexuelle avec un homme, mais plutôt celui qui est censé être passif. En tant qu'hétérosexuel Azeiz voudrait augmenter sa propre confiance et gagner l'approbation des autres en traitant les « homosexuels » comme des étrangers. Azeiz vit un enfermement psychologique et sexuel fort parce qu'il a peur d'être homosexuel.

La psychologie de Farfat est nettement différente de celle de Azeiz. L'injustice qu'il a vécue enfant, fait qu'il remet en question tout le système patriarcal. Il identifie l'identité masculine au viol, et tente de régler des comptes avec la figure du père. Sa réplique « *je n'ai pas de père je n'ai pas de père* », dans la séquence où il s'est jeté dans l'eau (milieu du film), exprime sa douleur et sa rupture avec le modèle patriarcal. Le dérèglement dans la psychologie de Farfat se trouve dans la haine de soi. C'est un personnage qui se dénie, et revendique une nouvelle éthique d'une espèce multisexuée où hommes et femmes ne sont pas opposés. Lors de sa conversation avec Sojra, Farfat dit : « *tu es un arbre et je suis sculpteur, on est de la même famille* ». Farfat se nourrit d'une utopie consistant à faire disparaître un jour ce modèle, et finit par donner corps à l'injustice en tuant Ameur son violeur et son ancien patron. **Elisabeth Badinter** affirme que : « *si aux yeux de quelques-uns, l'idéal de l'homme dur est un mythe négatif, il reste puissant dans l'inconscient masculin. A l'origine de multiples frustrations, il engendre beaucoup de*

violences contre les autres et soi-même »²⁰.

Le cas de Hechmi est celui de bon nombre d'hommes qui vivent un désordre sexuel parce qu'ils perdent le sentiment de leur identité sexuelle. Dans le système patriarcal, la masculinité est liée à la performance sexuelle, et la sexualité masculine va de pair avec le sentiment de virilité. L'activité sexuelle étant non dissociée du genre, crée un blocage chez Hechmi qui n'a pas fait la réconciliation entre ses deux parties féminine et masculine. L'absence du père fait que Hechmi a été élevé uniquement par sa mère. Hechmi étouffe dans le giron maternel, tout en étant blessé dans son âme féminine qui n'a jamais retrouvé de répondant chez son père. Les symboles de la puissance et l'image idéale masculine sont inaccessibles, et restent au niveau de ses fantasmes. Il se trouve donc à la croisée des chemins entre le féminin et le masculin. D'après **Elisabeth Badinter**, « *le mal être masculin de nos jours, tel qu'il se raconte dans les cabinets médicaux et la littérature occidentale, se dit en termes d'impuissance, de fétichisme ou d'homosexualité refuge* ». La « fragilité du mâle » chez Hechmi crée le désordre dans sa psychologie, en manifestant un sentiment de peur et de rejet vis-à-vis de la femme. Le refoulement de sa partie féminine, qui représente un danger, fait qu'il se réfugie dans les lieux qui sont très lointains des femmes : l'homosexualité. Plusieurs répliques dans le film expriment son désespoir : « *Le mariage a ses experts, je ne veux pas de ce mariage, Dieu ne l'a pas voulu* ». Le problème de l'impuissance chez Hechmi l'a conduit à régresser au stade de l'enfant ; la prostituée lui offre un lit douillet et un sein maternel où il peut se laisser aller et montrer sa passivité. L'érection obtenue est loin d'être un attribut de virilité mais celui d'une

²⁰ **Badinter Elisabeth**, Ibid. P 206.

assistance. Hechmi voudrait régler ses comptes avec ce problème culturel qui fait de lui un objet sexuel. Il refuse le mariage et confirme par d'autres moyens sa masculinité à travers les différents actes de solidarité envers ses amis.

f- Le point de vue sur l'homosexualité

Les éléments analysés dans le premier sous-chapitre de la sensualité masculine, sont probatoires et marquants, mais le réalisateur ne veut pas insister sur ces éléments. Le réalisateur joue sur le temps. La connotation du plan change à la seconde près : il s'agit quasiment d'images subliminales, tellement elles sont rapides. Le travail du montage consiste à présenter ces images sous forme de lapsus cinématographique, une sorte d'aveu que le réalisateur ne peut s'empêcher de mettre à l'image. Le réalisateur lui-même ne serait-il pas à la recherche de son homosexualité ?

Le point de vue de **Nouri Bouzid** paraît contradictoire sur le sujet de l'homosexualité masculine. D'une part, il voudrait montrer le désir sexuel entre les hommes, mais d'une part, il fait tout pour indiquer à la fin du film que ses personnages sont hétérosexuels. Le réalisateur est dans la « faute » et la culpabilité, et intègre le profil de l'homosexuel non assumé en passant son temps à gommer les choses afin de ne pas aller très loin dans ce qu'il va montrer. C'est une stratégie avec des finalités diverses et possibles. Mais elles ne concernent que le réalisateur.

La relation entre Farfat et Ameer est étonnement peu compréhensible dans le film. Pourquoi le réalisateur voudrait-il la laisser floue et indéterminée ? Quel est l'obstacle ? Il y a une seule scène au début du film où l'on assiste à un dialogue direct entre Ameer avec Farfat. On comprend par ce passage, que contrairement à Hechmi, Farfat garde des contacts avec Ameer. On détecte bien l'échange marchand entre eux deux, dans lequel Ameer paraît dénigrer les services rendus par Farfat, en lui donnant trente dinars au lieu de deux cents. C'est sa manière de lui faire comprendre qu'après l'inscription sur le mur sa « valeur marchande » a été fortement dépréciée. Quel est le service que Farfat a rendu à Ameer ? Cet élément reste indéterminé dans le film. On suppose qu'Ameer voudrait pousser Farfat à devenir son « esclave sexuel » dans une relation de séduction qui passe par une infériorisation de celui qui se fait piéger. Autrement dit, tout est rapport de force. Dans le passage chez les prostituées à la fin du film, Aziaez dit une phrase intrigante en s'adressant au groupe et à Farfat : « *Tout le monde connaît ta relation avec Ameer* ». Le réalisateur n'a pourtant pas clarifié de manière évidente la relation entre Farfat et Ameer, mais on s'aperçoit nettement qu'il y a une volonté de la part d'Ameer de diminuer la valeur de l'homme. Le réalisateur n'a pas voulu dire clairement que Farfat se prostitue pour ne pas dévaloriser l'image masculine en général.

Le film fait donc tout un procès autour des personnages, en incluant des états d'urgences, et des angoisses poussées à l'extrême qui représentent, entre autre, des stratégies permettant de camoufler l'histoire homosexuelle.

g- Le discours politique

Dans le discours sur la sexualité masculine mutilée, se cache une lecture Foucauldienne sur le pouvoir. **Nouri Bouzid**, opposant au régime de l'ancien président la république **Bourguiba**, est à la fois victime et témoin d'une répression policière qui lui a valu la prison. Le réalisateur convoque des indices sur la répression des libertés et l'échec du projet de Bourguiba.

Le réalisateur fait également partie d'une génération de cinéastes ayant vécu l'échec du projet arabe des années 1970. Le point de vue du cinéaste se confirme dans son deuxième film ***Les Sabots En Or*** (1988), qui présente la déception et la descente en enfer d'un opposant de gauche après sa sortie de prison. L'histoire de l'impuissance masculine, autant que celle du viol dans ***L'Homme De Cendres***, devient donc une allégorie de la torture politique et d'un système archaïque patriarcal auxquels le réalisateur est opposé. Dans le film ***Les Sabots En Or***, l'allégorie du cheval, qui représente l'homme dans sa puissance, accompagne le parcours du personnage de l'opposant Youssef Soltane fraîchement sorti de prison. On voit à travers la représentation de ses cauchemars, le cheval en pleine agonie.

Le film évoque plusieurs fois l'histoire d'un groupe désuni. Il fait certainement référence au groupe d'opposants auquel il appartient et dont les membres ont été torturés en prison. Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que l'histoire du viol subi par les personnages serait en réalité l'arme utilisée par la police pour éradiquer un groupe politique.

En plus de la peinture primitive et Pasolinienne, s'ajoutent des dialogues au sein des films qui évoquent l'échec scolaire dans le projet de **Bourguiba**, (Dans l'atelier Farfat évoque le sujet du viol et dit avec regret : « *je n'arrive pas à oublier, est-ce un pays où on peut oublier ? Je n'ai oublié que les études* »), l'autoritarisme du système patriarcal et la répression policière (Ameur dit à Farfat : « *Tu finiras en prison avant la fin de l'année* »). Le film est donc une sorte de mise en abyme de la vie en prison du cinéaste. **Nouri Bouzid** joue d'ailleurs le rôle d'un ouvrier dans l'atelier d'Azeiz. Ce personnage porte des habits déchirés, vit dans des lieux obscurs sous terre ; c'est l'esclave qui porte le symbole de la misère. La caméra montre le travail de l'ouvrier avec ses gestes lourds.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, jour. Atelier. Le réalisateur Nouri Bouzid dans le rôle de l'ouvrier.

Mais, les expressions de résistance ne manquent pour autant pas dans le film. Après la scène de torture que fait subir le père de Hechmi à son fils, Hamza le console en lui disant :

« Depuis quand les coups font mal ? Regarde mes mains qui ont durcis dans la braise, elles sont capables d'abattre une cité ».

Dans une scène au sein de la maison familiale qui décrit l'émergence d'une crise entre Hechmi et ses parents, le père de Hechmi le punit par un châtiment parce qu'il abandonne son projet de mariage. La mise en scène dépeint un univers de labyrinthe, où l'on voit le personnage pris au piège du plan de son enfermement tissé par sa famille. En fait, c'est l'arrestation de **Nouri Bouzid** qui est figurée à travers l'image des portes qui se ferment lorsque Hechmi voulait fuir la maison familiale.

La représentation du bourreau se reflète est incarnée par l'image du père lors de la scène de punition que Hechmi a subie. Ce dernier prend la position accroupie d'un martyr en cachant sa tête avec ses bras afin d'éviter les coups. La caméra capte en plein écran le corps de Hechmi dans la posture du soumis, et accentue l'effet de violence en amplifiant le son des coups au contact du corps.

