

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Modern and
Classical Languages, Literature and Cultures

Modern and Classical Languages, Literature
and Cultures

2022

LES REPRÉSENTATIONS FÉMININS DANS LE CINÉMA MAGHRÉBIN: L'EXPÉRIENCE DES FEMMES ET LE RÊVE FÉMINISTE DANS *LES SILENCES DU PALAIS* ET *VIVA LALDJÉRIE*

Danielle Mills

University of Kentucky, Dani.christianj@gmail.com

Author ORCID Identifier:

 <https://orcid.org/0000-0002-2509-0829>

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/etd.2022.006>

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Mills, Danielle, "LES REPRÉSENTATIONS FÉMININS DANS LE CINÉMA MAGHRÉBIN: L'EXPÉRIENCE DES FEMMES ET LE RÊVE FÉMINISTE DANS *LES SILENCES DU PALAIS* ET *VIVA LALDJÉRIE*" (2022). *Theses and Dissertations--Modern and Classical Languages, Literature and Cultures*. 10.

https://uknowledge.uky.edu/mcllc_etds/10

This Master's Thesis is brought to you for free and open access by the Modern and Classical Languages, Literature and Cultures at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Modern and Classical Languages, Literature and Cultures by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Danielle Mills, Student

Dr. Nisrine Slitine El Mghari, Major Professor

Dr. Stayc DuBravac, Director of Graduate Studies

LES REPRÉSENTATIONS FÉMININS DANS LE CINÉMA MAGHRÉBIN:
L'EXPÉRIENCE DES FEMMES ET LE RÊVE FÉMINISTE DANS *LES SILENCES DU
PALAIS ET VIVA LALDJÉRIE*

THESIS

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Master of Arts in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By

Danielle Mills

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Nisrine Slitine El Mghari, Professor of Arabic and Islamic Studies, and
French and Francophone Studies

Lexington, Kentucky

2021

Copyright © Danielle Mills 2021
<https://orcid.org/0000-0002-2509-0829>

ABSTRACT OF THESIS

LES REPRÉSENTATIONS FÉMININES DANS LE CINÉMA MAGHRÉBIN: L'EXPÉRIENCE DES FEMMES ET LE RÊVE FÉMINISTE DANS *LES SILENCES DU PALAIS* ET *VIVA LALDJÉRIE*

It is evident that in the realm of gender studies concerning the Maghreb, many scholars have studied literary texts from prominent female Maghrebi writers such as Assia Djebar and Fatima Mernissi. However, certain forms of expression have been neglected, such as film. The purpose of this work is to analyze and evaluate how cinema has portrayed the situation of women in the postcolonial Maghreb. I will be examining two examples of Maghrebi cinema which include the Tunisian film *Les silences du palais* by Moufida Tlatli and the Algerian film *Viva Laldjérie* by Nadir Moknèche. Through the examination of these two films it is clear that both address larger issues experienced by Maghrebi women such as objectification, classism, and gender violence, while also portraying issues specific to each country such as imperial structures that suppress women in Tunisia, and rising extremism in Algeria.

KEYWORDS: Maghrebi cinema, feminist cinema, postcolonial Maghreb, gender theory

Danielle Mills

12/10/2021

LES REPRÉSENTATIONS FÉMININS DANS LE CINÉMA MAGHRÉBIN:
L'EXPÉRIENCE DES FEMMES ET LE RÊVE FÉMINISTE DANS *LES SILENCES DU*
PALAIS ET VIVA LALDJÉRIE

By
Danielle Mills

Dr. Nisrine Slitine El Mghari

Director of Thesis

Dr. Stayc DuBravac

Director of Graduate Studies

12/10/2021

Date

TABLE OF CONTENTS

PARTIE 1: L'ANALYSE DE <i>LES SILENCES DU PALAIS</i>	1
1.1 L'introduction	1
1.2 Le contexte historique et biographique.....	2
1.3 Les éléments féministes du film	3
1.4 En conclusion	11
PARTIE 2 : L'ANALYSE DE <i>VIVA LALDJÉRIE</i>	11
2.1 Le contexte historique et biographique.....	11
2.2 Les éléments féministes du film	13
2.3 En conclusion	20
PARTIE 3 : LA COMPARAISON ENTRE LES DEUX FILMS	21
3.1 Les différences	21
3.2 La conclusion finale.....	21
BIBLIOGRAPHY.....	23
VITA.....	24

