

**Entre ravage et ravissement<sup>1</sup> :**  
**des mères et des filles dans le cinéma maghrébin**  
*Ida Kummer*  
**Collège des Nations Unies, New-York - U.S.A.**

Qui n'a eu à connaître de près ou de loin les remous d'une relation entre une mère et sa fille ? Certains films du Maghreb semblent offrir, en images, un théâtre fertile où se jouent ces rapports relativement peu explorés. En effet, si l'encre a abondamment coulé sur ce qui oppose les femmes aux hommes dans les films de cette région, le rôle tenu par les femmes dans le maintien des traditions et du statu quo reste plus délicat à aborder en ces temps résolument féministes. Le fait d'habiter un corps de femme suscite dans bien des films un certain nombre de questions, surtout lorsqu'il s'agit de la passation de la trace de la mère à la fille, de son rôle de femme à venir, de son futur "être au monde". De son côté, la fille se doit d'appréhender la marque de sa mère, "entre ravissement et ravage", selon le mot de Marie-Magdeleine Lessana. Que garder ? Que combattre ? Cette quête, bien réelle dans toutes les cultures, prend tout son sens, dans les films maghrébins, qui mettent en images des sociétés en pleine mutation.

Qu'elles soient jalouses gardiennes des traditions comme dans *Samia*, film de Philippe Faucon, adapté du roman de Soraya Nini, mettant en scène l'affrontement entre le monde de la mère et celui de ses filles dans une famille immigrée à Marseille ; qu'elles tentent de se rebeller contre les belles-mères omnipotentes pour obtenir un autre sort pour leurs propres filles, comme dans *La Saison des Hommes*, dernier film de la réalisatrice tunisienne, Moufida Tlatli ; que mères et filles soient entourées de silences et de secrets comme dans *Les Silences du Palais*, le binôme mère-fille constitue l'un des pivots de ces films.

### **Silence/Parole**

Cette opposition permet d'éclairer le couple mère-fille au cinéma. Déjà, dans *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli, en 1995, le silence, les non-dits entre la mère Khadija et sa fille Alia tissaient la trame du film. Au cinéma, le silence n'existe pas seulement lorsque les personnages ne disent rien. La réalisatrice, grâce à de nombreux plans fixes réussit à transcrire le silence en images. Quand Alia, la jeune héroïne découvre les circonstances de sa naissance (elle est l'enfant naturelle que sa mère a eue avec le chef d'une grande famille, dans laquelle elle est servante), elle est littéralement frappée de mutisme. Sa libération prendra la forme d'un chant, presque un cri, qui commence par *Anta Omri*, célèbre chanson d'Oum Kalthoum, et finit dans les premières mesures du chant de l'indépendance tunisienne. Alia, jeune femme, après la mort de sa mère des suites d'un avortement, chante comme Aïcha dans *La Saison des Hommes*, tisse des tapis, pour échapper à l'étouffement. Dans ce tout récent film, Moufida Tlatli nous raconte en images, une autre histoire de transmission du silence. Pour Aïcha et ses deux filles, Emna et Meriem qui vivent dans l'île de Djerba, tout le combat consistera, selon les mots de Nasser Kettane, à passer de "l'aphasie à la parole, de l'invisible à la visibilité et de la visibilité à la lisibilité" (1985 : 32).

Ainsi que l'indique le titre du film, à Djerba, les hommes étaient obligés de "monter" à Tunis pour trouver du travail et ne revenaient dans leur famille qu'une fois l'an. Aïcha est l'une de ces épouses, une Pénélope dont les doigts tissent de magnifiques tapis. Seul inconvénient, elle ne met au monde que des filles et aux yeux de sa belle-mère et par la suite, de son mari, c'est quantité négligeable ; seule la naissance d'un garçon lui donnerait une assise devant la toute-puissance de sa belle-mère. Lorsqu'arrive enfin le garçon attendu, par une cruelle ironie du sort, il est autiste et ne communique avec le reste du monde que par des cris. Les deux filles d'Aïcha, Emna et Meriem que l'on voit dans le film petites, puis à l'âge adulte, sont enveloppées par le silence de leur mère ; ce qui rend ce silence intérieur encore plus opaque, c'est qu'il est couvert en même temps de bruits constants : bavardages incessants des femmes de la maison, cris du petit frère, lois féroces de la belle-mère qui impose silence et immobilisme à toutes les femmes de la maison. Emna, violoniste professionnelle, se libère par le violon. Pour sa soeur, dont le corps, à l'instar de celui de la mère, est bouclé, la scène de libération, se situe dans un long gros plan où la caméra filme de très près Meriem au téléphone. Le grain de la peau apparaît presque comme un paysage sous cet angle ; c'est dans cette scène que le silence transmis par la mère est rompu.

