

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 69

Number 1 *Le témoignage d'un génocide ou les chatoiements d'un discours indicible*

Article 10

12-1-2007

Bent Familia de Nouri Bouzid : enjeux de l'amitié, de la clairvoyance féminine et du questionnement

Hélène Tissières

University of Texas at Austin

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Tissières, Hélène (2007) "Bent Familia de Nouri Bouzid : enjeux de l'amitié, de la clairvoyance féminine et du questionnement," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 69 : No. 1 , Article 10.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol69/iss1/10>

This Article is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Hélène TISSIÈRES

University of Texas at Austin

Bent Familia de Nouri Bouzid : enjeux de l'amitié, de la clairvoyance féminine et du questionnement

Résumé : *Bent Familia* du cinéaste tunisien Nouri Bouzid questionne les normes et les formes de pouvoirs dont l'autorité patriarcale, brisant les silences. Centré sur une amitié exceptionnelle qui se noue entre trois femmes et sur leurs préoccupations comme leurs besoins, le film révèle la force du partage, du discernement, de l'engagement. Par le biais du personnage d'Aïda et par la dynamique d'entrecroisements artistiques, dont la musique et la peinture, l'œuvre démantèle les absolus et les illusions. Elle motive le questionnement pour tracer de nouvelles voies, valorisant la clairvoyance des femmes, dans une société en continue mutation.

Amitié, entrecroisement d'arts, femmes, film, jeux de miroirs, patriarcat, transgression

Nouri Bouzid, cinéaste tunisien dont les œuvres ont grandement contribué aux créations qui émanent du Maghreb, balise de nouvelles voies, en questionnant inlassablement la société dans laquelle il vit, les normes instaurées, les *a priori* qui permettent à certains de jouir d'un pouvoir abusif et corrosif. Il évoque à travers ses productions une quantité de sujets difficiles ou douloureux avec finesse et profondeur, sans simplifier les émotions ou ostracismes : viol, prostitution, lutte des femmes, homosexualité, exil, chômage, intégrisme. Vaste programme qui traite de problématiques brûlantes avec poésie, recentrant des réalités écartées qui nous affectent tous. Bien au-delà de la Tunisie, il présente à travers ses réalisations des réflexions essentielles qui brisent le silence et éclairent dans le sillage actuel du monde. Il aborde les interdits pour interroger ouvertement la société, les consensus, aussi les marginalisations et les abus qui en découlent. « Tous mes films parlent de l'humiliation des gens, comment on les casse. Ce sont tous des personnages blessés. Je ne voulais pas être démonstratif. Je voulais que cela reste au niveau de l'émotion : aller dans la profondeur et la solitude des personnages, sans explication » (Hurst et Barlet, 2003 : site Internet). Cette approche invite le spectateur

à s'ouvrir aux sentiments présentés, à faire face aux traumatismes dévoilés sans jugements. Le montage d'images, le choix de dialogues et de scènes détournent des préjugés et favorisent l'écoute face à la blessure ainsi que la responsabilisation collective, pointant le fait que la douleur en restant enfouie a des répercussions incontrôlables sur la société tout entière. Dans *L'homme de cendres* (1986), deux garçons, Hachemi et Farfat, violés durant l'enfance par leur contremaître ébéniste, restent profondément marqués et Farfat, adulte, ira jusqu'à tuer celui qui l'aura abusé – geste que le spectateur ne pourra pas condamner, faisant face aux raisons qui le motivent et l'ont banni de la société: « La sexualité m'intéresse profondément comme douleur sociale, comme vécu traumatisant. Pour le dépasser. Parce que ça devient un traumatisme collectif » (Filipetti, 1994 : 74). Cinéma de combat qui s'intéresse aux problèmes sociaux, aux interdits pour porter un regard sur la société elle-même, sur les exclusions, les peurs collectives et individuelles. Il questionne le système, ses prérogatives, l'hypocrisie de ses tabous :

Le réalisateur définit sa position en s'insurgeant contre différents pouvoirs qui broient l'individu arabe (le patriarcat, le politique, le religieux). Plaçant le mal, non à l'extérieur [...], mais à l'intérieur du groupe, il tente de comprendre les règles qui gèrent son équilibre, sa cohésion et sa perpétuation. Il étudie également les rapports de force qui lient l'individu aux groupes auxquels il appartient, pour parler des chaînes invisibles qui l'empêchent de naître à soi [...]. Perdu dans ses propres contradictions, le héros doit se chercher une issue. (Kamoun, 2004 : 162)