PARTIE 1: L'ANALYSE DE *LES SILENCES DU PALAIS*

1.1 L'introduction

En ce qui concerne le Maghreb dans le domaine des études postcoloniales, Amel Mahfoudh et Christine Delphy écrivent dans l'article « Entre dictatures, révolutions et traditions, la difficulté d'être féministe au Maghreb » que « Si l'ensemble de ces peuples du Maghreb était - et reste – mal connu, les femmes en particulier sont en effet transparentes... elles sont systématiquement rendues invisibles, autant dans les mouvements de libération nationale que dans les différents mouvements sociaux qui se sont succédé depuis les indépendance » (4). L'effacement des femmes dans le discours a inspiré les écrivains, comme Assia Djebar et Fatima Mernissi, à créer des contre-récits qui reflètent la perspective féminine. Bien que ces textes aient été utilisés par les chercheurs ces dernières années pour élargir le discours sur le genre et la représentation féminine dans le corpus littéraire maghrébin, les créations d'autres formes d'expression comme le cinéma ont été négligées. En effet, le but de ce travail est d'examiner comment les mouvements féministes ont affecté et transformé le cinéma maghrébin. En analysant le film tunisien *Les silences du palais* de Moufida Tlatli et le film algérien *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche, il est clair que ces films remettent en question la place des femmes dans les sociétés postcoloniales qui sont déchirées entre la tradition et la modernité. L'objectif de ce travail est d'analyser comment chaque film présente l'expérience féminine au Maghreb pour mettre en évidence les inégalités de genre.

1.2 Le contexte historique et biographique

Il est important de commencer par présenter les liens entre le contexte historique du féminisme en Tunisie et le contexte biographique de Tlatli. Moufida Tlatli est née en 1942 à Tunis, en Tunisie. En 1956 quand Tlatli avait quatorze ans, la Tunisie est devenue libre du protectorat français. En quelques mois la Tunisie établit un gouvernement constitutionnel et révisé le Code de la Famille en abolissant la polygamie et les mariages forcés, et en donnant aux femmes le droit à un divorce mutuel. Ces révisions forment une base pour la progression de l'égalité des sexes. Dans l'article « Le féminisme institutionnel en Tunisie » Sophie Bessis écrit que, « À la révolution de la fin des années 50 et des années 60, a donc succédé un « féminisme » bien tempéré, qui calque dans les décennies 70 et 80 le rythme de ses réformes sur celui de la société et semble écouter davantage que naguère les voix de la résistance aux évolutions » (97). Il est clair que Moufida Tlatli est influencée par cette vague féministe en Tunisie pendant la dernière partie du vingtième siècle qui se produit au cours des années de formation de sa vie. En 1994, Tlatli réalise son film *Les silences du palais* qui dépeint quand le public a commencé à s'interroger la situation des femmes avant et après le début de l'indépendance de la Tunisie. À travers les personnages Khedija et Alia, Tlatli crée une œuvre féministe qui donne le pouvoir au narratif féminin qui est partagé entre les femmes tunisiennes, surtout les femmes de la classe inférieure. En utilisant la perspective féminine qui est souvent négligé, Tlatli présente les problèmes du classisme, l'objectivation, et du traumatisme dans les systèmes patriarcaux de la Tunisie.

1.3 Les éléments féministes du film

L'aspect le plus remarquable de ce film est qu'il est centré sur la perspective féminine. Le film commence au présent quand Alia révèle qu'elle est enceinte et qu'elle vit avec un homme en dehors de mariage. Bien qu'Alia souhaite porter l'enfant, Lofti la pousse à obtenir un avortement. Néanmoins, Alia est informée de la mort du prince Sid'Ali et doit se rendre au palais, ce qui interrompt son avortement. Le film la suit alors qu'elle revit et réfléchit à ses souvenirs d'enfance traumatisants et Alia dit « My old pains resurface, and the past I thought I buried... » (00:09:05-00:09:08). Bien que le film se déroule dans le palais qui est habité par le roi et les princes de Tunisie, ce sont les abus et les mauvais traitements qu'Alia a subis et dont elle a témoigné qui sont le sujet du film, en particulier la douleur et la souffrance de sa mère Khedija. À bien des égards, Khedija est l'épitomé de l'oppression féminine. Elle a été vendue par ses parents aux Beys où elle est traitée comme une esclave sexuelle. Khedija n'est pas éduquée et ne peut pas s'échapper du palais. Le premier souvenir que Tlatli dépeint est la nuit où Alia est née. On peut dire que la première injustice qui arrive à Alia est sa naissance parce qu'elle est la fille illégitime d'un des princes. L'illégitimité d'Alia ne rend pas sa situation meilleure que celle de sa mère. En outre, Alia est née la même nuit comme Sarra, qui est la fille du prince Si Bechir et sa femme Memia. En retraçant ses souvenirs d'enfance, Alia se rappelle comment elle était traitée différemment de Sarra en raison de sa classe sociale et de son illégitimité. Le premier souvenir où Sarra apparaît est celui où Alia accompagne Sarra à une leçon de luth, ce qu'elle ne semble pas apprécier. Le tuteur demande souvent à Sarra si elle a appris la leçon précédente et lui critique de jouer trop lentement (00:22:04-00:22:30). Il est important que Sarra soit éduquée et cultivée afin d'obtenir un

mariage qui soit bénéfique pour la famille royale, la distinction de classe est faite entre Sarra et Alia. En comparaison, bien qu'Alia ait du sang royal, elle n'est pas considérée comme une princesse en raison de son illégitimité et par conséquent, Alia est destinée à devenir une servante comme sa mère. L'éducation d'Alia est limitée à ce qui est nécessaire pour un domestique. Tlatli montre comment l'éducation est traitée comme un privilège plutôt qu'un droit. En effet, les femmes dépendent des hommes de leur famille et il est plus difficile pour des femmes comme Alia et Khedija de surmonter leur situation.