Le problème de l'homosexualité dans le film se joint symboliquement à l'une des causes du mouvement politique de la gauche tunisienne des années 1970 et qui est la restriction de la liberté d'expression. Le cinéaste appelle en quelque sorte à la lutte et à l'élimination du père et du système patriarcal quand Farfat tue Ameer à la fin du film.

Par cette couverture politique, la relation homosexuelle dans le film finit par disparaître, car le couple Farfat et Hechmi se séparent après que le crime ait été commis. La volonté d’englober l’homosexualité dans un discours plus général, montre une forme d’auto-censure, dans laquelle l’amour masculin n’est pas assumé, tant sur le plan de la narration qu’à l’échelle du discours filmique.

En 2016, apparaît en Tunisie une vague d’homophobie qui se caractérise par une multiplication des arrestations d’hommes, en particulier des plus jeunes d’entre eux, soupçonnés de pratiquer la sodomie. Ces arrestations sont suivies de tests anaux qui consistent à vérifier par l’intervention d’un médecin, l’éventuel exercice d’un coït, sanctionné d’une peine de prison de trois ans, quand le test s’avère positif.

La loi interdit la sodomie²¹, mais la pratique du test anal est une pure invention policière portant atteinte à la dignité humaine.

Qui vise la police dans ces arrestations ? Les hommes efféminés principalement. Mais d’après une enquête faite sur le terrain²², certains ont été soumis à une peine de prison, alors même que le résultat du test anal n’était pas positif. Comme c’est souvent le cas, la police se trompe de cible, car les amours et les plaisirs homosexuels ne passent pas forcément par la sodomie.

²¹ L’article 230 du code pénal remonte à l’époque du protectorat, il a été promulgué par le décret beylical du 9 juillet 1913, et n’a jamais été modifié depuis cette date. Cet article distingue l’acte de sodomie des autres comportements qualifiés d’attentats à la pudeur. La loi tunisienne n’a jamais parlé expressément d’homosexualité. En 1960, la cour de cassation dans sa jurisprudence élargit la notion d’actes impudiques, en considérant comme atteinte à la pudeur, tout acte intervenu directement sur les parties génitales d’une personne du même sexe. Parmi ces actes il y a la pénétration anale avec éjaculation, la masturbation, l’éjaculation au niveau de l’anus, la fellation et l’enlèvement du pantalon.

²² **Wahid Ferchichi, *L’homosexualité en droit tunisien ou de l’homophobie de la règle juridique***, sous la direction de **Monia Lachheb, *Etre Homosexuel Au Maghreb***, Ed IRMC-KARTHALA, année 2016. Pages de 171 à 192.

2- Virilité et prostitution masculine. Film *Bezness*. Nouri Bouzid. (1992).



Film *Bezness*. Plan intérieur, jour. Roufa devant le miroir.

Le film *Bezness* de **Nouri Bouzid** décrit les contours de la personnalité d'un jeune macho Roufa dont le métier est la prostitution. Roufa habite à Sousse, une ville qui a connu un boom touristique dans les années 1990 et qui représente un contexte propice au commerce du sexe. Le réseau relationnel de Roufa est multiple : il appartient à une bande de jeunes dragueurs qui s'entraident pour monopoliser le marché de la prostitution. A l'échelle familiale, Roufa est l'aîné d'une famille pauvre dont il a la charge. Son père est décédé, sa mère fait des tapis qu'elle vend aux touristes et sa sœur travaille comme femme de ménage. Depuis l'enfance, Roufa est promis en mariage à Khomsa, qui est amoureuse de lui et souhaite donc que ce mariage se réalise un jour. Mais Roufa ne veut pas se stabiliser sous prétexte que ses moyens financiers sont insuffisants pour meubler la nouvelle maison. Le film adresse un clin d'œil à la situation du chômage en Tunisie et du désir d'immigration des jeunes. Roufa lui-même a vécu l'immigration en France, mais a été contraint de rentrer en Tunisie suite à son expulsion. L'ancien mariage de Roufa n'a pas abouti pour différentes raisons d'ordre relationnel et psychique, dont la principale, est son désir inconscient de destruction.

Les contours de la personnalité de Roufa sont complexes. Il représente l'homme violent et dominant qui vit dans le mensonge de la surpuissance masculine. Le film décrit les failles de sa personnalité à travers ses relations avec la femme et au métier de la prostitution, et celle qu'il noue avec sa famille. Les différents échecs dans la vie de Roufa intègrent celui qui paraissait pourtant porter le plus d'espoir de réussite. On assiste dans le film à l'histoire d'une rupture avec Khomsa sa promise, qui conduit par la

suite le personnage dans une descente en enfer sans égal. Nous allons donc interroger les causes de ces échecs successifs à travers une analyse fine de la psychologie du personnage. Les études faites, sur l'identité masculine par **Elisabeth Badinter**, permettent d'étayer les propos sur la question de l'homme machiste et de sa vie sexuelle dans un système exclusivement patriarcale.

a- La progression du désir chez les personnages Khomsa et Roufa

Khomsa est orpheline des deux parents. En tant que promise, elle habite dans la maison familiale de Roufa avec son frère cadet. Le film relate une relation avec son amoureux remplie de paradoxes. Elle l'aime et le déteste tout autant car elle refuse le travail ingrat de son homme qui la rend à la fois jalouse et indignée. Roufa ne cesse de lui promettre une vie meilleure à travers une vie conjugale stable, mais le temps passe et leur mariage ne se concrétise pas.

Roufa voit Khomsa comme un corps sacré et intouchable : c'est une femme qui continue de lui appartenir tant qu'elle obéit à ses lois : rester enfermée à la maison, ne pas regarder d'autres hommes, lui laver ses vêtements, et l'attendre le soir. Les relations érotiques entre les deux personnages sont dénuées de sensualité, car Khomsa ne peut se laisser aller en dehors du mariage. Elle doit lui résister et garder une attitude de pudeur pour gagner plus d'estime aux yeux de son fiancé. Le contrôle de la femme n'empêche pas Roufa de s'approcher d'elle et de la harceler. Dans une scène de rapprochement physique au milieu du film, Roufa viole Khomsa après

avoir bu une bouteille de vin. Khomsa a peur que Roufa ne tienne pas sa promesse de mariage, et se sent de plus en plus dépendante. Le retard de son engagement officiel ne la rassure pas, car puisqu'il l'a dépuclée et s'il la quitte, elle sera une femme perdue. Les tensions ne cessent de monter dans la vie du couple à cause du comportement irrespectueux de Roufa qui ose inviter une des ses clientes touristes à la maison sans se soucier des sentiments de Khomsa qui se sent gravement humiliée. Elle noue une relation timide avec Fred, un photographe français qui vient prendre des photographies dans le quartier. Fred est un artiste passionné, et voudrait se lancer dans une aventure à la découverte d'un pays qui lui est totalement étranger. Les visages des tunisiens l'attirent et surtout les visages des femmes qui se cachent derrière leur voile. A la demande de la voisine de Khomsa, Fred accompagne Khomsa et un groupe de femmes à la plage pour qu'ils lavent la laine. Lors de cette escapade, il se trouve attiré par le visage de Khomsa qu'il ne cesse de prendre en photo. L'attraction entre les deux personnages continue de s'exprimer par l'échange des regards, jusqu'au jour où elle décide de sortir avec le photographe. Portée par la curiosité, Khomsa se rend chez Fred et découvre un univers qui lui est totalement inconnu. La maison est pleine de photographies accrochées aux murs, et elle découvre ses propres portraits ainsi que ceux de Roufa qui pose comme un gay.

Aucun lien charnel ne se concrétise entre les deux personnages ; Khomsa quitte Fred en silence sans même échanger un mot. Lorsque la tension monte avec Roufa, Khomsa décide de fuir la maison, et erre dans la ville pendant que ce dernier la cherche, affolé. Khomsa se réfugie dans la maison de Fred et passe la nuit chez lui pendant que Roufa est rongé par la colère. Le lendemain Khomsa se sent salie, en dépit de la faible transgression commise, et se rend donc chez un marabout qui la fait se mettre en transe

afin d'atteindre la guérison. Avec un flair de fauve, Roufa découvre sa présence dans le lieu de culte et tente de l'arracher sans succès aux mains des femmes. En sortant, Roufa découvre la présence de Fred qui suivait Khomsa. Sans aucun mot, Roufa passe un message à son ennemi. Avec sa moto, il tourne autour de Fred afin de l'enfermer dans un cercle, puis le fixe longuement des yeux avant de partir en silence. Roufa défie Fred et le menace de mort. Ce dernier, effondré, casse son appareil photo.



Film *Bezness*. Plan extérieur, nuit. Roufa et Fred. La scène du défi.

b- Le pénis

Chez le macho, les organes génitaux font l'objet d'une valorisation obsessionnelle. C'est par le sexe et l'activité sexuelle qu'il prend le mieux conscience de son identité et de sa virilité. L'activité frénétique du sexe chez Roufa, montre chez lui un besoin constant de montrer sa virilité. Un homme est un homme véritable quand il est en érection. Roufa incarne le symbole de la *love machine*. Il cumule les relations sexuelles avec des touristes de tout genre, hommes passifs et actifs, femmes jeunes ou plus âgées. Sa technique de drague repose sur des messages sexuels directs. Lors d'une aventure de drague avec une touriste timide, Roufa sort de sa poche une lettre d'amour, et demande à la touriste de la lire. Il fait comprendre à la femme que cette lettre vient d'une amoureuse qui est partie, et qu'il ignore par ailleurs, la lecture de la langue française. Gênée la femme lit la phrase suivante : « *les hommes qui font l'amour comme toi je n'en ai pas connu* ». Sans perdre une seconde Roufa invite la touriste à l'accompagner en tenant des propos aussi directs que ceux exprimés dans la lettre : « *je peux te rendre folle, je suis infatigable, prêt à conquérir le monde* ». Les aventures du personnage s'empilent, créant un concours de drague dans lequel il ne laisse aucune chance à autre dragueur de prendre sa place. Tous les corps sont équivalents chez Roufa. Il fait l'amour sans sentiment ni attachement, son sexe n'est plus un organe de plaisir, mais un outil de performance qui se sépare de lui. L'hyperactivité sexuelle est au fond une réponse à un sentiment d'insécurité constant, la *love machine* étant le symbole de la plus extrême faiblesse, car c'est le pénis qui est son maître obsessionnel. Ce qui signifie qu'après l'éjaculation, il ressent une sorte de mort de sa vie phallique. Le remède de

l'insécurité est de continuer à faire la promotion de l'hyper-virilité, même si celle-ci le rend prisonnier et obsessionnel.