Le cinéaste va suivre l'être en un questionnement intérieur qui le mène à évaluer ses désirs, son insatisfaction, pour trouver un équilibre. Il émergera du marasme, se libérera de l'étouffement, de l'oppression par la prise de conscience où l'action et la négociation seront des composants essentiels afin de s'écarter de la victimisation qui le maintient dans le rapport de force contesté. Pour analyser ce positionnement, nous nous centrerons principalement sur *Bent Familia*, film sorti en 1997 (aussi intitulé *Les Tunisiennes*), qui est l'histoire d'une intense amitié entre trois femmes, Aïda, Amina, Fatiha, et nous examinerons comment Nouri Bouzid subvertit l'autorité patriarcale, bouscule les préconceptions, recentre la femme marginalisée (divorcée, célibataire). Amina, qui incarne une vie bourgeoise aisée et jouit d'un confort enviable, est profondément affectée par la trajectoire que son mariage a prise. Trompée par un mari qui exige une soumission totale, elle se sent abandonnée. Habitée à le servir, à s'occuper des tâches ménagères et

culinaires, elle s'est isolée du monde. En quête d'issues, elle rend visite à une voyante et, en sortant de chez celle-ci, tombe sur une amie d'enfance, Aïda, qu'elle n'a pas revue depuis son mariage. Heureuses de ces retrouvailles, les deux femmes promettent de se revoir, ce qui se fera bien plus rapidement que prévu.

La vie et le caractère d'Aïda sont aux antipodes de ceux d'Amina. Divorcée avec deux enfants à charge, elle travaille pour son frère dans un taxiphone. Généreuse, sociable, attentionnée, elle accueille chez elle ceux qui sont dans le besoin, dont les réfugiés (incarnation du déracinement, de la précarité). Ainsi, elle loge Fatiha, Algérienne, brisée par les événements de son pays, lui donnant le soutien pour se libérer des angoisses et des cauchemars qui l'envahissent. Amina qui, à l'époque de leur rencontre, est violentée par un mari qui la délaisse, trouve en Aïda une force qui l'interpelle. Et lorsqu'elle tiendra tête à son mari, elle se réfugiera chez celle-ci qui la reçoit à bras ouverts, lui déconseillant cependant de suivre sa voie, lui indiquant que le divorce n'est pas une solution pour toutes les femmes, l'encourageant à négocier un retour avantageux. La puissance de la relation qui se tisse entre les trois femmes au gré de leurs rencontres et de leurs interrogations se dévoile peu à peu dans le soutien qu'elles s'offrent et qui va au-delà de leurs divergences. À l'écoute les unes des autres, elles valorisent leurs capacités et aussi leurs limites, ce qui leur permet de sonder les profondeurs de leur être, de leurs désirs dans un espace ouvert, dénué de jugements.

La joie de vivre d'Aïda, sa spontanéité sont une source d'inspiration pour les deux amies, en particulier Amina, déboussolée, qui cherche à modifier le traitement que lui inflige son mari, sans savoir comment s'y prendre ni dans quelle direction s'orienter. Silencieuse, ayant intériorisé le modèle féminin valorisé par la société, elle reste soumise, ne confrontant ni son mari ni sa famille, se réfugiant dans le retrait, l'acceptation et l'effacement. Adonis, poète syrien, parle comme Bouzid du besoin de modifier ce pouvoir patriarcal qui écrase la femme :

Il y a chez moi un souci de détruire la paternité là où la paternité n'est que la manifestation sociale de la divinité, là où elle joue un rôle négatif, castrateur dans la société. Si j'essaie de me débarrasser de l'unicité de Dieu, il faut aussi se débarrasser de l'unicité du père parce que, d'une certaine façon, la paternité a tué aussi la féminité. On dirait que la femme, à l'ombre de cette paternité sociale, n'existe pas. (2004: 15-16)

Dans *Bent Familia*, Aïda, révoltée et insoumise à la volonté des hommes, ne se laisse pas impressionner par les conventions ou les rôles figés. Cependant, elle ne se coupe pas du monde masculin et ne rejette pas l'amour passion. Elle sait parfaitement pourquoi elle a divorcé et ne regrette en rien ce choix, indiquant néanmoins clairement le prix à payer pour une telle trajectoire. Le film honore son combat, car elle prend en main son destin et condamne les valeurs sociales qui marginalisent de telles femmes. Libérée du jugement d'autrui (elle en fait fi), elle trace sa propre voie, sans laisser autrui le faire à sa place, bousculant tout protocole. Et le cinéaste, par le biais des trois personnages, interroge le rôle que les hommes continuent à s'octroyer dans une société en perpétuelle mutation – comme si la tradition était inamovible, interchangeable –, ce qui comprend non seulement le père (son manque de tendresse envers sa fille) et le mari, mais aussi le fils qui estime que c'est son devoir de remplacer le père lorsque celui-ci est absent. D'ailleurs, Aïda va s'attacher à des hommes qui, tout comme elle, sont placés en marge de la société ou occupent d'autres emplacements : Mohamed, Palestinien, qui est retourné à Gaza et dont le pays symbolise la lutte éternelle, le non-droit d'exister ; Slah, violoniste, qui a une vie de bohème.