En revanche, le privilège n'est pas nécessairement synonyme d'égalité. Bien que Sarra et Jneina, qui est la femme de Sid' Ali, appartiennent à la famille royale, elles ne sont pas traitées de la même manière que les hommes. Les femmes sont censées être bien éduquées et raffinées malgré le fait qu'elles ne jouent pas de rôle politique. Il est de leur devoir de se marier et de produire des héritiers de la famille royale. Les mariages sont souvent arrangés, comme dans le cas de Sarra. Dans le film Sarra dit à Alia qu'elle va épouser son cousin Medhi. Alia demande à Sarra si elle l'aime, ce à quoi Sarra répond « My father chose him » (00:31:46). Selon Sarra, le devoir est plus important que l'amour. Dans le film, les princes ont des relations extra-conjugales, mais ce serait culturellement et socialement inacceptable pour des femmes comme Jneina, qui se retrouve prisonnière de mariage sans amour. D'une certaine manière Jneina et Sarra sont plus limitées que Khedija et Alia en raison des obligations qu'elles doivent accomplir. La pression pour satisfaire à ces responsabilités peut provoquer du ressentiment, tel que dans le cas de Jneina et Khedija. Dans l'article «Representing Gender and Sexual Trauma: Moufida Tlatli's *Silences of the Palace* » Anne Donadey écrit que « Jneina, Ali's wife, has

the power to lash out and look down upon Khedija and Alia... perhaps because [of] her sterility... [which points] to the power disparity between the two women due to their different status as legitimate wife vs. servant » (39). En effet, il existe une ligne d'hostilité verticale entre Jneina et Khedija. Il est clair que Jneina déteste Khedija pour avoir une liaison avec son mari et la considère comme une « bad woman » (00:40:32). Plus important, Jneina a du ressentiment parce que Khedija a pu faire ce qu'elle ne pouvait pas faire, avoir un enfant. Jneina demande à Sid'Ali « What do you find in them? Don't be a hypocrite, please. You've grown very attached to them. You've fallen low » (00:27:53-00:28:05). Au lieu que Jneina essaie de comprendre les circonstances de la situation, elle fait honte à Khedija et Alia. Tlatli expose comment les femmes fonctionnent également pour renforcer les systèmes de genre qui répriment les femmes. Jneina blâme Khedija pour sa souffrance et son mariage malheureux, même si c'est Khedija qui est victime et incapable de refuser Sid'Ali. Jneina n'ordonne pas à son mari ni aux autres Beys de cesser d'avoir des liaisons avec les domestiques, et elle n'a pas le pouvoir de leur demander de le faire. En effet, Jneina transmet ses frustrations à ceux sur lesquels elle a du pouvoir, qui sont Alia et Khedija.

En outre, le film montre comment Khedija est objectivée. Khedija sert de divertissement sexuel pour les Beys. Dans cette scène Tlatli expose le regard masculin des Beys comme un signe de désir et de domination de conquérir le corps féminin. Le meilleur exemple se produit lorsque Khedija doit maquiller et danser pour les Beys et leurs invités. Tandis que Khedija danse la salle est presque silencieuse sauf pour la musique. La caméra se tourne vers Sid'Ali qui l'observe attentivement (00:35:52). Le regard masculin est utilisé à de nombreuses reprises tout au long du film par Si Bechir et

Sid'Ali. Khedija déteste son corps qui est l'objet de ses tortures. Le traitement des Beys la déshumanise complètement et pour eux Khedija n'est qu'un objet. En réponse à la douleur et au traumatisme causés par les Beys, Khedija exprime sa souffrance à travers le silence et les regards, qui est répétée par Khalti Hadda qui dit « At the palace we were taught one thing : silence » (01:58:41). Cependant, Tlatli redéfinit le regard féminin et il devient un acte de défi et est utilisé pour exprimer une compréhension commune de la douleur et de la souffrance entre les domestiques mais aussi le public. Dans l'article « Femmes d'images et images de femmes : Parcours féminins et culture visuelle au Maghreb » Jimia Boutouba écrit, « Dans ce film où le silence imposé maintient et perpétue une situation de domination, le regard sert de contrepoids au son coupé et devient, dans sa confrontation avec la caméra, un texte à décoder » (157). Le regard est la façon dont les femmes du film dépeignent leur douleur en défiant le silence de la seule façon qui leur est possible. Le regard est extrêmement intime, et le public peut ressentir les émotions et les raconter d'une manière plus profonde que les mots.