Les plans qui montrent la transmission de l'art du hululement ou "youyou" de la mère à la petite fille dans *Les Silences* ou dans *Le Harem de Madame Osmane*, film algérien de Nadir Moknèche sont autant de signes de la codification du silence et de sa rupture :

Comment apprendre aux filles à montrer en public une explosion de quelque chose de viscéral, sans qu'elles perdent la "hichma" ou pudeur, elles, à qui on apprend depuis le jeune âge à se retenir. C'est peut-être pour cette raison, évoque le sociologue tunisien Bouhdiba, que seules les femmes la pratiquent (1992 : 142).

Dans *Samia*, il est aussi question de silence. L'action se passe dans une famille de huit enfants, immigrée à Marseille. La mère Yamma, ne parle jamais en son nom propre, surtout lorsqu'elle s'adresse à ses filles. Elle est l'écho du père ou encore du frère aîné Nabil, tyran domestique. Elle commence ses phrases par "ton père veut que" ou "ton père dit que" surtout lorsqu'il s'agit de réprimander les filles sur leurs velléités de sorties. Tout se passe, comme si Yamma était le dépositaire des lois imposées par le monde des hommes, celui de son père lorsqu'elle était petite fille, celui de son mari et celui de son fils, à présent adulte. Plan général et balayage de la caméra qui capte dans ce mouvement l'essentiel de la problématique. La réponse-barrage de la mère à sa fille Samia qui ose protester parce qu'elle doit nettoyer la chambre de ses frères : "C'est ton frère, tu n'y peux rien" (2001).

Ce n'est pourtant pas la règle générale : *Mémoires d'immigrés*, film-phare de Yamina Benguigui, comporte un volet qui s'intitule "Les Mères" ; il réunit une série de portraits de femmes immigrées, dont certaines affirment qu'elles "surveillent les filles du coin de l'oeil mais comprennent bien leurs envies d'être sans surveillance," tout en insistant dans un même souffle sur le fait "qu'une maison sans surveillance n'est pas une maison" (Benguigui, 1995).

En effet, la prise de parole de la mère à l'égard de sa fille passe par les activités de dressage ou de surveillance. Par dressage on entend transmission du savoir domestique de la mère à la fille mais également de tout ce qui a trait à la "hichma" ou pudeur. "La mère s'emploie ainsi à convaincre sa fille qu'elle est en danger, qu'elle est elle-même un danger [...] La fillette, par la suite la jeune fille, est l'élément le plus faible, susceptible de compromettre à tout moment et le plus gravement l'ensemble" (Dujardin, 1995 : 67).

Cette méfiance se retrouve dans l'imagerie populaire dans un conte kabyle cité par Marie Féraud dans *Histoires maghrébines*. Le conte s'intitule "L'Amour d'une Mère". En bref, il s'agit d'une mère qui supplie le ciel de lui donner un enfant : "donne-moi un enfant, même une fille, même un monstre, mais donne-moi un enfant" (Féraud, 2000 :

72). Dieu exauce les prières de la femme et une petite fille naît, qui se transforme peu à peu en ogresse, dévorant tout sur son passage et criant sa faim insatiable... La mère finit par se donner elle-même à manger à sa fille, ne trouvant plus rien d'autre pour la nourrir... "Symbole d'amour maternel, symbole aussi du désir de maternité à n'importe quel prix, symbole surtout de la fille associée à une nature sans frein, ingrate (Ibid).

### Dedans/Dehors

Dans les films du Maghreb, la question de l'espace clos prend tout son sens puisque mères et filles ont à s'y confiner ou à s'en écarter. L'opposition entre le dedans et le dehors est particulièrement parlante au cinéma où jeux de lumière et cadrage créent à eux seuls l'intérieur et l'extérieur. Ainsi, la maison de Jerba, où reviennent Aïcha, ses cousines et ses filles est-elle un lieu clos par excellence, protecteur pour la mère, étouffant pour les filles. De même, l'île de Djerba devient, elle aussi, une entité bouclée, d'où Emna, en pleine rébellion, finit par partir. Les personnages sont souvent filmés à travers les barreaux du lit (le petit Aziz) ou le moucharabieh (Emna, petite fille).