Le film va astucieusement contraster l'existence de ces femmes non seulement par les propos qu'elles tiennent, mais aussi en nous montrant comment elles occupent l'espace environnant et naviguent leurs déplacements entre sphères publique et privée. Citadines, Amina et Aïda ont grandi dans un milieu similaire et connaissent les attentes de leur société. La première s'y plie, se retirant pour éviter toute confrontation. Elle vit recluse dans une vaste maison, conforme au standard bourgeois, sans cachet ou caractère particulier : « Ainsi, la villa d'Amina est silencieuse, car régie par des lois patriarcales qui maintiennent la claustration du sujet » (Kamoun, 2004 : 168). Elle ne voit aucune amie et passe son temps à s'occuper de la maison et de ses deux filles qui, prises par l'école, nécessitent peu d'attention. Lorsqu'elle se déplace à travers la ville, elle le fait en voiture, ce qui l'isole encore davantage de son environnement. Enfermée dans un luxe peu chaleureux, elle incarne une vie protégée, en retrait des préoccupations quotidiennes d'une grande partie de la population. Selon Nawal El Saadawi (1990), l'idéologie patriarcale qui est ancrée dans une étendue de procédés (linguistiques, socioculturels, juridiques) serait apparue lors de la division au sein d'une même société entre maîtres et esclaves et coïncide avec la création de

la propriété privée. Elle indique que la femme et les enfants sont devenus à ce moment des biens – des objets – sur lesquels l'homme a un pouvoir absolu (voir El Saadawi, 1990). Les plans du film dans la maison d'Amina évoquent cet asservissement, en traçant un parallèle entre elle et les objets qui l'entourent – son corps est appelé à orner la maison de sa présence, à servir son mari, à lui obéir en toute occasion. Ils montrent aussi que le capitalisme (accumulation d'un luxe impersonnel) participe à son emprisonnement, car elle est dépendante des objets (par exemple de la voiture) et du confort qui l'entourent.

La vie d'Aïda et ses élans sont aux antipodes de cette dernière. Tout d'abord, elle se meut à travers la capitale tunisienne à pied, n'ayant pas de voiture, et ceci avec grande aisance. Plusieurs plans du film s'attardent à représenter la joie qu'elle dégage en interagissant avec autrui, dans le mouvement du flot humain, au marché devant l'étalage de poissons ou lorsque deux hommes se mettent à suivre les trois femmes en voiture. Toute interaction est l'occasion pour elle de jouer avec les codes, la langue, le désir, le plaisir. De cette façon, elle se dépasse et transgresse l'ordinaire, colorant le quotidien, lui donnant tout son lustre, célébrant l'existence. Elle octroie un sens à sa vie, non dans les limites qu'elle rencontre avec les êtres, mais par sa capacité à les défier et à les transformer. Son appartement, meublé avec goût, incarne le débordement, l'hospitalité – espace ouvert où les gens passent sans convenances établies. Ainsi, elle ne se coupe pas du mouvement de la ville, des rencontres et échanges, des connexions. Son travail au taxiphone est un métier réservé aux hommes, mais elle n'hésite pas à défier le *statu quo*, à transgresser les classifications créées par la société, devenant une passerelle entre plusieurs mondes : masculin-féminin ; bourgeois-populaire ; matériel-éthéré ; conformiste-révolté ; irrationnel-raisonné ; jeune-âgé. Cette perméabilité invoque un espace ouvert, à l'encontre des divisions établies qui permettent à l'homme de s'arroger un pouvoir illimité. Quant à Fatiha, elle symbolise la souffrance de l'Algérie, l'exilée sans patrie, l'oiseau blessé qui espère retrouver ailleurs l'usage de ses ailes. Parfois très présente aux douleurs d'autrui et à la vie qui l'entoure, elle est d'un soutien inestimable pour ses deux amies. Dans d'autres situations, prise par des angoisses incontrôlables, elle est prisonnière de son passé et de la violence dont elle a été témoin, de sorte que l'espace public l'agresse. Cherchant la protection, elle préfère l'anonymat, le retrait.

Nous avons vu que le rapport au monde et à l'espace environnant (urbain et familial) varie grandement entre les trois protagonistes féminins. Cependant, là où elles se retrouvent toutes trois et sont pleinement elles-mêmes, c'est lors de leur sortie à la mer. Elles s'y révèlent sans retenue ou contraintes, comme si l'étendue infinie inspirait l'insouciance, la franchise, la liberté – thèmes que l'on retrouve dans de nombreux films. La visite de l'intérieur de la carcasse rouillée d'un navire échoué sur une plage n'est pas un hasard. Cette pérégrination à travers les ruines où il ne reste qu'une structure sommaire est représentative de la quête dans laquelle ces femmes sont engagées. Cherchant à se dépouiller du superflu qui encombre leur vie (du moins en surface), se trouvant face à des relations qui voguent à la dérive ou se sont gravement détériorées, elles doivent prendre position et manœuvrer leur situation si elles ne veulent pas devenir elles-mêmes une épave abandonnée sur une plage déserte. Elles ne peuvent se laisser engloutir par la nostalgie du passé ou par des regrets. Ainsi, la force d'Aïda les aide à s'élancer vers les défis qui se présentent sur leur chemin, car elle garde la légèreté de l'enfance, jouissant de l'imprévu. Cette jouissance est d'ailleurs symbolisée par une scène cocasse qui se déroule à l'intérieur de la coque du navire abandonné où les trois femmes se trouvent face à une ouverture (porte) par laquelle les vagues se projettent. Aïda savoure cet instant qui renvoie à la force de la nature et à l'orgasme de l'homme dans l'ancre féminin (observation de Dina Sherzer, lors d'une discussion sur le film *Bent Familia*) alors qu'Amina reste en retrait, méfiante.