Film *Bezness*. Plan extérieur, jour. Roufa et la touriste. La scène de drague.

c- La relation a la femme

Prouver la virilité exige la manifestation fréquente de la dureté et l'exploitation des femmes. Roufa ne se gêne pas pour violenter gratuitement sa sœur et la traiter de traînée parce qu'elle fait le ménage chez les clientes. Les agressions successives que subit la sœur la pousse à fuir définitivement la maison. Il y a une séquence au début du film qui décrit comment se déroule le réveil à la maison familiale. Les femmes se lèvent avant les hommes ; elles entament

le ménage et la préparation de la laine pour faire les tapis. Roufa se lève en dernier. Il fait sa toilette et se dirige vers le patio afin de se faire servir le café. Dès son réveil, Roufa passe d'une pièce à l'autre, contrôle toute la maison et surveille l'activité des femmes qui l'entourent en donnant des ordres de tout genre et des recommandations avec des réponses rapides et agressives. Roufa tient le portefeuille de la famille pour confirmer son autorité. Lors d'une séquence du milieu du film qui se déroule au sein de la maison familiale, apparaît chez le personnage une haine des qualités féminines chez les femmes. Roufa surprend sa sœur avec ses copines en train de fumer et d'appliquer du maquillage en guise d'essai. Il met à la porte les invitées de sa sœur et leur demande de ne plus jamais revenir. Toute manifestation d'une sensualité féminine est refusée, parce que dans la psychologie de ce genre d'hommes, il y a un désir de s'identifier aux femmes. Mais il doit refouler ce désir et le transformer en propos agressifs et humiliants contre les femmes. Roufa doit renforcer les frontières entre les sexes en montrant sa supériorité devant la gente féminine. Comme *Terminator*²³ qui est délivré des contraintes sentimentales et de tout attachement sentimental, Roufa incarne cet idéal masculin surpuissant qui ne doit pas montrer ses sentiments et son attachement envers son amoureuse. Devant les hommes, il ne doit montrer ni échec ni faiblesse. Pour Roufa la faiblesse, ce sont les mots et la force, les actes. Dans l'avant dernière séquence du film, lorsqu'il rencontre Fred son concurrent, Roufa ne prononce aucun mot. Il menace Fred de mort par des expressions gestuelles qui marquent son pouvoir. (infra, c-1).

²³ *Terminator*, un film réalisé par James Cameron. 1984.

d- Le masque de la virilité

La machine toute-puissante qu’incarne Roufa dans son idéal masculin, utilise des renforts phalliques concrets comme la moto qui renforce son image.

Vivant dans les idéaux et dans des représentations surhumaines, le personnage porte en réalité un masque qu’il ne cesse de vérifier devant le miroir. Trois séquences dans le film montrent un rapport spécifique de Roufa au miroir.

La première séquence se situe au tout début du film lorsque le personnage se réveille dans la maison familiale. Avant d’affronter les femmes, Roufa se regarde devant le miroir cassé de la salle de bain en arrangeant sa coiffure et ses cheveux mouillés. La séquence prédit également l’échec de son parcours avec la symbolique du miroir cassé qui laisse voir un visage fragmenté.



Film *Bezness*. Plan intérieur, jour. Roufa devant le miroir.

La deuxième séquence se situe au milieu du film lorsqu'on rapporte à Roufa le départ de Khomsa avec Fred, le photographe. Roufa devient auto-destructeur et agressif contre Khomsa et contre tous ceux qui menacent de faire tomber son masque. Il met le désordre dans ses affaires, et se regarde une deuxième fois devant le miroir : son masque est bien fragilisé. Roufa sort de la maison et demande auprès de Navette, le petit voisin qui l'accompagne, où habite Fred. Traiter les autres hommes amis ou ennemis d'impuissants et d'homosexuels, c'est la manière par laquelle un macho surpuissant voudrait se valoriser. Roufa remplace le nom de Fred par cheval.

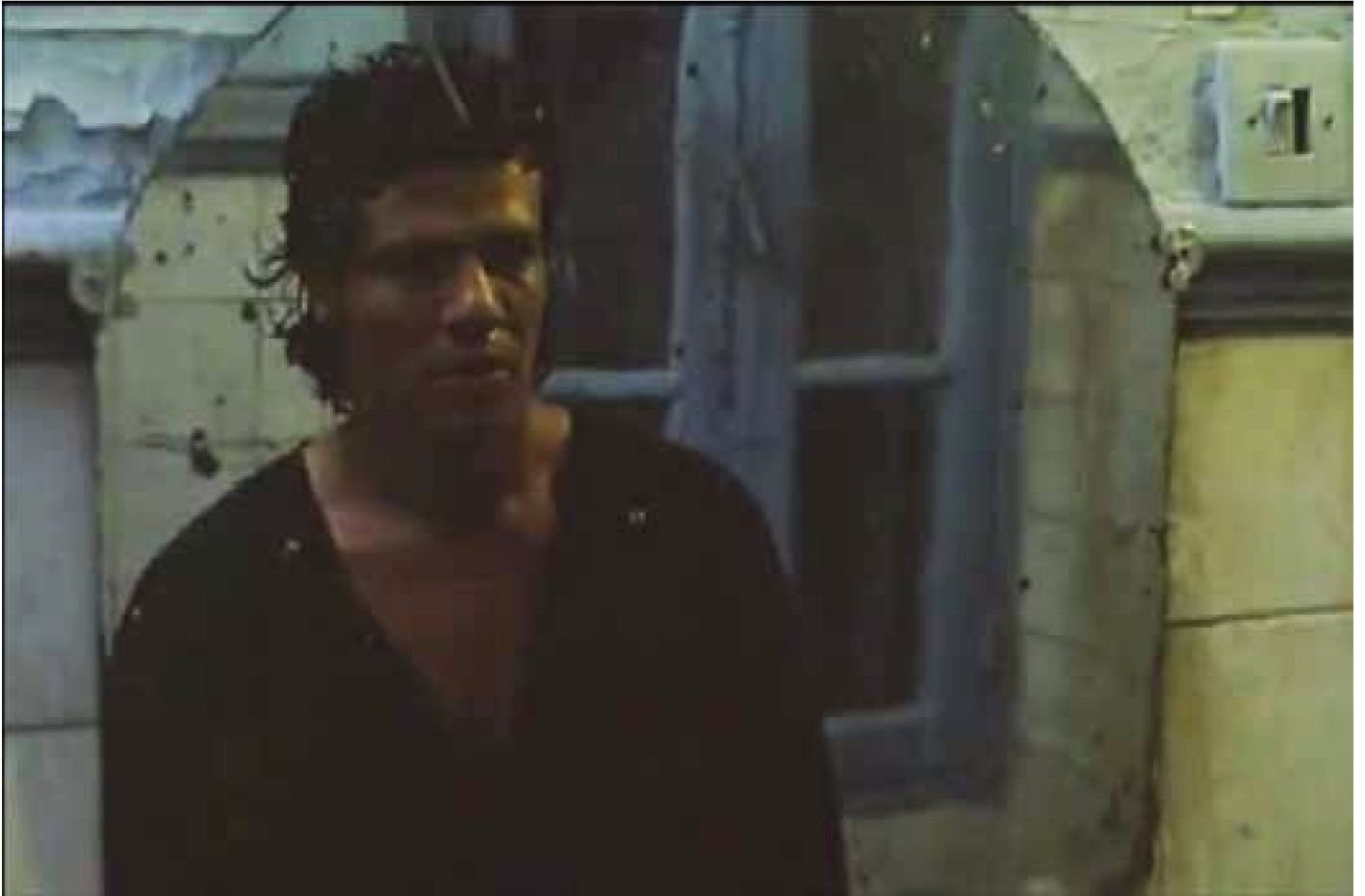


Film *Bezness*. Plan intérieur, nuit. Roufa devant le miroir.

Le masque de la vulnérabilité arrive à son paroxysme quand Roufa tente de chercher Khomsa et ne la trouve pas. Le personnage conduit sa moto au milieu d'une foule de gens dans une rue piétonne sans se soucier de renverser les passants. Il parcourt également la plage de bout en bout

sans trouver sa promesse. Il arrête sa moto et entre dans l'eau comme s'il chargeait sa force par l'énergie de la mer. Roufa se réfugie dans un bar et se dirige directement vers les toilettes pour chercher un troisième miroir dans lequel il peut vérifier son image de virilité. Insatisfait, Roufa casse le miroir du bar, puis cherche à défoncer une porte fermée dans les toilettes. En tant que macho qui ne connaît pas la vulnérabilité, Roufa ne veut pas exprimer ses sentiments, demander de l'aide ni résoudre les conflits d'une façon non violente.

L'autodestruction et l'agressivité font partie d'un comportement type des hommes qui n'ont pas appris à accepter la vulnérabilité. Etre homme, c'est avant tout atteindre la norme mythique du succès, de la puissance et de la force.



Film *Bezness*. Plan intérieur, nuit. Roufa devant le miroir.

e- Machisme et homosexualité

Roufa vit un conflit intérieur entre la quête d'une virilité exempte de toute féminité et ses désirs de passivité féminine. Plusieurs indices renvoient à l'homosexualité de Roufa qu'il ne veut pas reconnaître. En couchant avec des hommes, Roufa ne doute pas de son hétérosexualité, car son partenaire homosexuel lui offre le moyen d'affirmer sa puissance. Rassuré par une homosexualité sous sa forme active, Roufa ignore que le glissement vers le rôle passif est tout à fait possible. Dans la relation entre Roufa et Fred transparait la stratégie de Roufa qui veut convertir Fred à l'homosexualité. Plus Fred résiste aux propositions de Roufa, plus le défi de ce dernier devient important. Pour le séduire, Roufa joue au gay passif lors d'une séance photo, dirige vers l'appareil de Fred un regard glamour, dénude son torse à la plage, et pose sa main sur le bas de son ventre en déboutonnant le pantalon. La créativité de Roufa dans le rôle d'un gay affirme sa tendance à l'homosexualité passive. C'est à travers le parcours de Khomsa et la visite chez Fred qu'on découvre la face cachée de Roufa. Mais Khomsa ne comprend pas le sens homosexuel des photos parce qu'elle ignore les codes du monde des hommes.