Le palais, la maison-forteresse de Madame Osmane, sont eux-aussi des lieux clos, que la caméra s'emploie à filmer dans un rythme lent, soulignant un enfermement ouaté, un peu désœuvré, qui rend presque insupportable l'attente des femmes et des filles. Du gynécée, la caméra ne sort que peu.

Dans *Samia*, il est dit aux filles que le danger vient de l'extérieur, de la cité, de la rue : "Dehors, c'est peut-être l'Amérique, dedans, c'est le bled" (2001), dit Nabil, le frère despote, dont le message est constamment relayé par la mère. Dans *Le Harem de Madame Osmane*, c'est en sortant tard le soir que la fille de Madame Osmane se fait tuer – on ne sait pas très bien par qui – dans un Alger que la mère, ancienne maquisarde, ne reconnaît plus. Dans ce film, la mère, se croyant affranchie des traditions par sa participation à la lutte pour l'Indépendance se trouve cruellement touchée en la personne de sa fille, vérifiant dans la douleur que "L'extérieur c'est le monde des hommes, l'intérieur, c'est celui des femmes, chacun sa place" (Moknèche, 2000).

Dans le Marseille métissé d'aujourd'hui, les filles du film *Samia* vivent une situation de contradiction permanente entre le dedans et le dehors. Au cinéma, il ne suffit pas d'opposer des scènes d'intérieur et des tournages en extérieur pour souligner une tension entre ces deux mondes. L'hybridité de la langue peut aussi servir de trace sonore à cette opposition: la mère s'adresse à ses filles exclusivement en arabe, langue du dedans et le plus souvent, Samia lui répond dans un français au fort accent marseillais, langue du dehors. Dans ce film, la langue représente ce que la fille possède contre sa mère, la clé d'un monde que la mère ne peut ni ne veut pénétrer, car il est profondément déstabilisant pour elle. On peut donc voir quelques scènes à la fois drôles et tendues dont le dialogue est en arabe et en français, la mère et la fille restant chacune sur ses positions. Soulignons au passage l'importance du cinéma qui arrive de manière plus convaincante que la littérature à "rendre" cette langue orale.

Le film évite cependant l'écueil principal, celui de tomber dans le piège du film, "Black, Blanc, Beur". *Samia* préfère tracer le portrait d'une individualité, celle de Samia, au croisement de deux sociétés et de deux cultures. Le réalisateur s'explique :

*Je pense qu'existe la possibilité de sortir ces personnages des fonctions dans lesquelles on les cantonne habituellement au cinéma ou à la télévision, et de les aborder comme faits de complexités, d'ambiguïtés, de profondeur, en présentant des aspects sur lesquels on ne s'attarde pas d'habitude [...]. Lorsque j'ai commencé à écrire avec Soraya Nini, je me suis demandé si j'étais en droit de filmer cela. Mais Soraya trouvait que ce type d'interdit relève toujours d'une certaine forme de ségrégation, d'apartheid. Cela*

*voudrait dire qu'un réalisateur maghrébin ne peut pas parler d'autre chose que de sa culture...(Cahiers, 2001 : 83).*

Pourquoi tant de dangers à l'extérieur ? C'est que les filles sont, selon le mot de la sociologue Camille Lacoste-Dujardin "les plus faibles dans tout le groupe social" (1990 : 67) Dans l'esprit des mères, elles courent le risque d'être, comme le dit Yamma à l'une de ses filles dans Samia, "fessda", c'est à dire "pourrie". Et pour mieux faire comprendre cette notion à Samia, sa mère lui propose cette analogie : "Quand tu vas au marché, tu n'achètes pas les fruits que tout le monde a touchés, n'est-ce pas?" (Faucon, 2001).

### **Corps parlant**

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Le corps de la fille devient ainsi l'affaire de tous et surtout celle de la mère. Examinons deux exemples cinématographiques porteurs : dans *Samia*, la scène où les deux filles sont amenées plus ou moins de force chez le médecin pour "vérification de virginité", après que le frère aîné s'est aperçu qu'elles étaient allées passer l'après-midi à la plage avec d'autres jeunes. C'est la mère, Yamma, qui les emmène chez le médecin, lui aussi complice. Lorsque le tour de Samia arrive, la jeune fille refuse dans des termes qui résument toute la problématique : "J'irai pas, c'est à moi" (Faucon, 2001), dit-elle, en parlant de son corps. La mère réagit comme si sa fille lui avait parlé dans une langue étrangère et confirme ainsi l'hypothèse selon laquelle la virginité est l'affaire de tous, un fait social.