Pour motiver son public à voir au-delà des apparences, des idéologies rigides, des absolus, des tiraillements et des difficultés auxquels les humains font face, le cinéaste démontre que les traditions, en particulier celles liées à l'idéologie patriarcale, deviennent néfastes lorsqu'elles ne sont pas adaptées au contexte auquel elles sont appliquées. La mère d'Amina rend visite à sa fille momentanément installée chez Aïda afin de la convaincre de revenir au foyer conjugal et s'approprie un discours douteux, valorisant un mode de fonctionnement inadapté à la situation présente qui a pour conséquence d'asservir sa fille (volonté de la mère de ne pas ébranler les concepts patriarcaux comme si la cohésion du groupe familial en dépendait encore). Ses arguments réarticulent une posture qui n'a pas de sens ici, car la situation diverge du passé lorsque la famille ne pouvait plus nourrir une

bouche supplémentaire et avoir à nouveau à charge leur fille. D'ailleurs, Amina ne demande pas à sa mère de la reprendre. Ainsi, son discours figé dans le temps mène vers l'impasse, car il nie les réalités actuelles. Cependant, l'œuvre ne rejette en rien tous les éléments de la tradition. Elle valorise la présence de coutumes qui auront été adaptées aux nécessités actuelles, pour mieux construire l'avenir. Parmi les trois protagonistes, Aïda est celle qui se connaît le mieux et saura investir, en sélectionnant avec soin, des fondements de la tradition, en particulier ceux qui se rattachent à la magie, aux rites populaires pratiqués par les femmes, à la transe. Elle connaît les chants et rythmes qui véhiculent des concepts anciens (les paroles du chant « Ghani ! Ghani ! Ghani ! » évoquent le pouvoir des signes pratiqués sur le corps des femmes (usage du henné) par les femmes (par exemple la mère) pour éloigner le mauvais œil) et encourage sa sœur à rendre visite à la voyante, se faisant dans ce cas passerelle entre passé et présent, entre ici et Ailleurs. Elle s'est structurée dans l'étendue d'approches du monde, selon le mode de la trace, par fragments, se frayant un chemin dans le labyrinthe de l'existence afin de survivre. Sa trajectoire solitaire investit des bribes de procédés multiples, soigneusement choisies ou transformées, ainsi que la création par des jeux verbaux et le langage du corps – l'effervescence, le plaisir de la mise en scène théâtrale, libérant son corps des contraintes imposées (enfermement dans l'espace intérieur, dans le silence, dans la non-visibilité).

En mettant la femme au premier plan (du film, de l'histoire), Bouzid ne met pas en avant des femmes qui se donnent au premier venu, mais discute de relations complexes à analyser dans l'étendue de leurs ramifications, proposant une réévaluation/relecture de leur fonction. La discussion entre Fatiha, Aïda et sa jeune sœur permet d'aborder la position de certaines jeunes femmes qui préfèrent se lier à un homme plus âgé, qu'elles savent ne pas être entièrement disponible, estimant qu'elles contrôlent davantage la situation et sont mises en valeur. Cette scène est une ruse qui met en avant l'argument d'Aïda. Celle-ci indique que sa jeune sœur s'est fourvoyée en se laissant courtiser par un homme marié, plus âgé que leur père, simplement pour le confort financier qu'elle y trouve. Sa position démontre que si elle a divorcé, elle n'a pas à être prise pour une femme facile. En condamnant sa sœur, elle met en avant une idéologie qui va à l'encontre de l'image que la société souhaite porter sur elle.