Les talents d'Alia commencent à attirer l'attention négative des hommes du palais et Khedija sait qu'elle doit la protéger. Dans l'un des souvenirs Khedija dit à Alia « You've grown. Be careful. Don't let anyone come near you. If a man touches you, run away. If something happens to you, you're lost, and no one will be able to save you » (00:33:14-00:33:32). À plusieurs reprises tout au long du film Khedija critique Alia qui chante et se maquille parce que cela attire l'attention des hommes. Alia est obligée d'explorer sa sexualité en privé à cause de la peur que sa mère lui a instillée. Malgré ses efforts, les Beys demandent à Khedija d'envoyer Alia pour les servir. Sid'Ali dit à Khedija qu'elle devrait être heureuse qu'ils demandent Alia et que « her voice is a

treasure. [Alia] has a soul » (1:32:44). Khedija répond en disant qu'en fait elle a perdu sa propre âme. Sa réponse met Sid'Ali en colère et il lui dit que « Are you crazy? Don't talk that way » (1:32:50). La caméra se tourne vers Khedija qui est silencieuse mais regarde attentivement Sid'Ali et le public. Bien que Khedija ne dise rien, il est clair que son regard dépeint sa colère et sa douleur mais aussi son refus de lui obéir. Après quelques secondes, Khedija se retire. Néanmoins, le silence est également représentatif de la soumission dans certaines scènes. En retournant dans sa chambre un jour, Alia trouve sa mère et Sid'Ali en train de s'embrasser (00:58:08). En effet, Alia est bouleversée et s'évanouit dans le jardin. Si Bechir la trouve et commence à la caresser. Si Bechir l'emmène dans sa chambre, et Khedija entre. Il lui dit « She is as beautiful as you. Are you scared? » (01:02:46). Si Bechir viole Khedija qui essaie de protester le plus discrètement en évitant de réveiller Alia. Malheureusement, Alia en est témoin et le film devient silencieux. La scène change et Alia court vers la porte et crie, mais il n'y a aucun son. Dans cette situation Alia et Khedija sont impuissantes. En effet, Alia est traumatisée et elle reste alitée et silencieuse durant plusieurs semaines. Bien que le silence permette à Khedija de se rebeller mentalement et émotionnellement pour combattre les ordres et les opinions des Beys, elle est toujours incapable de résister physiquement et est donc toujours dominée par eux par d'autres moyens.

Enfin, la santé d'Alia s'améliore après la visite de Sarra, qui chante et joue du luth pour elle. Il est clair qu'Alia a une affinité naturelle pour la musique et elle continue à raffiner son talent malgré le fait qu'elle ne puisse pas recevoir d'enseignement formel à cause de sa classe. En outre, les nationalistes marchent vers le palais pour renverser le protectorat français. Il est impliqué qu'un nouveau gouvernement sera créé et qu'il

libérera les femmes. À cette même période Alia fait la connaissance de Lofti, un enseignant et un partisan du nationalisme, qui est hébergé dans le palais. Il est clair qu'ils sont attirés l'un par l'autre, et Lofti parle à Alia de sa maison familiale dans une ville lointaine. Les scénarios sont colorés et légers et montrent des moments où les femmes chantent et dansent. Lofti dit à Alia que « Things will change. A new future awaits us. You will be a great singer. Your voice will enchant everyone » (01:26:20-01:26:34). En effet, Tlatli donnent un sentiment d'espoir que l'avenir d'Alia sera différent de celui de sa mère. Bien que la situation semble s'améliorer pour Alia, la condition de Khedija se détériore et elle découvre qu'elle est enceinte. Cette annonce brise l'illusion de la progression, mais il s'agit plutôt de la renaissance du cycle d'injustices que subissent Khedija et Alia dont l'avenir déterminé pour l'enfant. C'est une vie que Khedija ne veut pas lui imposer et elle tente de provoquer une fausse couche en se frappant son ventre avec un rouleau à pâtisserie tandis qu'Alia observe en secret de l'autre côté de la porte. Dans le cas de Khedija il s'agit d'une forme d'autonomie par rapport à son corps et à sa situation. Ce moment est important dans le film parce qu'Alia se rend compte que si le silence est puissant, il entraîne aussi une sorte de prison.

Le tournant du film arrive à la fête de fiançailles quand Sarra invite Alia à chanter. La chanson est douce et enjouée au début puisque Alia chante le récit d'une femme qui séduit les hommes avec sa voix. Néanmoins, vers la fin de la chanson, son attitude change alors qu'elle chante les paroles suivantes « Song is the life of the soul, song can mend the broken hearts that doctors can't cure » (01:53:52-01:54:51), et à ce moment-là Alia a une épiphanie et fait une longue pause. Au cours de son enfance Alia a appris qu'elle n'avait aucun pouvoir pour résister et protester contre les injustices