Film *Bezness*. Plan intérieur, nuit. Scène de la découverte de Khomsa de l'homosexualité de Roufa.

Roufa a une relation stable avec un résident homosexuel allemand qui l'invite tous les soirs. Aucune scène ne montre leurs échanges amoureux, mais on comprend que cet homme riche assiste et prend en charge entièrement Roufa sans que ce dernier ne puisse prendre un ascendant sur le client. Dans les scènes qui montrent leurs rencontres, il simule une attitude soumise et joue le rôle d'un jeune inconscient en pleine recherche de son identité homosexuelle. Mais son jeu cache un doute sur sa partie féminine qui se révèle dans la phase d'échec du personnage. Roufa se rend chez son amant et révèle pour la première fois ses sentiments et sa fragilité. Quand les masques tombent, l'amant conseille à Roufa de travailler sur lui-même et d'aller jusqu'au bout de ses rêves s'il a envie de devenir une femme. Le fantasme transexuel du personnage rejoint un sexe psychique et un autre anatomique qui sont en désaccord.

La crinière de Roufa est épaisse, son désir de devenir un travesti en Allemagne ne peut se réaliser qu'après avoir accompli une relation avec une femme. L'amant révèle à Roufa sa tendance destructrice s'il continue de se comparer aux autres et de chercher à les détruire pour se valoriser. L'homosexualité de Roufa est un moyen qui renforce son hétérosexualité, mais avant qu'il ne rejoigne l'idée de la bisexualité, il a un long chemin à parcourir dans lequel il est important avant tout de s'aimer. Dans une scène de dialogue avec le frère de Khomsa, Roufa raconte son parcours en France après que Khomsa l'ait quitté. Avec douleur, il avoue qu'il plaisait à tout le monde, et que, de son côté, il ne pouvait aimer personne. Sa dépendance à Khomsa l'étouffe et ne le laisse pas en paix. Cette puissance, qui est fragilisée par la pouvoir des femmes, est confirmée lorsque Roufa, dans sa phase d'échec, abandonne la partie avec un de ses clients homosexuels. Après le refus de l'aventure, Roufa escalade les marches d'une tour pour chercher la

puissance imaginaire de son idéal masculin. Le départ de Khomsa réveille à la fois sa misogynie et son homophobie ; tout ce qui relève du féminin, il le hait. Ce trouble psychique amène le personnage à la fin du film à l'auto-destruction et à une solitude chronique où, vaincu, il se tatoue à l'aide d'un verre cassé le signe d'une main qui représente Khomsa.



Film *Bezness*. Plan extérieur, jour. Roufa Tatouage et expression du sentiment.

f- Le regard du cinéaste sur l'homosexualité

Dans les films *L'Homme De Cendres* et *Bezness*, le réalisateur s'interdit de montrer les contacts érotiques entre couples homosexuels. Les choix de mise en scène ne dépassent pas le désir d'érotiser le corps masculin à travers la mise en avant de la beauté masculine. Autant dans *L'Homme de Cendres* que dans *Bezness*, la beauté masculine exprime le symbole de la virilité à travers le corps musclé et parfaitement dessiné. Dans le premier film, le réalisateur choisit comme personnage principal un homme blond avec un visage fin et un corps viril, et dans le deuxième un homme brun avec un visage charmant et un corps imposant. Les deux héros des films sont des hommes qui fréquentent d'autres hommes. La séparation des sexes est une situation récurrente dans les films de **Bouzid** ainsi que dans d'autres films parus récemment. Avec la présence importante des personnages féminins dans le film *Bezness*, **Nouri Bouzid** ne se gêne pas pour montrer les seins nus des femmes à la plage. Mais cette nudité ne concerne que les touristes et non pas les personnages femmes tunisiennes. Il est vrai qu'il manquerait de crédibilité s'il montrait les membres de sa famille (Khomsa, sa promise, la mère et la sœur de Roufa) en maillot de bain, mais il aurait pu, lorsque Roufa aborde une tunisienne qu'il prend pour une étrangère marchant à côté des touristes sur la plage, la montrer en maillot de bain.

Il a pu en être empêché par un réflexe culturel qui rend difficile de montrer la sensualité d'une femme de son milieu.

Comme chez **Ferid Boughdir**, il y a une forme de voyeurisme chez **Nouri Bouzid** qui offre au public masculin un tableau chargé de nudité en montrant plusieurs femmes à la fois. Le plaisir s'arrête au contact de la vue et n'entame

pas le contact par le toucher. La seule scène qui montre sans recours à la simulation un baiser, est celle entre Roufa et la touriste française. Le baiser se déroule dans un coin de rue en pleine nuit. C'est Roufa qui prend l'initiative du contact pendant que le personnage féminin est immobile. Quand le baiser est entamé, on aperçoit des « smacks » sur la joue et un contact très bref des lèvres. La scène du baiser est suivie par un cut brusque et une ellipse temporelle. Chez **Nouri Bouzid** il reste un interdit fort sur la monstration du contact érotique des corps. Cet interdit est d'autant plus visible quand il s'agit de relations homosexuelles masculines. Le cinéaste semble être freiné par un idéal masculin qu'il ne voudrait pas rabaisser à l'image du sexe et de la sexualité. Malgré le fait qu'il défende une sexualité libre, **Nouri Bouzid** continue de penser à l'impureté du corps charnel, c'est pourquoi ce type de corps est absent à l'image.

V. Chapitre V

La souillure féminine

1- Souillure féminine et enfermement. Film *La Trace*. Nejia Ben Mabrouk. (1982).



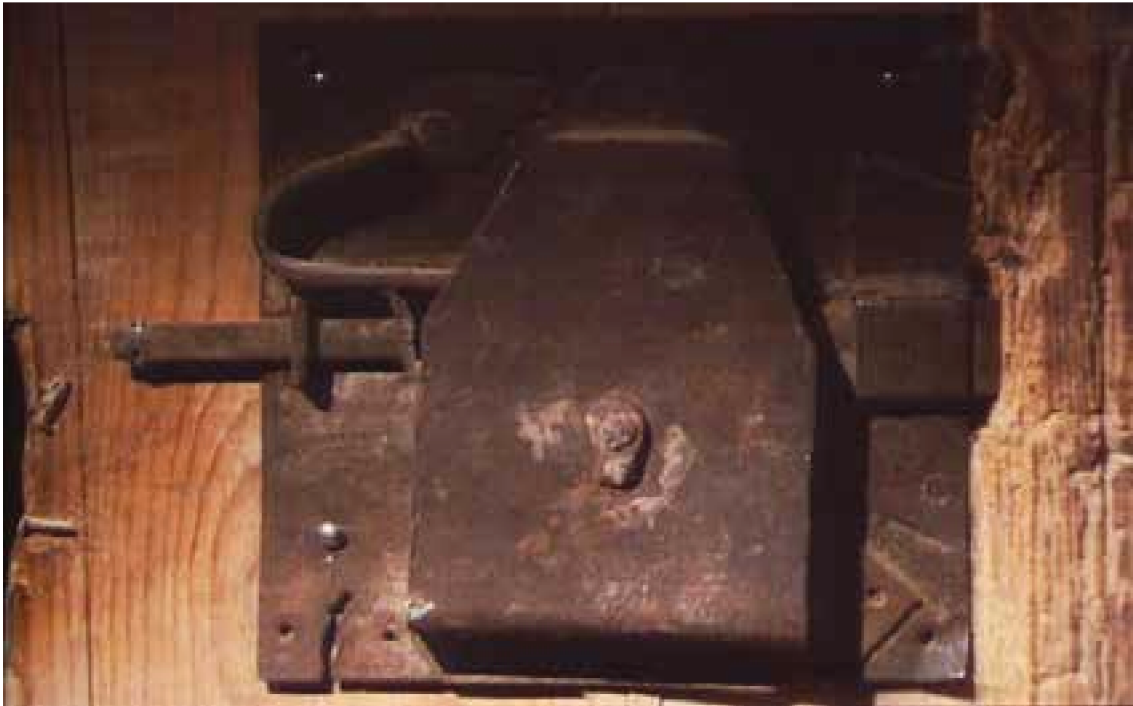
Film *La Trace*. Plan intérieur, nuit. La solitude de Sabra.

La femme dans la culture tunisienne est subordonnée à des règles, venant à la fois de la religion et des lois de la société patriarcale, qui lui interdisent de vivre sa sexualité. Si le fait de coucher avec une femme en dehors du mariage est considéré comme un attribut de puissance chez l'homme et dans le système patriarcal, chez la femme cet acte est interdit et vivement attaqué autant par les hommes que par les femmes qui vivent sous l'égide du patriarcat. L'inégalité entre hommes et femmes en terme de sexualité est d'abord dictée par la religion qui conçoit le corps de la femme comme une *Awra*. Elle doit couvrir son corps afin d'éviter à l'homme le péché de la concupiscence.

La souillure masculine est différente de la souillure féminine dans son déroulement et dans l'échelle de sa punition. La souillure de l'homme touche le genre et non pas le sexe. L'homme est souillé parce qu'il est homosexuel par exemple, en particulier si c'est un passif qui accepte la domination d'une autre personne du même sexe. La souillure féminine n'est pas au niveau du genre mais elle est au niveau du sexe. On traite la femme de « non femme » lorsque elle éprouve un désir saphique par exemple. La négation du genre ne concerne que les hommes.

Dans les films tunisiens, la souillure masculine ou féminine est souvent traitée par rapport à un obstacle, que l'imaginaire collectif représente par un verrou, un nœud, un mur, etc.