Afin de démanteler plus profondément le pouvoir illusoire en place, plusieurs scènes sont présentées pour discuter des failles d'un comportement autoritaire. Lorsque Majid violence sa femme, sa réaction est analysée et le personnage tente de comprendre par instants de lui-même ce qui le motive soudainement à agir de la sorte. Pris au dépourvu, ne contrôlant plus le contexte – sa femme remet en question ses actes –, Majid réalise qu'il a été éduqué ainsi et ne sait nullement faire autrement. Des pistes sont tracées qui pointent la fonction octroyée aux hommes par la société qui a fixé les devoirs qu'ils doivent remplir. « Je poursuis [...] la même idée que la force de l'homme arabe est un mythe. [...] Mes personnages masculins ne sont jamais tranchés. Ils sont dans le doute, partagés, avec un côté féminin et enfant » (Hurst et Barlet, 2003 : site Internet). Un autre type de comportement rencontré est celui de l'homme qu'avait aimé Fatiha et qui lui avait caché l'existence de sa femme, ce qui l'a choquée quand elle l'a finalement appris et a motivé la rupture immédiate de sa part. Aïda n'est pas à l'abri de telles situations. Elle est tombée amoureuse de Mohamed, un Palestinien qui lui avait promis de se séparer de sa femme pour s'installer avec elle. De retour à Gaza, il décide de rompre ses promesses. Le film dénonce de tels leurres, honorant les femmes. Il met en avant la complicité qui lie les trois protagonistes et qui leur permet de surmonter les difficultés auxquelles elles se heurtent. Leur amitié est pleine de tendresse, de disponibilité, de présence et de sensualité. Le rapport entre elles n'est pas toujours facile. Il exigera de surmonter le conflit, les différences (économiques, sociales, idéologiques), les incompréhensions. Mais leur capacité d'écoute les motive à dépasser les tensions. Et leur interaction pleine de coquetterie, de créativité permet d'entrelacer des points de vue, des approches, ce que Bouzid explique dans une entrevue : « Dans le chassé-croisé entre Aïda, Amina et Fatiha l'Algérienne, les voix des trois femmes se complètent, s'interpénètrent, mais chacune d'elles a une manière propre à elle de raconter son échec et sa frustration. Ce choix d'une parole féminine à plusieurs registres, je l'assume et le revendique entièrement. » (Khelil, 2000 : 122). En entrecroisant des voix, il renvoie à la pratique du tissage qui, par différents fils (images), compose un ouvrage (film) pour transmettre un message-assemblage de signes, de formes, de fragments de récits pour préserver du mal, transformer une situation ou encore préserver de l'oubli.

Bouzid dans de nombreuses créations franchit les cloisonnements entre êtres et met en scène des déchirements qui ne sont pas clairement définissables. Dans *L'homme de cendres*, mentionné plus haut, Hachemi, violé durant l'enfance, prend soudainement peur lors de l'annonce de son mariage organisé par ses parents. Il ne se sent pas en mesure d'accomplir son devoir et cherche à dépasser la fracture – blessure de la violence subie qui aura marqué son développement sexuel et qui l'amène à douter de ses compétences et de ses désirs. Ce dépassement se fera par l'amitié très soudée avec d'autres hommes et en particulier avec son ami d'enfance, Farfat, qui a vécu le même traumatisme. Le cinéaste évoque le besoin de créer un réseau qui permette d'aller au-delà des obstacles, des figures autoritaires et ce réseau se fera en transgressant les attentes et les liens familiaux qui sont souvent motivés par les attentes de la société. Le rapport entre père et fils ou entre mère et fille est problématisé lorsqu'il est basé sur le contrôle, l'assujettissement. Nouri Bouzid nous montre que le soutien doit se faire en dehors de structures préétablies afin de fournir la force adéquate et avancer. Dans *Bent Familia*, l'amitié est cruciale pour donner naissance à une forme de liberté, à un positionnement qui ne reproduit pas les mécanismes du pouvoir en place. La relation entre les trois femmes ne façonne pas une approche qui puisse répondre aux problèmes de toutes les femmes. Bien au contraire, par leur amitié et leur disponibilité, ces femmes tentent de cerner les limites et capacités de chacune d'entre elles, afin de soutenir des approches uniques, en perpétuelle mouvance, conservant toutefois un certain détachement. Cette thématique avance la question de l'altérité, sa force et sa fragilité. Philippe Mesnard, en se référant à Blanchot et à Levinas, parle de la nécessité de la distance à maintenir avec l'ami pour entretenir le respect et exclure un rapport dominé-dominant :

Le parcours de l'amitié tel que Blanchot en fait l'expérience [...] fait découvrir l'amitié au centre de la vie humaine – là où vie et mort, apparition et disparition, présence et absence se côtoient intimement, là où il n'y a plus de centre mais un rapport subjectif toujours en partage – et, à la fois, disséminée dans ses modes variés d'être au monde. (1999: 78-79)

Dans *Bent Familia*, le lien entre les trois femmes leur permet de renforcer leur position et de trouver l'appui nécessaire pour affronter les difficultés qu'elles rencontrent et se valoriser. Leur amitié les aide à affronter le vide (soumission, effacement), à le contourner et ceci en créant un rapport dépouillé de toute attente ou de tout contrôle. Aïda, par son ouverture, sa capacité d'accueil,

n'impose pas son point de vue ni son mode de vie. Elle soutient Amina et Fatiha sans attendre en retour un avantage, offrant son hospitalité, selon des lois anciennes instaurées par les populations nomades avant la venue de l'islam. Elle laisse à autrui l'espace nécessaire pour agir :

L'amitié devient une parole qui déchire le voile du visible sans être retenue pour autant dans le non-visible. Suspendue dans l'attente d'autrui, elle se traduit dans une « parole essentiellement non dialectique » qui donc ne s'accomplit en aucune synthèse et ne conduit à aucune *idée* ; elle dit l'« absolument autre qui ne peut jamais être réduit au même » (*ibid.* : 80).