perpétrées par les Beys. Au contraire, elle doit se soumettre et rester silencieuse. Ce sont les paroles qui font comprendre à Alia qu'elle ne chante pas seulement une femme à la voix puissante mais qu'elle peut devenir cette femme. Elle comprend qu'elle peut résister par d'autres moyens. Alia décide de se servir de sa voix et en même temps Khedija commence à faire des hémorragies à cause de sa tentative d'avortement. Alia commence à chanter un hymne nationaliste interdit aux femmes de la pièce. Les paroles commencent par « Green Tunisia is in a daze, it's sadness bursts out in flashes that shake the sky and extinguish the stars » et elle est juxtaposée à sa mère dont la condition se détériore. La chanson continue « Cherish the suffering of those that have fallen, so that illumination may spread. After the torment a light appeared on their forehead » (01:54:55). Ces paroles reflètent la réaction d'Alia qui a vu les abus subis par sa mère et que la situation doit changer. Il est clair qu'Alia ne blâme pas seulement les hommes pour le tourment de sa mère mais aussi les femmes qui sont complices et soutiennent le patriarcat et les systèmes de genre qui permettent aux femmes d'être maltraitées. La caméra se tourne vers les femmes privilégiées dans la salle et Alia leur adresse les paroles, elle chante « Yours bore the marks of shame and defeat. You have surrendered Tunisia to it's enemies » et en effet les femmes quittent graduellement la pièce en réponse. Néanmoins, elle continue et les hommes écoutent à l'extérieur de la pièce pendant qu'elle chante « Plunged in the darkness for a long time, the despair of doves obscure the dome. But, under their ashes there is an ember, burning for every loving heart » (01:54:55). Alors qu'Alia termine ces paroles, la caméra se déplace vers Khedija qui meurt pendant qu'Alia chante la dernière note. De toute évidence, Tlatli juxtapose la fin de la chanson et la mort de Khedija pour

symboliser une nouvelle génération de femmes qui ne se tairont pas et ne se soumettront pas aux injustices liées au genre et en effet Alia s'échappe du palais avec Lofti.

Le film retourne à l'époque présente. Bien que la société soit en transition pendant cette période, il existe toujours un sexisme intériorisé et en effet ces traits causent son rejet par la société. Alia ne correspond pas aux idéaux traditionnels de ce qui fait une digne femme tunisienne. Dans l'article « Remembrance of Things Past: *Les Silences du palais* » Dina Sherzer écrit qu'Alia « experiences difference, inequality, and frustration because of her class... she feels out of place, as an outsider wherever she goes, because of the strict rules of Tunisian society... Lotfi never married Alia because she is an illegitimate child, and his family would oppose this marriage » (54). Cependant, alors qu'Alia revit ses expériences au palais après la mort de Sid'Ali, elle prend conscience du cycle de l'oppression. Alia dit, « I thought Lotfi would save me... like you I have suffered... This child, I feel it has taken root in me... I hope it will be a girl. I will call her Khedija » (1:59:20-2:00:05). Alia décide de prendre le contrôle et le pouvoir sur son corps et son destin. Dans l'article « Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli » Victoria Steinberg et Céline Philibert écrivent « Ces deux femmes symbolisent... le passé, le présent et l'avenir, la Tunisie. La mère cherchait à protéger sa fille du viol en offrant son corps. Elle cherchait à protéger sa fille de son rêve... de donner sa voix et son corps dans ce lieu public » (191). Similaire à la façon dont Khedija a enduré la torture et l'oppression des Beys pour protéger sa fille, Alia décide de sacrifier sa réputation pour mettre son enfant au monde, malgré l'opinion de Lofti et de la communauté qui pensent que la mort est une meilleure alternative à

l'illégitimité de l'enfant. Sa fille, tout comme elle, est digne et mérite de vivre une vie convenable.

1.4 En conclusion

Dans le film *Les silences du palais*, Tlatli donne le contexte de la situation des femmes tunisiennes avant la libération et expose les conditions socioculturelles qui oppriment les femmes, souvent des situations que les femmes ne peuvent pas contrôler comme l'éducation, l'illégitimité et la classe sociale en Tunisie. À travers Alia et Khedija, Tlatli se sert de leur douleur et de leur souffrance pour dénoncer les systèmes de genre archaïques et mélange le passé et le présent pour illustrer un réveil féministe pour une société en transition. Bien qu'Alia prenne conscience de sa situation et décide de la changer, il est clair qu'il reste encore beaucoup de travail féministe à faire sur le plan social et culturel. En choisissant de garder son enfant Tlatli utilise le récit d'Alia donner de l'espoir à une génération future où les femmes auront une autonomie sur leur corps, ainsi que sur leur vie, mais aussi utiliseront leur voix pour contribuer au changement social.

PARTIE 2 : L'ANALYSE DE *VIVA LALDJÉRIE*

2.1 Le contexte historique et biographique

Le film *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche présente de multiples ressemblances avec *Les silences du palais*. La principale similitude est que les deux films suivent la perspective féminine. En outre, les deux réalisateurs explorent la disparité entre les générations en matière de genre à travers la relation entre une mère et sa fille.