Si l'obstacle est franchi, la personne est souillée et nouée. Dans *L'Homme De Cendres* par exemple, l'image du « verrou » d'une porte est associée aux souvenirs d'Hechmi concernant le viol qu'il a subi jeune.



Film *L'Homme De Cendres*. Plan intérieur, nuit. Le verrou.

a- Le verrou

Le verrou représente la somatisation du traumatisme psychique qui empêchera le personnage de vivre sa sexualité normalement. Le « verrouillage » de l'activité sexuelle nécessite alors l'intervention d'une ou de plusieurs personnes capables de débloquer la situation. Dans le langage de la sorcellerie on emploie l'expression « le nœud est ouvert » pour désigner la guérison de la personne malade à qui on a jeté un mauvais sort. Pour débloquer son fils, la mère de Hechmi fait appel à une vieille dame

pieuse (non souillée, qui n'a pas commis d'interdits religieux), pour plaider auprès des esprits malins la cause de Hechmi qui a dû commettre une faute. La femme hurle, crie sa douleur, et nomme les saints afin d'accéder aux pouvoirs des êtres invisibles. En tant que personne victime et non coupable, Hechmi a débloqué sa sexualité d'une manière beaucoup plus simple et agréable en allant avec ses copains à la rencontre d'un groupe de prostituées. Dans le film *Bezness*, le verrouillage de la vie sexuelle de Khomsa est lié à son engagement fort avec Roufa. C'est un corps qui est destiné au mariage depuis son plus jeune âge. Khomsa se sent donc appartenir entièrement à Roufa. Au moment où elle sent le danger de trahison de Roufa, elle décide de se désengager et de se faire déposséder du pouvoir de cet homme. Comme démarche intermédiaire, elle le met à distance en remplaçant l'image masculine de Roufa par une autre totalement contraire. C'est le rôle qu'elle a donné à Fred lors de la rupture. Puis, elle entrera en transe chez le marabout pour exorciser le pouvoir de Roufa et libérer sa sexualité aliénée. Le verrouillage est souvent lié à un problème de traumatisme qui agit sur la vie sexuelle. Si celui de Hechmi est lié à une histoire de souillure via le viol, le verrouillage de Sabra dans le film *La Trace* est lié à une éducation totalement enfermée dans la peur de la souillure. Sabra jeune a vécu une « opération de verrouillage » faite par sa mère. Elle consiste à faire une incision légère sur le genou afin, selon cette croyance, d'épaissir l'hymen pour protéger sa fille d'un viol éventuel.

Sabra vit avec la peur du sexe masculin depuis son plus jeune âge. L'éducation de sa mère lui a inculqué une si grande méfiance qu'elle est condamnée à une stérilité réelle et psychique. Ce film est une autobiographie inspirée de la vie de la cinéaste **Nejia Ben Mabrouk** qui décrit un parcours biaisé de la vie d'une femme qui a abandonné la recherche du plaisir sensuel. Sabra vit

dans un système de séparation des sexes dans un village isolé de miniers, El Mdhilla situé dans le sud tunisien. Le personnage depuis l'enfance subit une discipline et une éducation morale fortes à la maison mais contraire avec son évolution intellectuelle à l'école. L'éducation de sa mère a fait de Sabra une poupée obéissante et aliéné. Après le lycée, Sabra quitte la maison familiale et entame une vie estudiantine à la capitale, Tunis. La mère de Sabra prend en charge les études de sa fille en travaillant comme blanchisseuse. L'espoir de la réussite est grand autant chez la fille que la mère, mais Sabra échoue dans ses études universitaires à cause de sa mauvaise intégration et d'un problème de concentration. Sa timidité chronique lors de l'examen oral a dévalué considérablement son niveau. Les handicaps du personnage sont au niveau de ses sens. A force de contrôler sa libido, elle se trouve dans une situation où elle perd progressivement le goût des plaisirs simples et tout lien passionné avec les choses. Sans perspective, Sabra retourne à la maison familiale après son échec universitaire. Son village lui inspire de plus en plus la mort et la stagnation. Elle décide de renouveler sa vie en rejoignant son frère Miloud en France.

Nous voulons interroger la relation entre le contexte familial et la situation psychique de Sabra. Quelles sont les forces qui ont conduit à cet état de castration ?

b- La sensualité interdite

Le « verrouillage » de la sensualité chez Sabra est annoncé dès le début du film. On voit la main d'une jeune fille qui glisse sur un mur blanc avec une voix off qui appelle désespérément le retour d'un objet cher qui lui a été retiré : sa pierre. Par un montage alterné, d'autres mains apparaissent à l'écran et enchainent des gestes successifs, couvrant soigneusement un objet par un mouchoir, mettant le mouchoir dans une boîte métallique, fermant la boîte, mettant la boîte dans une autre boîte en bois, fermant la boîte à clé, couvrant la clé dans une pièce en laine. Les mains finissent par insérer la pièce de laine dans le duvet d'un coussin décousu avant de recoudre le coussin et de le poser dans un coin de la pièce.

Le film retrace plusieurs formes de liens interrompus dans la vie de Sabra. Le premier lien concerne sa concentration dans les études, qu'elle perd souvent à cause de l'irruption de mauvais souvenirs. Le film vacille entre présent et passé. Son présent manque considérablement de sensualité, sa condition estudiantine précaire fait qu'elle révisé dans une chambre sombre sans fenêtre et sans lumière du jour. L'enfermement de Sabra, ses problèmes d'interaction avec les étudiants et avec les hommes, sa sexualité chaste, créent un vide considérable dans la vie de la jeune fille et une solitude aigue qui la conduit vers son passé et son enfance. Quand le passé rattrappe Sabra c'est pour évoquer les liens suivants :

- Le premier souvenir qui lui vient à l'esprit est celui de son frère Miloud. Dans un contexte de séparation des sexes, il n'y a que la voie du frère qui permet de préparer Sabra à une vie amoureuse. En tant que personnage isolé et soigneusement protégé, Sabra ignore la relation aux hommes. Seul

son frère pourrait créer le pont dans sa vie sentimentale, mais Miloud n'est plus là. Il a quitté la Tunisie pour immigrer en France. Une métaphore de la rupture du lien prend la forme d'un pont inachevé qui empêche Sabra d'explorer l'autre rive. Des paroles off expriment la douleur de la séparation avec son frère qui, sans le vouloir, a conduit sa sœur vers la chasteté :

« Said m'a écrit que tu as changé de nationalité, comme si l'arbre qui ombrageait notre jardin s'était coupé de ses racines ».



Film *La Trace*. Plan extérieur, jour. Sabra, le chemin sans issue.

Le type d'enfance qu'a vécu Sabra est fondé sur la privation et sur un empilage gratuit d'interdits moraux. Voici les souvenirs qui illustrent l'éducation qu'elle a reçue :

Sabra aime faire du vélo, aller loin, sortir et jouer avec le voisin. Ce plaisir est bloqué par sa mère, qui croit que la peau de l'hymen d'une femme est si fragile, qu'une simple secousse peut provoquer son déchirement.



Film *La Trace*. Plan extérieur, jour. La mère de Sabra.

Pour ressembler à une fille, une jeune fille de huit ans doit déjà commencer à s'habituer à l'enfermement de la maison, car elle est en âge de se marier.

Sabra déteste une femme qui se rend souvent chez sa mère. Dans son apparence cette femme ressemble à une sorcière dangereuse. Elle n'éprouve pas de sympathie pour Sabra qui ne cesse de se moquer d'elle. Pour cette femme, une jeune fille de huit ans, qui répond aux remarques des grands et qui ne fait pas qu'écouter, mérite une correction. Une fille bien éduquée ne doit pas parler. Après la répression de la parole vécue pendant sa jeunesse, il est tout à fait évident que le personnage arrivé à l'âge adulte n'atteindra pas un niveau d'éloquence suffisant pour réussir, comme en témoigne son examen oral à l'université. Sabra a en effet un problème de flux et non pas d'expression, car elle est dotée d'un sens critique pointu qu'elle détient depuis son enfance.

Dans ses souvenirs, le personnage évoque la situation d'une voisine dont la mère veut lui faire faire un test de virginité. La mère conduit sa fille chez la mère de Sabra qui est censée être une personne de confiance et qui saura garder le secret de la jeune fille. Ce que retient Sabra de cette situation, ce sont les mots préventifs extrêmement violents de sa mère qui commencent par viser la jeune fille coupable et finissent par la toucher : « *une fille c'est facile à salir...ça nous arrive à toutes d'être touchées. Sur les hommes on ne relève pas de trace, alors ils ne pardonnent pas la trace* ». Hystérique la mère de Sabra se rappelle son enfermement volontaire durant cinq ans pour protéger sa réputation dans le quartier en tant que nouvelle habitante. Le souvenir de son enfermement l'a conduit à se défouler sur sa petite fille en lui disant : « *si un jour tu faiblis devant un homme, je t'enfermerai dans cette pièce et je boirai ton sang que tu n'as pas su protéger, puis j'irai en*

prison, car la prison c'est comme ici ».

D'après les femmes qui entourent Sabra, le problème de la virginité provient des hommes qui risquent de les déshonorer.

Les mouvements du personnage de Sabra ont fini par se limiter à un espace réduit, celui de la maison où elle se force à étudier et le chemin qui la conduit à l'université. Son corps est maigre et desséché, elle ne cherche à exprimer aucune sensualité : ses cheveux sont attachés, et ses jambes sont couvertes d'un pantalon qui la « protègent du viol ». Aucun signe de sensualité ne transparait dans le corps de Sabra qui refoule même le plaisir gustatif en évitant toute nourriture.

Le parcours biaisé de Sabra est une histoire de rupture avec les sens, d'un corps mortifère qu'accompagne une dégradation psychique et physique et qui n'a comme issue de secours que le départ et l'immigration.



Film *La Trace*. Plan intérieur, nuit. La solitude de Sabra.