Cette scène est à mettre en parallèle avec celle qui nous montre les deux filles d'Aïcha, alors qu'elles sont encore petites, dans *La Saison des Hommes*, en train de subir un traitement analogue. Si les deux petites filles reviennent un jour à la maison, apeurées et dépenaillées, c'est parce qu'elles ont couru pour échapper au jeune voyou qui tentait de les agresser : mais aux yeux de la grand-mère, il ne fait pas de doute que les petites filles sont fautives et la vérification forcée de la virginité doit obligatoirement suivre, car, comme le cite Camille Lacoste-Dujardin, "les yeux d'une fille sont plus dangereux qu'un fusil"(1990 : 73).

Cet acte perpétré par la grand-mère et la servante sur la petite fille, laissera chez celle-ci des traces indélébiles qui coloreront fortement sa relation avec son futur mari.

Outre ces scènes d'une grande violence, nous notons que le corps est souvent au centre du discours cinématographique, qu'il soit douloureux ou adulé. Il est une sorte de charnière entre la mère et la fille, lieu de jeux de miroir et de mises en abîmes. Maux psychosomatiques, longues scènes d'épilation et de pose du henné, suivies par le rituel qui consiste à rincer la pâte brune du henné dans la mer, fixité du regard de certains personnages féminins, l'œil pour ainsi dire dans la caméra, le corps des filles et des mères se donne à voir comme souffrant ou paré. La belle-mère n'interdit-elle pas les séances d'épilation en dehors de la saison où les hommes reviennent dans l'île ? D'autres images insistent sur la carence, le vide des corps de femmes sans enfants, particulièrement sans enfant mâle. Zeineb, autre femme de Djerba, dont le mari a sans doute quitté l'île au lendemain de sa nuit de noces, est en proie à d'étranges malaises, venus de ce qu'elle nomme "l'absence d'homme et de fils". Elle décrit son mal ainsi :

*Quand j'écoute dans le silence de la nuit, c'est un bruit de vide que j'entends, le bruit d'un ventre vide seulement envahi par le bruit des intestins. Si Dieu m'avait aimée, il m'aurait donné un enfant de cette seule nuit passée avec mon mari, même une fille aurait été mieux que ce bruit d'entrailles qui m'empêche de dormir (Tlatli, 2000).*

S'il est besoin d'ajouter un commentaire à cette phrase éloquente, dite par le personnage sous un éclairage très direct, qui lui donne valeur de témoignage, on constate que ce corps meurtri, l'est principalement par l'absence d'homme, mari ou fils.

Si le corps de la petite fille est bien souvent retenu ou contraint par la mère, il est aussi, comme celui des autres femmes, paré, orné. Dans *Samia*, c'est avec beaucoup d'humour que Philippe Faucon filme la scène dans les escaliers du HLM : les filles de la famille qui se dépêchent de changer de vêtements – tenues “correctes” à la maison mais jean moulant et mini-jupe pour aller au collège. La même scène est filmée en sens inverse, au retour de l'école. La caméra est habile à montrer que ce geste est fait presque machinalement, sans provocation, mais comme celui de jeunes Maghrébines acceptant le cloisonnement entre le monde de leur mère et le leur.

### **Des mères, des belles-mères, des filles, des brus**

Dans son édifiante étude “Des mères contre des filles”, Camille Lacoste-Dujardin brosse un tableau très complexe des liens qui unissent les belles-mères à leurs brus, et de ce fait, les mères à leurs filles dans les familles maghrébines traditionnelles. L'idée maîtresse en est simple: pour acquérir un tant soit peu d'autorité, la fille doit devenir mère et de préférence mère d'un garçon.