Néanmoins, il est nécessaire de comparer *Les silences du Palais* et *Viva Laldjérie* parce

que malgré le fait qu'ils soient des exemples du cinéma maghrébin, ils abordent des problèmes distincts vécus par les femmes qui sont uniques à chaque pays. Dans le chapitre « The Rise and Fall and Rise Again of the Cinemas of the Maghreb: From the 1960s to the New Millennium » Valérie K. Orlando écrit que « Maghrebi cinema in the years since each country's independence has also closely reflected the changing tides of each nation's history. Although all three national cinemas at the outset were conceived of in more or less the same terms... molded in very different ways by the sociocultural and political dynamics, events, and challenges taking place in each nation » (178). Alors que la Tunisie est devenue libre du protectorat français en 1956, l'Algérie devient indépendante en 1962 après huit ans de guerre contre la France. L'instabilité du pays après la guerre a compliqué la promotion et la concrétisation des droits des femmes en comparaison avec la Tunisie. Mahfoudh et Christine Delphy écrivent que « La décennie 1980 a été marquée par la formation... en Tunisie, en Algérie et au Maroc, de groupes féministes... En revanche, le mouvement sera freiné dans son élan, voire stoppé, à partir des années 1990; particulièrement en Algérie où la guerre civile opposant les islamistes... a réduit drastiquement la capacité de mobilisation et d'action des féministes » (9-10). En effet, le cinéma est utilisé comme une nouvelle forme d'expression féministe. Le film *Viva Laldjérie* est réalisé par Nadir Moknèche en 2004. Il se déroule à Alger au début du vingt-et-unième siècle peu après la fin de la guerre civile. Nadir Moknèche est né à Paris en 1965, mais il grandit à Alger et est personnellement témoin de la violence et des souffrances causées par les terroristes. Le but de son film est de documenter la réalité de nombreux Algériens, mais surtout des femmes. L'intrigue se concentre sur trois femmes : Papicha qui est une danseuse retraitée, sa fille Goucem, et leur voisine Fifi qui est une

prostituée. Le film accompagne ces femmes dans leur confrontation avec l'extrémisme, le sexisme et la tradition dans leur quête pour satisfaire leurs aspirations.

2.2 Les éléments féministes du film

Au contraire dans *Les Silences du palais* où les nationalistes sont considérés comme une force extérieure libératrice, Moknèche aborde les dangers extérieurs dans le film *Viva Laldjérie* où il fait référence à la progression du fondamentalisme islamique. Le thème est commun au cinéma algérien postcolonial. Dans le livre *France, Algeria, and the Moving Image: Screening Histories of Violence 1963–2010*, Maria Flood expose les répercussions de la guerre civile et du terrorisme sur le cinéma algérien. Flood écrit que « the films of the *cinéma d'urgence* movement foreground individual protagonists who resist the dictates of the terrorists using both violent and non-violent means... the central protagonists in these films are depicted as particularly exposed to terrorist violence through age, gender, or socio-economic circumstance » (84). Bien que Moknèche ne présente pas explicitement la violence causée par les fondamentalistes, le film y fait référence à plusieurs occasions. L'expansion du mouvement oblige les habitants à abandonner leurs maisons et à déménager dans des endroits plus sécurisés. Il est révélé que Papicha et Goucem ont été forcés de quitter leur résidence à Sidi-Moussa en raison de l'afflux de fondamentalistes qui les puniraient s'ils ne se conformaient pas. En outre, il est suggéré que ces extrémistes ont tué le mari de Papicha. Dans le cas de Fifi, elle part parce qu'elle serait tuée pour son métier. Au contraire, Moknèche se concentre sur la façon dont elle a traumatisé les femmes.

Il semble évident que Papicha se souvient de ce qu'était la vie avant les terroristes et qu'elle est le personnage principal qui a été le plus affecté par eux. Au début du film Goucem retourne à la chambre d'hôtel après avoir acheté des fleurs et un homme barbu portant des vêtements blancs traditionnels la croise dans la rue. En entrant, Papicha lui demande « Tu l'as vu?... l'homme barbu... Tu me crois pas ? » (00:18:06-00:18:22). Les expressions faciales et le langage corporel de Papicha montrent qu'elle craint que l'homme soit là pour les blesser. En réponse, Goucem prend la situation à la légère et suggère qu'il achetait aussi des fleurs pour la demander en mariage. Bien que Goucem et Papicha utilisent la comédie pour décrédibiliser les extrémistes, en critiquant par exemple le portrait de Osama Bin Laden (00:34:39), il est clair que tous deux comprennent la menace sérieuse qu'ils représentent. À plusieurs reprises dans le film elles s'habillent en vêtements traditionnels avec un voile pour éviter les confrontations violentes dans la rue. Cependant, Papicha souhaite rouvrir le Copacabana. Il symbolise le passé pour Papicha et indique que la guerre civile est vraiment terminée et qu'elle est libre de vivre et de faire ce qui lui plaît. Quand Papicha dit à Goucem ce qu'elle planifie de faire, Goucem remarque que c'est une bonne idée si Papicha veut que les extrémistes la tuent. En réponse, Papicha crie que « Le terrorisme c'est fini ! ». Néanmoins, Goucem lui rappelle que si c'était vrai, elle n'aurait pas eu peur de l'homme barbu, ni du retour à Sidi-Moussa (00:50:45-00:51:10). En comparaison, alors qu'Alia est capable de se libérer des Beys par des moyens spatiaux quand elle s'échappe du palais, Papicha et Goucem sont incapables de fuir la présence des extrémistes qui se sont imposés dans leur propre espace, donc le film de Tlatli est une histoire de libération au contraire du film de Moknèche qui montre la domination.