2- Le regard des cinéastes sur la souillure

La souillure a un lien étroit avec le tabou : si le corps de la femme et son sexe intègrent la valeur de la souillure, comment imaginer la rencontre avec autrui ? Si Sabra est isolée, c'est parce que la logique du tabou et de l'interdit devient chez elle une logique de pureté. Dénoncer le tabou de la souillure qui se greffe sur le corps de la femme est un point de vue fort important qui, au minimum, permet à la femme de questionner sa relation avec son corps propre. Si l'homme macho n'aime pas sa partie féminine et cherche de nouvelles pistes pour se réconcilier avec cette partie, la femme, elle, ne trouvera pas d'issue à son image négative, tant qu'elle aura peur du regard que l'on porte sur elle. Dans le cinéma, le problème des stéréotypes dans la mise en scène des rôles alimente fortement les ingrédients du patriarcat, même si ce dernier est remis en cause. Dans les films, on ne cesse de remarquer la distinction des genres féminin et masculin par les différences des espaces, la distinction des genres par les rôles, et les stéréotypes de modèles et de personnages au sein du même genre.

En partant de l'exemple de la souillure qui est condamnée par la plupart des cinéastes, **Nouri Bouzid** utilise le stéréotype de la nudité chez les femmes qui jouent des rôles « impurs » (sans que l'utilisation de ce terme soit péjorative) comme par exemple, la prostituée dans *L'Homme De Cendres* ou les femmes touristes dans *Bezness*. Sa mise en scène reflète des reflexes

culturels inconscients comme celui du lien qu'il établit entre nudité et souillure.



Film *L'Homme de Cendres*. Plan intérieur, nuit. La prostituée.

Chez les cinéastes hommes et femmes, la similitude des points de vue au niveau du traitement du problème de la souillure est remarquable. Le film de **Nejia Ben Mabrouk** ne nous renseigne pas plus sur le blocage des femmes que le film ***Bezness*** par exemple. Tous les films décrivent la souillure comme un « ordre », mais ne laissent pas émerger un discours de l'ordre et du désordre.

CONCLUSION

Le discours des cinéastes sur la sensualité témoigne d'une différence radicale entre la permissivité des films des années 1960 et 1970 et les films parus plus tard. L'ère de la libération des mœurs en Europe a encouragé certains de ces réalisateurs à explorer les possibilités d'une mise en scène qui met en valeur leur vision de la sensualité, pendant que d'autres se sont intéressés à la richesse de la littérature tunisienne précocement ouverte aux thématiques érotiques dès les années 1930. Ces différentes influences ont ouvert la porte à une variété d'expressions, qui se distinguent chacune à leur manière, par un univers et un regard propres sur la sensualité. Les thématiques érotiques ont donc accompagné la naissance du cinéma tunisien grâce à des cinéastes particulièrement ouverts aux valeurs de la laïcité : démolition du système patriarcal, unification des sexes, et recherche du plaisir dans un discours qui s'éloigne de celui du religieux. Les débats autour de ces films se sont concentrés sur les questions de style, comme, par exemple, l'imitation exagérée des formes de mise en scène des films de la Nouvelle Vague française. Mais le conflit idéologique entre le traditionalisme et la modernité n'a en aucun cas été prétexte à réveiller le discours religieux qui interdit la sensualité.

A l'ère de l'indépendance, l'idéologie religieuse extrémiste n'a pas été pas en accord avec la vision politique de la Tunisie. Les choix patriotiques ont privilégié la libération de la femme et l'égalité avec l'homme^d. La prise de distance avec l'archaïsme et l'obscurantisme s'est construite à travers une atténuation considérable des mœurs séparatistes, en imposant la mixité dans les écoles, et la scolarisation obligatoire des deux sexes. L'espace public est devenu un espace de mixité qui n'impose plus à la femme tunisienne la contrainte de cacher ses cheveux et ses formes. Au contraire, le voile est considéré comme une forme discriminatoire par les idéologies politiques.

Pour synthétiser, nous avons repéré, dans les premiers films, différentes expressions de la sensualité, notamment, la mise en scène du fantasme sexuel et des scènes érotiques, la monstration de la nudité et la libération, de manière générale, du plaisir sensuel qui passe par le regard et le toucher. Nous avons découvert l'importance accordée au plaisir du regard et de la contemplation dans la mise en scène du film *Yusra*, qui prépare à la concrétisation de l'acte érotique entre les personnages. L'amour et le sexe dans ce film sont pensés réciproquement : le réalisateur ne choisit pas la négation du corps pour accéder à l'amour, ou au contraire, d'exclure l'amour pour aller vers le sexe. On quitte donc les domaines de la « Awra » et du « Zina » de l'idéologie musulmane qui interdisent l'échange du regard entre les sexes et l'exhibition du corps seul ou à travers le contact amoureux. Ce film n'associe pas le plaisir amoureux à la finalité du mariage. Il représente un exemple, parmi d'autres films parus dans les années 1960-1970, qui ne cherche pas à justifier la présence du plaisir sensuel entre les couples selon les rapports légitimés par la religion musulmane.

^d Arrêté de promulgation du code du Statut personnel, août 1956

Le contexte des films met en exergue deux types d'univers : l'occidental et le traditionnel. Le film *Yusra* propose un univers occidental, tandis que les films *Khelifa Le Teigneux* et *Le Réverbère* s'inscrivent dans des univers traditionnels où s'affiche nettement la séparation des sexes par l'espace. A priori, le cadre traditionnel est censé présenter des femmes intégrant un idéal de pureté, et donc, qui s'abstiennent de faire l'amour avant le mariage. Cependant, c'est le contraire qui se présente dans ces deux films. Avec un style humoristique, le réalisateur dépeint des personnages féminins traditionnels, mais qui n'ont aucun problème avec l'amour. Les analyses des scènes sensuelles permettent de se rendre compte comment ce cinéma déplace la mise en scène du baiser et des rapports sensuels, du regard « privé » vers le regard « public ». D'une part, on s'éloigne une fois de plus des recommandations musulmanes autour du « Zina », et de l'autre, on quitte la règle générale de la bonne conduite pudique du musulman, qui, au minimum, doit veiller à se cacher, s'il commet un péché. Le jeu de séduction dans le film *Le Réverbère* donne un rôle différent aux outils de la pudeur : le costume qui préserve la femme du regard de l'homme, « le Sefsari », est intégré dans la stratégie de séduction de la femme qui montre sa poitrine et sa parure par un jeu de montré caché. La séduction aboutit à la concrétisation du désir par un baiser franchement affiché dans l'espace public. Le film *Yusra* propose également, devant le regard des autres, une scène de mamours d'un couple dans une fête. Lors de l'analyse du film *Khelifa Lagraa*, nous avons attiré l'attention sur l'importance du choix des espaces ouverts, supports au déroulement des scènes érotiques. La liberté de l'expression de la sensualité dans ce film, aboutit à lâcher, à travers le fantasme d'une femme, une envie de fellation. Théoriquement, nous nous trouvons dans le domaine du film pornographique, mais la mise en scène allusive de cette séquence, et la non rigidité de l'œil de la censure de l'époque, ont fait que

ce film se trouvait diffusé autant au cinéma qu'à la télévision. Cette scène ne trouve pas d'équivalent dans le cinéma de nos jours, d'autant plus car elle est l'objet d'un fantasme féminin. Cette remarque nous conduit à la synthèse des acquis sur la sensualité à travers une deuxième période filmique qui se situe après les années 1970. Comment les cinéastes des années 1980 et ceux d'aujourd'hui ont réagi au discours permissif des années 1970 ? En France, par exemple, le mouvement de libération des mœurs a permis la banalisation définitive du nu. Comme en témoigne Daniel Serceau : « *Les années 1970 portent à leur conséquence extrême, l'ardeur combative des années 1960 et permettront l'exhibition sans fards des actes et des instruments les plus intimes de la sexualité* ».

A partir des années 1980, on assiste à une attitude que l'on qualifier de répressive envers la sensualité. La pratique effective de l'ascétisme figure même dans les films les plus contestataires. Le visage du patriarcat qui devient le premier angle d'attaque dans le discours féministe, entre autres, est, par ailleurs, une figure de style qui participe au refus du plaisir. La sexualité est associée au péché, à la souillure et à la maladie. Le personnage féminin est écrit selon un nouveau référent moral : il se trouve soit dans l'abstinence sexuelle et dans le code de pureté, soit dans l'initiative de l'amour mais dans l'isolation, la solitude, la punition ou le détachement du cadre familial. La banalisation de l'initiative de l'amour chez les personnages féminins dans les premiers films a perdu son sens dans les films d'aujourd'hui. Les premiers films étaient plus matures dans le traitement des problèmes de l'autorité, et utilisaient avec beaucoup de précaution, les formes, les méthodes, le langage qui représentent l'autorité, pour ne pas glisser, justement, dans

^e Daniel Serceau, *Erotique, Esthétique*, sous la direction de François Aubral et Michel Makarius, P.185-195. Coll Ouverture Philosophique, L'Harmattan, 2001.

le discours de la punition si cher à la religion. Désormais, le réalisme cru des films actuels n'hésite pas à se formuler autour d'une image violente et profondément séparatiste à l'égard de l'amour et de la sexualité.

La thématique du regard masculin sur la nudité féminine montre l'un des aspects de la séparation des sexes, qui consiste à voir le corps de la femme comme un objet. Cette expression a trouvé son paroxysme dans le film ***Halfaouine***, qui montre la nudité féminine dans un espace de séparation des sexes, qui est le hammam. Le contact par le regard s'exprime dans un sens unique : c'est l'homme, et seulement l'homme, qui regarde la femme. L'explosion de l'image de la nudité dans ce film conduit à en interroger sa portée : la présence dans un hammam normalise la nudité, puisque la situation du bain fait que l'on ne peut être que nu. Le contexte et le lieu annulent donc le nu : au hammam, la nudité n'est pas une nudité. A l'échelle du désir, aucune excitation ne peut naître de cette nudité. Elle est banalisée mais ne passe cependant pas inaperçue : la figure des corps en chair cachant un petit sexe avec une casserole est drôle. La nudité est annulée puisque l'on est dans un hammam, mais le regard subjectif qui accompagne la bizarrerie de cacher le sexe par une casserole, fait que l'on annule finalement à moitié la nudité.