Le rapport créé par l'amitié est unique et continuellement changeant – à inventer selon les rencontres, les capacités du moment. Le film en étant centré sur l'amitié en démontre toute sa puissance et sa vulnérabilité. Elle se développe car la protagoniste centrale, Aïda, symbolise la capacité d'accueillir sans subordonner autrui à ses besoins ou positions, sans préjugés ou attentes, sans craindre le regard d'autrui. D'Almeida, en discutant dans un article des difficultés que les femmes, en particulier africaines, traversent pour être valorisées, soutenues et comprises, parle de l'importance de leur apport sur l'échiquier planétaire et de l'urgence d'inventer de nouvelles formes de « pouvoir » pour créer un monde meilleur : « [I] faut opposer à la mondialisation une réponse qui consiste à "construire du pouvoir plutôt que de le partager" [...]. Et le défi pour les femmes "n'est pas de prendre le pouvoir existant mais de construire un pouvoir autre" » (D'Almeida, 1999 : 47. Il se réfère à l'idée préconisée par Pierre Calame. Voir David, 1997 : 65-66).

Quant au regard d'autrui, rappelons que l'image projetée par l'individu dans le monde est importante non seulement en Tunisie et au Maghreb, mais aussi de par le monde. Ce que l'on veut bien montrer et laisser voir a une signification et n'est pas laissé au hasard, car le regard d'autrui pèse lourdement :

[L]a chose vue, une « personne » par exemple, est toujours accompagnée d'un acte dont on reçoit la force, bonne ou mauvaise. Le corps irradie, met en désordre, il crée des événements instantanés, visibles et secrets. Celui ou celle qui vous regarde avec bienfaisance embellit votre présence, vous introduit dans son intimité portative qu'est l'espace lumineux du corps, son aura que le geste anime. En revanche, celui ou celle qui vous jette un « mauvais œil » est un individu dangereux, envieux, jaloux, porteur du mal et de votre destruction. (Khatibi, 2002 : 13)

Le film va soulever cette question du regard, de la vision/absence de vision par la forte présence du miroir à travers tout le film. Truchement de l'indirect qui nous rend attentifs aux projections que nous construisons comme aux nombreux instants où les femmes se scrutent (se jugent) dans le miroir, souvent à la suite d'une tension ou un échec avec un homme. Amina se regarde à diverses reprises et l'image renvoyée peut être tantôt l'expression d'une coquetterie, tantôt le reflet d'une souffrance intérieure, d'un délaissement, d'un vide qu'elle tente de cerner. Par instants, le miroir est utilisé pour suivre un face-à-face entre deux personnes. Majid, mari d'Amina, cherche à voir Aïda. Il la trouve au taxiphone où elle travaille. Le spectateur pourra suivre l'expression d'Aïda par le biais du miroir – qui forme toute la façade contre laquelle ils discutent. Majid fait face à la caméra, ce qui symbolise sa place dans la société, son pouvoir, alors que les expressions d'Aïda qui se trouve dos à la caméra seront vues par le miroir – comme si elle devait passer par un intermédiaire pour être vue, entendue. Dans d'autres scènes encore, le miroir symbolise le fait de se voir, de faire face à qui on est ou se pose comme reflet d'une situation, d'une émotion. La fille d'Amina, Hajer, entend depuis sa chambre la dispute entre ses parents et la violente réaction du père. Le spectateur la voit assise dans son lit, bouleversée. Le miroir placé derrière elle permet à la caméra de montrer également son dos, comme pour symboliser qu'elle est un être à part entière. Cette dimension sculpturale lui donne davantage de présence et transmet plus efficacement l'intensité du drame qui la déchire. Le miroir fonctionne comme témoin d'une situation et, afin d'y voir plus clair, il faudra savoir et voir au-delà de la surface. Le miroir ovale apparaît également pour montrer le profil d'un personnage (par exemple celui d'Amina peu avant sa dispute avec Majid), traçant un parallèle avec la toile picturale (procédé fréquemment utilisé en peinture pour déjouer la surface plate et présenter le profil et la face d'une femme). Chez la voyante, par le biais du miroir, le public voit une dame âgée (on ne sait pas qui elle est) apporter une clé à Meriem enceinte qui est venue consulter la voyante, espérant accoucher d'un garçon – le film renvoie au public l'image sociale de la valorisation du masculin. Mais aussi il permet d'insérer un élément surréal, de donner une autre dimension qui, elle, va vers l'au-delà, l'insaisissable, la force de l'invisible – la vision métaphysique. Lucy McNeece, en se référant aux *Baliseurs du désert* de Nacer Khémir, remarque :