En outre, les films de Tlatli et de Moknèche abordent les stigmates sociaux et les accusations qui suivent les femmes qui se comportent en dehors des normes de genre. Il est clair que Goucem et Fifi manifestent ses sexualités d'une manière plus moderne. Fifi est une prostituée, alors que Goucem n'a que des relations sexuelles hors mariage. Toutefois la libération sexuelle n'est pas sans conséquences et les effets sont plus sévères pour Goucem qui souhaite se marier. Dans l'article « Daring to Love: Nadir Moknèche's *Viva Laldjérie* and Laïla Marrakchi's *Marock* » Christa Jones observe que un « dilemma faced by most Arab women - their inability to engage in premarital sexual relations, given the importance attributed to honor and virginity, the loss of which makes single and sexually active women by definition prostitutes » (82). Cette idée est renforcée par la relation entre Fifi et Goucem quand elles se réfèrent mutuellement comme « sœurs » dans le film. Il est évident que les prostituées sont les types de femmes inférieurs. Fifi est une véritable prostituée et elle subit un traitement horrible en raison de sa profession. En comparaison avec Goucem, de la même manière que l'illégalité d'Alia diminue sa chance de se marier avec Lofti, c'est la sexualité de Goucem qui la réduit. Goucem demande « Qui voudrait une fille de 27 ans pas vierge, ayant eu deux avortements, et danseuse comme mère ? » (01:09:08-01:09:13). La relation extra-conjugale qu'il entretient avec Goucem n'empêche pas Aniss de l'épouser, parce qu'il a un statut social plus élevé du fait qu'il est médecin. Éventuellement, Goucem réalise qu'il l'a utilisée pour son propre divertissement et écrit à Goucem que « Je réfléchis à ce que tu as dit. Tu as raison sur une chose. Je peux pas te faire perdre ton temps... Je sais qu'il est difficile de vivre la vie convenable dans ce pays. Je souffre tant que toi » (00:48:33-00:48:50). L'ironie est qu'Aniss ne souffre pas vraiment de la même manière que Goucem. Il a commis l'adultère

et vit un mariage sans amour, mais sa réputation n'est pas affectée. Cependant pour Goucem leurs actions ont considérablement diminué ses possibilités de mariage. Il s'agit du même thème qui apparaît dans *Les silences du palais* entre Lofti et Alia et qui se répète dans *Viva Laldjérie* : les femmes sont traitées comme des objets jetables après qu'elles ont servi un objectif et doivent subir les conséquences des actions des hommes.

En revanche, alors que Tlatli se concentre sur l'objectivation et la sexualisation des femmes, Moknèche présente aussi la manière dont les femmes peuvent la manipuler à leur avantage tout en critiquant les hommes dans son film. La première scène de Goucem est cruciale parce qu'elle montre la dualité de la sexualité féminine qui est abordée au cours du film. Il commence avec Goucem qui demande à son patron de quitter le travail plus tôt parce que c'est le week-end, ce qu'il refuse. La véritable raison pour laquelle Goucem veut partir est de rencontrer Aniss, le médecin marié dont elle est la maîtresse. Le comportement de Goucem se transforme en celui d'une séductrice. Goucem dit en anglais et supplie d'un ton coquet « Please, Mr. Mouffak. I want to go out tonight. Please, Mr. Mouffak, I want to go chickee-chickee-boom-boom all the night... » (00:02:31-00:03:15). En utilisant sa sexualité, elle amène Monsieur Mouffak à lui permettre de partir et à lui donner son salaire, et elle l'embrasse sur la joue. La caméra se concentre sur leurs visages alors que Goucem tourne le dos à Monsieur Mouffak en partant et qu'il lui souhaite un bon week-end. En réponse, Goucem rétablit son visage et répond « bon week-end » d'un ton détaché, tandis qu'il continue à la regarder avec désir. L'effet est puissant parce que Goucem exerce du pouvoir sur lui à la fois en tant que femme et comme employée, ce qui bouleverse les diverses structures de pouvoir. Dans le cas de Fifi, elle gagne son indépendance financière grâce à son travail tout en résistant à la

monogamie traditionnelle. Dans une certaine mesure Fifi a son propre harem inversé, déclarant qu'elle considère tous ses clients comme ses « maris » (00:59:37). L'argent de ses clients lui permet de vivre un style de vie plus luxe et européen. En comparaison avec *Les silences du palais* Khedija et Alia ne renversent pas de structures de pouvoir mais utilisent leur sexualité pour survivre, par exemple le moment où Khedija sacrifie son corps pour protéger Alia contre la violence sexuelle de Si Bechir. Au contraire, Khedija accuse sa sexualité et sa féminité de la raison de ces attaques. En effet, Khedija enseigne à Alia qu'elle doit subjuguier ces aspects afin de se protéger.