Plusieurs films, parus après les années 1970, sont empreints par leurs choix esthétiques et idéologiques du discours religieux sur la sexualité. Le regard masculin reste profondément possessif à l'égard de la femme. Des cinéastes, comme **Ferid Boughdir** et **Moncef Dhouib**, n'hésitent pas à réveiller les images symboliques associées au désir sexuel dans la religion musulmane pour les représenter à l'écran. La « Awra » de la femme prend tout son sens

dans les films *Hammam Dhab* et *Un Ete A la Goulette*, ou l'on retrouve un portrait de la femme à la fois mystérieuse, tentatrice et maléfique. Le film *Bezness* manifeste quant à lui une grande peur de la féminité à travers une démonstration absurde de la virilité chez l'homme traditionnel. La figure de l'homme dur, macho, est reprise dans d'autres films parus récemment comme *Mille Feuilles* de **Nouri Bouzid**.

La séparation des sexes se constate également avec des personnes du même genre. Les relations homosexuelles sont interdites dans les mœurs, et cela se reflète à travers la psychologie des personnages : non-acceptation de soi, latence du désir, abstinence quant au passage à l'acte. Le trouble dans les amours homosexuels, comme en témoigne le film *L'Homme de Cendres*, passe essentiellement pour les personnages par un questionnement sur le genre. Les films *Bezness* et *L'Homme de Cendres* se focalisent sur la problématique de l'effémination, qui paradoxalement, pousse les personnages Hechmi, Farfat et Roufa dans une recherche effrénée de la virilité.

Le conflit interne chez les personnages est reflété dans les discours des films sur l'homosexualité. La féminité de l'homme constitue une phobie chez le cinéaste et même une dégradation dans ses échelles de valeurs. Les hommes, dans les films de **Bouzid**, doivent à la fin prouver leur virilité devant les femmes, révélant la contradiction du réalisateur, dans son soucis d'exprimer l'homosexualité masculine.

Le système patriarcal hait et infériorise le genre féminin, et par conséquent, rejette l'homosexualité, particulièrement celle des hommes qui glissent dans l'apparence féminine (postures du corps, physionomie, attitudes...).

Dans la société patriarcale, la sexualité relève de la souillure et est essentiellement associée à la femme qui subit tout mauvais jugement sur sa non-abstinance à l'amour. Le blocage de la sexualité de Sabra, dans le film *La Trace*, montre à quel point le poids des mœurs est influant dans le parcours du personnage : échec scolaire, perte de la sensualité, psychologie mélancolique. Ces films nous font percevoir les vies des femmes dans un état d'enferment généralisé, où la maison et le corps deviennent des prisons.

BIBLIOGRAPHIE

1. Références cinématographiques :

Amengual Barthélemy, *Pier Paolo Pasolini : Le mythe et le sacré*, Lettres modernes, 1976.

Baudry Patrick, *La pornographie et ses images*, Armand Colin, Masson, 1997.

Bergala Alain, *Une encyclopédie du Nu Au Cinéma*, Yellow Now, 1991.

Bourgeois Nathalie, Bénoliel Bernard, De Loppinot Stéfani, *L'Atalante, un film de Jean Vigo*, collection- La puce à l'œil-, La cinémathèque Française, 2000.

Chemkhi Sonia, *Cinéma tunisien nouveau : parcours et autres*, sud éditions, 2002.

Durgnat Raymond, *Sexual Alienation in the Cinema*, Studio Vista , Londres, 1972.

Duca Lo et Bessy Maurice, *L'érotisme au Cinéma*, Edition originale chez J-J. Pauvert, 1956-1968, en 6 volumes.

Hennebelle Guy, *Les Cinémas Africains En 1972*, Editeur : Société Africaine D'édition ,1972

Serceau Daniel, *Erotisme et Cinéma : thèmes et variations*, Atlas, 1986.

Zimmer Jacques, *Le Cinéma érotique*, Flammarion, J'ai lu, 1988.

Collectifs :

Erotique, Esthétique, Sous la direction de Aubral François et Makarius michel, Editions L'Harmattan, novembre 2003.

Cinéma du Maghreb, Sous la direction de Michel Serceau, CHARLES CORLET, 2004.

Revue :

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and narrative cinema*, Screen, vol 16, N°3, 1975.

Kmar Bendana, *Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema*, The Journal of North African Studies, 2003, pp 35-42.

Articles de périodiques :

Le cinéma au stade du miroir, Fabrice Revault d'Allonnes, in : Cahiers du cinéma n° 355, janvier 1984.

L'ombre de Sade sur l'écran, Etienne Chaumeton, in : Les Cahiers de la cinémathèque, n°7, Eté 1972.

Thèse et mémoire :

Martine Boyer, *Stratégies érotiques du cinéma de la fin des années 50 au début des années 80*. Thèse. Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Marc Ferro (EHESS), 1985.

Ines Cherif, *Les Représentations de La Masculinité Chez les Femmes Cinéastes Tunisiennes*. Mémoire de Master. Université de Tunis El-Manar institut supérieur des sciences humaines de Tunis, sous la direction de Mohamed Kerrou, 2008.

Vidéos :

Du cinéma à la télévision, propos d'un passeur Serge Daney, Film Réalisé par Philippe Roger, 1993.

L'étrange regard de Mr Mark, reportage sur le film Peeping Tom (Le Voyeur) de Michael Powell, 1959.

Reportage sur Dyn Amo, de Stephen Dwoskin, 1972, Réalisé par Pip Chodorov et Gloria Morano, 2006.

Filmographie :

Khelifa Lagraa, Hamouda Ben Hlima, 1968.

Yusra, Rachid Ferchiou, 1972.

Le Réverbère, Episode du film *Au Pays Tararani*, Hamouda Ben Hlima, 1972.

Hammam Dhab, Moncef Dhouib, 1986.

Un Eté A La Goulette, Férid Boughdir, 1996.

Halfaouine, Férid Boughdir, 1990.

L'Homme De Cendres, Nouri Bouzid, 1986.

La Trace, Nejia Ben Mabrouk, 1982.

Bezness, Nouri Bouzid, 1992.

2- Ouvrages généraux :

A

Abdelouahed houria, *Figures du féminin en Islam*, Presses universitaires de France, PUF, avril 2012.

Abu-Nuwas Alhasan. *Le vin, le vent, la vie (VII s)*, trad. Fr, V, Monteil, Paris, Sindbad, 1979.

Al Qrtobi Abou Abdallah. *Al Jàma' li ahkàm al-qur'àn (VII s)*, Dar Al-Kutub Al-massryya, Le Caire, 1954.

B

Badinter Elisabeth, *Le Conflit, la femme et la mère*, Flammarion, 2010.

Badinter Elisabeth, *XY De l'Identité Masculine*, Odile Jacob, 1992.

Barthes Roland, *Le discours amoureux*, Seuil, octobre 2007.

Bataille Georges, *L'Erotisme*, Editions de minuit, 1957.

Benslama Fathi, *La psychanalyse a l'épreuve de l'islam*, Flammarion, 2002.

Bouhdiba Abdelwahab, *La Sexualité En Islam*, PUF, 1975.

Blachère Régis, Traduction. *Le Coran, (XXIV)*. Presses Universitaires de France. 2002.

C

Chebel Malek, *L'Erotisme Arabe*, Robert Laffont Bouquins, avril 2014.

Chelhod Joseph, *Les Structures du sacré chez les Arabes*, Maisonneuve, 1964.

Comte-Sponville André, *L'amour La Solitude*, Le Livre de Poche, janvier 2004.

Comte-Sponville André, *Le Sexe Ni La Mort*, Le Livre de poche, janvier 2014.

Chevalier Denys, *Métaphysique du strip-tease ; J-J*, Pauvert, Paris, 1961.

Corneau Guy, *Père manquant, fils manqué*, Québec, Les éditions de l'homme, 1989.

Condillac Etienne, *Traité des sensations, traité des animaux (1754)*, ré-edition Fayard, 1984.

D

Douagi Ali, *Autant Il m'a éveillé des nuits*, recueil, entre 1939 et 1959.

Douglas Mary, *De la souillure : études sur la notion de la pollution et de tabou*, La Découverte, 2005.

Delaisi de Parseval Geneviève, *La Part du père*, Seuil, 1981.

F

Fekkar Yamina, *La Femme, son corps et l'islam*, Albin Michel, 1996.

Ferrand Michèle, *Féminin Masculin*, La découverte, coll Repères, 2004.

Finkielkraut Alain, *La sagesse de l'amour*, Gallimard, 1988.

Faucault Michel, *La Volonté de savoir*, Gallimard, 1976.

Faucault Michel, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984.

Faucault Michel, *Le Souci de soi*, Gallimard, 1984.

Freud Sigmund, *La vie sexuelle*, PUF, 1970.

Freud Sigmund, *Totem et Tabou*, Payot, 1925.

I

Ibn Hazim Abou Mohamed, *Tawq al-hamàma (X s), Collier de la colombe, entre l'amour et les amants*, trad, fr.G.Martinez-Gros, Sindbad, 1992.

K

Khraief Béchir, *Œuvres complètes (Khlifa Lagraa)*, Sud édition, Tunis, 1965.

Khtibi Abdelkebir, *Le Corps oriental*, Hazan, 2002.

Khuri Foued , *The Body In Islamic Culture* , Londres, Saqui Books, 2001.

Kerrou Mohamed, *Hijâb, Nouveaux Voiles Et Espaces Publics*, Cérès Editions, Tunis, 2010.

KLEIN Mélanie. *Envie et Gratitude et Autres Essais*, Gallimard, 1998.

L

Locke John, *Essai sur l'entendement humain*, Ed princeps, Thomas Basset, 1689.

Lucy Vincent, *L'Amour de A à X-Y*, Essai, Odile Jacob, 2010.

Lucy Vincent, *La Formule du désir*, Roman, Albin Michel, 2009.

Lucy Vincent, *Petits arrangements avec l'amour*, Essai, Odile Jacob, 2005.

Lucy Vincent, *Comment devient-on amoureux ?*, Essai, Odile Jacob, 2004.

M

MURRAY Stephen.O, *Islam's Homosexuality: Culture, History and literature*, New York, New York University Press, 1997.

R

RASHED Rochdi, *Histoire des sciences arabes*, Seuil, 1997.

Robbe-Grillet Alain, *Le Voyeur*, Folio Gallimard, 1973.