Le miroir fonctionne ici aussi au niveau méta-filmique, pour évoquer tout ce que ce cinéma ne vise pas : la reproduction fidèle d'une réalité visible. Le miroir parle surtout de son autre côté, c'est-à-dire de son envers imaginaire, un domaine régi par d'autres lois que celles de la raison et du pouvoir de l'État. (2004 : 73)

N'oublions pas que *Bent Familia* tente de déjouer le regard normatif, le pouvoir et donc il renvoie une autre image qui, elle, cherche à transcender la réalité.

Le film tout entier se pose comme miroir pour renvoyer une image de nos fonctionnements/dysfonctionnements, nous faire réfléchir sur le regard que nous portons sur nous-même et sur autrui, motivant la transfiguration par les croisements de perspectives et de formes artistiques. En se tournant vers d'autres arts, en s'inspirant par exemple de la peinture, du théâtre, de la photographie, du tissage, le film s'allie à d'autres approches qui renforcent la puissance des plans, par un travail esthétique aux couleurs étudiées, une théâtralisation des actes du quotidien, un entrecroisement de fils (de voix), une étude du portrait pour transmettre les émotions sans évoquer directement le problème ou le chemin à suivre. Ce dialogue, ce croisement de formes et de procédés – qui symbolise l'altérité – permet de dire par le biais du non-dit, du détour. Lorsque les trois femmes sortent ensemble prendre l'air au bord de la mer, leur lien est renforcé par le plan rapproché et le cadrage qui fonctionnent comme un portrait (photographique) et soulignent leur proximité, leur attachement, aussi leur joie, leur bonheur de partager ces instants volés ensemble, entre femmes, sans la présence d'hommes. La théâtralisation de certaines scènes, comme l'échange entre la sœur, Aïda et Fatiha, mentionné plus haut, ou la fête organisée chez Aïda valorisent des élans et des émotions afin que le public cerne mieux les personnages et les sentiments décrits. C'est un astucieux procédé pour présenter le déchirement intérieur et avancer malgré les obstacles, puisque les protagonistes ont l'occasion de prendre position et/ou d'apprendre à savoir où ils veulent aller. Amina, à la suite de la scène avec Slah qui cherche à l'approcher, se rend soudainement compte qu'elle ne peut pas s'engager dans de tels chemins. Elle a besoin du confort et de la sécurité qu'elle a connus. Les scènes qui sont composées selon un tableau (étude des couleurs, de la composition) sont nombreuses : au marché devant l'étalage de poissons ; Fatiha face à son angoisse, par exemple dans sa chambre où chaque élément de l'espace qu'elle occupe est

soigneusement orchestré, participant au drame. En se tournant vers d'autres approches, le film dit, transmet la fracture, la blessure qui se situe au-delà des mots, du langage lui-même. La peinture donne à voir dans le silence de la toile. Le théâtre expose des situations en prenant une distance avec le réel, car le personnage joue un rôle, simule une situation pour transmettre plus efficacement des émotions. La musique apparaît aussi de façon très étudiée. Dans *L'homme de cendres*, le chant de M. Levy non seulement scelle l'amitié entre Hachemi et le musicien, mais aussi rappelle que les sociétés qui ne peuvent plus s'enrichir des différences qui les constituaient à un moment de leur histoire, s'étiolent :

Lizbeth Malkmus, en discutant l'usage spécifique de la musique dans les films de l'Afrique du Nord, suggère que « le chant est censé cimenter des liens sociaux déjà existants [...] ». Le chant [celui de M. Levy dans *L'homme de cendres*] et le contexte dans lequel il est chanté, peuvent être perçus comme une célébration de l'ouverture, du dialogue entre communautés et une relation enrichissante et non oppressive entre père et fils¹. (Stollery, 2001 : 54)

Dans *Bent Familia*, le chant entamé par les trois femmes lors de leur sortie à la mer soude leur amitié et rappelle les gestes et croyances de femmes transmis de génération en génération afin d'éloigner le mal. Ainsi, le présent, pour construire un avenir plus prometteur, se tourne vers le passé, tissant des liens entre femmes bien au-delà des appartenances (classes, origines) et des époques. Dans d'autres scènes, le segment d'une mélodie qui renvoie à un chant d'amour populaire français revient comme un motif dans une composition de jazz et allège l'atmosphère, rappelant que l'amour et ses échecs sont des thèmes universels.