Pour se convaincre de ce fait, il n'est que de regarder attentivement, les scènes d'accouchement, nombreuses dans les films cités. Moufida Tlatli filme de manière très éloquente l'attente de la maternité, de sorte que les accouchements sont mis bout à bout par une ellipse de la caméra. La caméra dévoile, par un savant jeu de fondu-enchaîné, les réactions peintes sur les visages des femmes – surtout celui de la belle-mère – qui ne cachent pas leur déception lorsque c'est une fille qui naît. Pas de youyous, quelques mots de rigueur, rien d'autre. Il est clair cependant que la maternité d'un fils ne ressemble en rien à celle d'une fille. Camille Lacoste-Dujardin souligne que lorsqu'une mère met au monde une fille, elle sait que celle-ci contribuera au patrilignage de la maison de son futur époux. Elle quittera la maison paternelle pour aller “enrichir” la famille de son mari et des ses beaux-parents. Genevoix nous invite à réfléchir sur ce proverbe kabyle “La fille c'est comme la volaille, on l'engraisse pendant un an et on la mange en un jour (1990 : 43).

En revanche, lorsqu'une mère accouche d'un garçon, elle sait intimement que sa future femme viendra enrichir sa propre maison et qu'elle se trouvera ainsi à la tête d'un ensemble de brus. Ce statut d'autorité conféré à la belle-mère fait dire à Lacoste-Dujardin que : “la mère de garçons est socialement la plus masculine des femmes” (1990 : 97).

Le sort d'Aïcha dans *La Saison* est une illustration en images de cette idée. Aïcha se doit d'être entièrement soumise à sa belle-mère, puisqu'elle n'a que deux filles. C'est par la naissance d'un garçon, aussi handicapé soit-il, qu'elle participera à la construction de ce qui sera sa famille définitive, sa famille durable. C'est ainsi qu'elle ne retournera vivre à Djerba, loin de son mari et de sa belle-mère, qu'à la naissance du garçon.

*Comment n'attendrait-elle pas ce moment qui la compensera de tant d'années de soumission et pansera enfin la profonde blessure narcissique de sa relation primitive à sa propre mère. C'est sa revanche contre sa mère, complète, enfin autonome.* (1990 : 91)

Lorsqu'Aïcha sort enfin de la maison pour aller rendre visite à sa propre mère, celle-ci lui dit en manière de consolation : “ Ta belle-mère elle aussi a souffert dans la maison de son mari, ton tour viendra de diriger tes brus si tu as des garçons.” (Tlatli, 2000).

On voit clairement dans cette réplique combien les femmes contribuent à perpétuer l'ordre établi. C'est précisément la force de ce film qui a su éviter la sempiternelle opposition des sexes : il déplace le débat vers un monde de femmes, où la hiérarchie installée par les hommes est appliquée à la lettre par des femmes. De là naît le paradoxe qui consiste à faire des femmes les gardiennes de traditions qui les asservissent. C'est

ainsi qu'Aïcha se bat contre sa belle-mère beaucoup plus que contre son mari pour défendre ses propres filles. Dans ce cadre, la bru devient au mieux une collaboratrice, au plus une servante. Le seul couple stable demeure donc celui constitué par la mère et le fils, car la fille, elle, ne peut espérer de protection de sa mère puisque sa mère est mère de fille.

Dans la scène de huis clos entre Aïcha et son mari, la caméra surplombe les deux protagonistes et tourne autour d'eux de manière à faire ressentir qu'Aïcha est en quelque sorte traquée par la voix muette de sa belle-mère.

Si pour parler des liens mère-fille, Jacques Lacan a inventé le néologisme "hainamoration" (1999 : 396), c'est aussi que l'ambivalence-même du concept agit comme une caisse de résonance des rapports entre femmes et hommes.

À l'heure du politiquement correct et de la très convenue guerre des sexes, saluons les cinéastes maghrébins et français qui n'ont pas craint de montrer que l'école de la soumission si souvent décrite et décriée, est aussi l'œuvre des femmes entre elles. Car il est vrai que nous voyons dans certains de ces films, de nombreuses images de mères qui se transforment en pires ennemies de leurs filles et qui les haïssent de tenter, ou de vouloir tenter l'aventure qu'elles-mêmes n'ont pas pu oser.

Femmes qui ont laissé des traces, particulièrement sur leurs filles, de telle manière qu'à l'écran, "entre une femme et sa mère, il ne s'agit ni seulement de la transmission d'un savoir, ni seulement d'initiation à un quelconque mystère, mais de l'expérience d'une épreuve à traverser. Et d'en sortir" (1999 : 397).

## Notes

<sup>1</sup>.Le titre provient de la très belle étude de Marie-Magdeleine Lessana, *Entre Mères et Filles : un Ravage*. Paris : Editions Pauvert, 2001.