S

Stoller Robert, *L'Excitation sexuelle*, Payot , 1984.

Stoller Robert, *Masculin ou féminin ?* , PUF, 1989.

Dictionnaires et encyclopédies :

Dictionnaire du corps, Sous la direction de Michela Marzano, PUF/Quadrige, 2007.

Dictionnaire de la pensée Kleinienne, Jacqueline Parant, Jean Laplanche, R D Hinshelwood, PUF 2000.

Dictionnaire Freud, Sous la direction de Sarah Contou-Terquem, Collectif Robert Laffont Bouquins, 2015.

Dictionnaire Historique de la langue Française, Sous la direction de Alain Rey, Le Robert, 2010.

Dictionnaire Etymologique du Français, Sous la direction de Jacqueline Picoche, Le Robert, 2008.

Dictionnaire Quillet de la langue Française, Collectif Quillet, 1975.

Dictionnaire philosophique, Compte-Sponville André, Puf, 2013.

Ouvrages collectifs :

Benslama Fathi, Tazi Nadia, *La Virilité en Islam*, L'Aube, Poche Essai, 2004.

Bencheikh Jamel Eddine et André Miquel, Paris, (traduction en Français), *Les mille et une nuits*, Gallimard, 1991

Albera Dionigi et Berthelot Katell, *Dieu, une enquête. Judaïsme, christianisme, islam : ce qui les distingue, ce qui les rapproche*, « «Je n'ai jamais rien mangé de souillé ni d'impur» (Actes, 10): les règles de pureté », Paris, Flammarion, 2013, pp 555-636.

Roger Perron, Michèle Perron-Borelli, *Le Complexe D'Œdipe*, Que sais-je ?, Puf, 1994.

Collectifs :

Être homosexuel au Maghreb, sous la direction de Monia Lachhab, IRMC-KARTHALA, 2016, pp 171-192.

Penser le corps au Magreb, Sous la direction Monia Lachheb IRMC, 2012.

ANNEXE :
ENTRETIEN AVEC HAMOUDA BEN HLIMA

**Entretien avec le réalisateur Hamouda Ben Hlima (1935-2017)
autour du film *Khelifa Lagraa* (1968)**

Propos recueillis par Olfa Chakroun à Tunis en mai 2010



Film *Khelifa Le Teigneux*. Portrait de Khelifa

Olfa Chakroun : Par qui *Khelifa Lagraa* a-t'il été produit?

Hamouda Ben Hlima : À un moment donné je réalisais pour le compte de la télévision, mais la production télévisuelle s'est désistée pendant la préparation du film. J'ai donc repris personnellement le projet du film. J'ai travaillé avec des amis ; le film *Khelifa Lagraa* est un film produit et réalisé par moi-même.

O.C. : Il y a dans l'épisode **Kalthoum** un montage d'images fixes. La scène narre une rencontre sensuelle entre les deux personnages Kalthoum et Khlifa. Pourquoi ce choix esthétique ? Est-ce une manière d'échapper à la censure ?

H.B.H. : L'épisode **Kalthoum** a été tourné tout à fait normalement, avec une vraie scène de flirt. Sauf qu'au moment du montage du film au laboratoire de la SATPEC, la pellicule a été abimée. En 1968, les techniciens faisaient leurs premiers pas dans le domaine de la post-production. J'ai donc du remplacer cette scène par des images fixes qui sont des photos de tournage. J'ai également eu l'idée d'ajouter la chanson de **Khmaïes Tarnane**, « *yé malli kalbi kad kawa* » qui correspond assez bien à la relation d'amour entre Khlifa et Kalthoum.

O.C. : Qu'est-ce qui a changé par rapport à la première trame du film ?

H.B.H. : Khlifa a l'habitude d'escalader la maison de Kalthoum pour accéder à sa terrasse et la consoler, elle se plaint toujours de la méchanceté de sa belle-mère. Les paroles de la chanson, traduisent les sentiments amoureux de Khlifa. Le personnage souffre parce qu'il est un simple serviteur, alors que son amoureuse est bourgeoise et riche. La chanson englobe et dépasse les personnages. Elle est là pour créer une atmosphère générale autour de l'amour et de l'expression de la passion. Cela concerne tout le monde et non pas seulement les personnages. Cette scène est pour moi comme l'envolée amoureuse de deux adolescents. Elle dépasse le contexte local...

O.C. : L'épisode *Le Cop Noir* est différent du roman. Dans le livre, les personnages féminins déshabillent Khelifa lors de la fête, alors que dans le film, on voit une scène de danse collective. Quels ont été vos concernés concernant l'adaptation de la nouvelle en film ?

H.B.H. : À l'époque, je pensais faire un film pour le compte de la télévision, et on s'attend donc à ce que ce genre d'images ne passe pas. Mais, on se rattrape avec autre chose : des chansons, des insinuations, des suggestions... J'ai aussi utilisé des symboles érotiques : la fontaine, l'eau sont toujours présents dans les scènes érotiques. Au niveau du jeu des acteurs, la danse qui aboutit à la transe est assez suggestive, je trouve. Les filles dansaient bien. J'ai beaucoup réfléchi la bande-son du film. La chanson choisie vient du patrimoine tunisien, et elle est très suggestive au niveau de l'érotisme. C'est à l'étape de la post-production que j'ai ajouté cette chanson. La chanson « *amletli estekhbar dawretli dammi* » est un langage musical qui évoque autre chose... J'ai beaucoup fouillé dans la sonothèque, pendant plusieurs semaines.

À l'époque, la musique de **Cheikh El Afrit** était bannie. Observez comment le contexte a changé, et comment aujourd'hui cette musique est tellement appréciée qu'elle devient à la mode...

En 1969, j'ai demandé l'avis du compositeur **Salah Al Mahdi** au sujet du choix des chansons plutôt sensuelles de **Cheikh El Afrit**. Il n'aimait pas bien sûr ! Pour **Salah El Mahdi** les chansons de **Cheikh El Afrit** étaient trop osées, d'autant plus qu'il est de culture juive et non pas de culture musulmane ! Pour moi, ce sont des chansons qui font partie du patrimoine tunisien, qu'on le veuille ou non. À cette époque, les gens étaient pudiques, ils préféraient

« *Yé said lassied* »... C'était l'époque du renouvellement après l'indépendance. À votre avis, lorsque Khlifa était seul, totalement saoul, en train d'écouter de la musique du bar, qu'aurait-il écouté comme musique ? Pour moi, il convenait tout à fait de diffuser une chanson de **Cheikh El Afrit**, de plonger Khlifa dans des paroles telles que « *nhoudek toffeh... (tes seins c'est des pommes)* ». Cela reflétait l'imaginaire érotique du personnage et de tout le monde.

O.C. : Comment avez-vous travaillé la bande son du film ?

H.B.H. : Je choisis simplement la musique et la chanson qui correspondent au sens général du film, qui suggèrent une atmosphère et un état d'âme. On a beaucoup travaillé sur la bande son et les bruitages car on a tourné en muet avec une caméra 16mm. Tous les sons ont été faits en studio, puis synchronisés avec les images au millimètre près.

O.C. : Lorsque les personnages dansent en transe dans la scène de la fête du linge au début du film, la musique s'arrête, puis on entend un son de roucoulement de pigeons, et la musique reprend. Est-ce que ce changement dans la bande son est lié à l'action ?

H.B.H. : C'est en effet un classique, la correspondance entre le roucoulement du pigeon et la jouissance.

O.C. : Dans l'épisode **Nanati Salouha**, il existe de fortes allusions érotiques qui seraient impossibles à montrer de nos jours.

H.B.H. : La scène avec Salouha et Khelifa contient beaucoup de choses. D'abord, c'est Salouha qui semble vouloir « le manger ». Dans la séquence finale, c'est Salouha qui veut bien faire l'amour avec Khelifa. Lui, passif et saoul, se retrouve par hasard dans cette situation. Tu remarques bien dans quel état d'esprit elle se réveille après sa nuit avec Khelifa : elle est très épanouie et souriante, lui servant son café au lit.

À l'époque, le regard entre les deux sexes a toujours une connotation sexuelle, c'est indiscutable ! C'était une période de refoulement, la condition sexuelle était misérable. Il y a un passage dans le film qui montre la stratégie d'un homme pour obtenir indirectement le chewing gum de sa bien aimée. Pour donner un rendez-vous amoureux à quelqu'un, on ne précise ni le lieu, ni l'heure : « *on se retrouve cet après-midi, entre la porte de Essaida et la porte de Bab Bnet...* ».

O.C. : L'auteur de la nouvelle, **Béchir Khraief**, faisait bien partie du groupe *Taht Essour* (Sous les remparts) ?

H.B.H. : '**Si**' **Béchir** était un homme nature. Quand il a lu pour la première fois l'adaptation filmique, il m'a dit : « *Bravo 'Si' Hammouda ! Je n'ai jamais trouvé à ce jour un jeune qui me comprend comme toi* ».

Sa relation avec le groupe **Taht Essour**, est une relation littéraire. Le frère de **Béchir Khraief**, **Mustapha Khraief** fréquentait **Ali Douagi**. Les deux étaient assez proches, il faisait partie de la même famille littéraire, du même monde et du même univers. Personnellement, j'ai découvert **Ali Douagi** après

Béchir Khraief. Leur écriture est imprégnée de beaucoup d'humour et de provocation. À l'époque, ils écrivaient en arabe littéraire, ce qui était assez rare.

Et, tu sais qui a lancé **Ali Douagi** dans les années 1930 ? C'étaient **Salah Garmadi** et **Taoufik Bakkar**.

Si j'ai adapté cette nouvelle, c'est parce que je m'y reconnais. Je me retrouve dans le personnage de Khlifa. Le refoulement de l'époque a conduit à cet état de fait. Ce film correspond à mes codes. Je ne peux par exemple pas faire un film politique (comme *L'aube*), et être didactique. Ce qui m'intéresse, c'est de traiter des personnages. J'ai eu un penchant pour ***Khlifa Lagraa***, parce que le milieu social dépeint dans l'œuvre m'intéressait, et que j'ai trouvé en Khlifa un terrain pour m'exprimer : un garçon de son âge, rôdeur et rêveur...