En faisant croiser les regards – ceux du cinéaste derrière la caméra, de la société, d'individus qui cherchent à se situer autrement –, le film invite le public à se regarder lui aussi à travers les personnages présentés et les jeux de miroirs pour dévoiler les illusions, la fragilité du pouvoir en place. Ce chassé-croisé de perspectives et de regards démantèle tout absolu et valorise la diversité de points de vue pour rejeter les barrières, les cloisonnements, les repis. Alors que Nouri Bouzid dénonce la façon dont les hommes s'arrogent un pouvoir éphémère qui ne porte pas les fruits escomptés, il montre aussi

¹ [Lizbeth Malkmus, discussing the specific uses to which music is put in North African films, suggests that "song is meant to cement already-existing social relations [...]". The song [Mr. Levy's in *Man of Ashes*], and the context in which it is sung, can be enjoyed as a celebration of openness, inter-communal dialogue, and a nurturing rather than oppressive father-son relationship.]

que des sites de résistance, des inventions astucieuses se trament dans le quotidien pour contourner, même en bordure, les rapports dominant-subordonné.

Ainsi, nous avons tenté de démontrer comment *Bent Familia* restructure les rapports de force et renverse l'autorité patriarcale. Par le biais d'une amitié inattendue, l'œuvre inscrit des éléments clés de la culture tunisienne – mémoire de traditions, d'expressions – et rappelle que le pays fut une terre aride où les populations devaient lutter pour survivre. En même temps, ce fut depuis l'éternité un lieu habité par l'hospitalité qu'Aïda saura incarner dans tous les sens du terme sans pour autant se perdre et perdre ceux qui la côtoient. Tout en ayant l'audace d'être elle-même, elle saura transformer chaque situation en une œuvre d'art en hommage à la vie, au souffle qui rythme son corps, aux rites qui ont traversé cette terre. Cependant, elle paiera un prix élevé qui ne peut pas être nié. Fatiha partira pour l'Europe, Amina retournera chez son mari et Slah continuera ses pérégrinations vers d'autres rivages. Au-delà de l'esseulement, le film, qui peut aussi être vu comme une réécriture de l'opéra de Verdi car la protagoniste centrale ne va pas se laisser détruire par l'amour pour son père ou son amant, inspire le questionnement, la traversée d'étendues désertiques, selon l'assemblage de fragments, se mouvant entre sites (formes artistiques). La posture de Nouri Bouzid par le biais d'Aïda (dans l'opéra, celle-ci est une princesse éthiopienne devenue esclave qui s'entertera avec l'aimé condamné à mort) relève ici du subterfuge, car le personnage du film défie non seulement toute forme d'asservissement et de rabaissement, mais mise aussi sur la capacité à inventer de nouvelles solutions, tramant au-delà des silences complices afin de contrer le vide (l'oppression) et la mort, dont celle que l'opéra lui réserve.

Hélène Tissières enseigne les littératures africaines écrites en français à l'Université du Texas à Austin. Elle est l'auteure d'*Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne* (Paris, L'Harmattan, 2007). Elle s'intéresse en particulier aux liens entre arts et littératures en Afrique. En 2003-2005, elle a obtenu une bourse Fulbright pour enseigner à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, au Sénégal.

Références

ADONIS (2004). *Identité inachevée*, avec la collaboration de Chantal Chawaf, Monaco, Éditions du Rocher.

BOUZID, Nouri (réalisateur et scénariste) (1997). *Bent Familia (Les Tunisiennes)*, Tunisie, 107 min.

-- (1986). *L'homme de cendres*, Tunisie, 109 min.

D'ALMEIDA, Irène Assiba (1999). « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », dans Danielle DE LAME et Chantal ZABUS (dir.), *Changements au féminin en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan : 27-47.

DAVID, Dominique (1997). « Alternatives ou critiques de la mondialisation », *Le Courrier ACP-UE*, n° 164, juillet-août : 65-66.

EL SAADAWI, Nawal (1990). « A Strategy for the Creation of a Political Movement for Women in the Arab World », *Contemporary Arab Thought and Women*, Cairo, Arab Women Solidarity Association : 13-50.

FILIPETTI, Sandrine (1994). « Nouri Bouzid, ou le résistant », entrevue, *Mensuel du cinéma*, Paris, n° 17 : 74-75.

HURST, Heike et Olivier BARLET (2003). « Entretien avec Nouri Bouzid », *Africultures*, <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2658>.

KAMOUN, Miranda (2004). « Nouri Bouzid entre transgression et interdit », *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, n° 111 : 160-168.

KHATIBI, Abdelkébir (2002). *Le corps oriental*, Paris, Hazan.

KHELIL, Hédi (2000). *Le parcours et la trace: Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Tunisie, Mediacom.

MCNEECE, Lucy Stone (2004). « La lettre envolée: l'image écrite dans le cinéma tunisien », *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, n° 111 : 67-76.

MESNARD, Philippe (1999). « Entre même et autre, l'amitié » dans *Manifeste pour l'hospitalité*, Grigny, Paroles d'Aube : 72-87.

STOLLERY, Martin (2001). « Masculinities, Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema », *Screen*, vol. XLII, n° 1 : 49-63.