Similairement, il y a les stéréotypes qui font que Papicha rencontre des difficultés à être prises sérieusement en raison de sa profession de danseuse. Le métier n'est pas considéré comme favorable aux femmes traditionnelles en raison de la nature sexuelle de la danse et des costumes. En effet, elle est considérée comme une « mauvaise femme » et « séductrice », exactement de la même manière que Khedija dans *Les silences du palais*. Moufida montre que Papicha est stéréotypée à plusieurs reprises dans le film. Un exemple se présente quand Papicha cherche dans de vieux journaux des articles sur le Copacabana. Tiziri, une jeune fille qui est aussi la fille des propriétaires, apporte plus de journaux. Éventuellement, Tiziri dit « Maman, elle a dit que tu récupérais les journaux parce qu'ils disent que tu étais une traîneuse [prostituée] », ce qui bouleverse Papicha (00:41:07-00:41:15). Après quelques instants, Papicha corrige Tiziri en lui disant qu'elle était danseuse. La danse est une forme d'art selon Papicha, tout comme la séduction. Semblable à Fifi et Goucem, elle utilise sa sexualité pour manipuler les hommes. Papicha va au bureau de la ville pour apprendre qui possède le Copacabana. Au début, il insiste sur le fait qu'il ne peut pas l'aider, mais elle fixe sa cravate et caresse ses lèvres avec ses

doigts, il ne peut pas résister et oblige. En revenant et en lui donnant l'information, il la tient rapidement et touche sa poitrine et l'invite à un rendez-vous. L'angle de caméra est le même que dans la première scène, avec Papicha qui s'éloigne avec l'homme derrière elle. Elle exprime la satisfaction sur son visage, alors que son visage reflète le désir (01:14:02). Papicha obtient les noms des propriétaires bien qu'elle soit légalement interdite d'accès à ces informations puisqu'elle ne fait pas partie de la famille.

Néanmoins, l'aspect le plus unifiant entre les deux films est leur représentation de la violence contre les femmes. Dans la première moitié de *Viva Laldjérie*, la menace de violence est plus subtile. À plusieurs reprises Moknèche emploie le dialogue pour faire référence aux actes de terrorisme et aux meurtres qui se produisent dans des régions instables du pays. Ces insertions donnent l'impression que la violence est toujours présente, mais que Goucem, Papicha et Fifi se sont éloignés des terroristes et que les menaces diminuent. Néanmoins, Moknèche révèle que les femmes ne doivent pas avoir peur uniquement des terroristes. Après une dispute entre Goucem et Papicha, Goucem entre dans la chambre de Fifi pour présumément lui demander de l'argent parce que son salaire a été volé plus tôt dans le film. En outre, Aniss a terminé leur relation et le soutien financier qu'il lui donnait. Goucem découvre que Fifi est accompagnée par un client dans la salle de bain mais elle décide d'admirer les objets de luxes dans sa chambre tels que son peignoir et son parfum. Goucem trouve le manteau de l'homme et en fouillant ses poches et elle trouve une arme. Alors qu'elle le tient, Fifi et son client finissent dans la salle de bain. Goucem sort discrètement et la prend avec elle (00:56:10). Il est difficile de déterminer pourquoi Goucem a volé l'arme, que ce soit pour protéger Fifi ou par sa propre curiosité. Néanmoins, au moment où Goucem raconte à Fifi le refus d'Aniss de

l'épouser, l'homme appelle Fifi et lui demande de le lui rendre, sans réaliser qu'il ne l'a pas perdu par accident. Le problème est que l'homme travaille pour le gouvernement et qu'en perdant son arme il risque de perdre son emploi. Quand Fifi revient après ses courses, elle est confrontée à l'homme qui lui réclame l'arme, dont elle ne sait rien. Ensuite, elle est forcée de monter dans une voiture par lui et son complice. Malgré sa fuite initiale de la voiture, les hommes la rattrapent et l'assassinent. Après le meurtre de Fifi les hommes vident son appartement et c'est presque comme si elle n'avait jamais existé. À la même manière de Khedija, son insignifiance la rend totalement disponible. C'est un moment de paradoxe dans le film qui dépeint l'impossibilité d'échapper à la violence des hommes malgré le fait qu'ils soient désarmés. En outre, son meurtre est symbolique parce qu'elle est assassinée par un homme qui travaille pour le gouvernement qui est chargé de la protéger. Moknèche démontre la vulnérabilité des femmes sur le plan social mais aussi politique.

En revanche, il est intéressant de voir comment les deux films dépeignent la façon dont les femmes sont complices de l'oppression de leur propre sexe. Il est clair que parce que Fifi est une prostituée, elle fait partie de la plus basse classe de femmes. Cette idée est renforcée quand Goucem commence à s'inquiéter et en réponse Papicha lui demande « Tu ne vas quand même pas te faire la bile pour une putain ? » (01:22:19-01:22:23). En outre, bien que les hommes l'aient tuée il est indéniable que Goucem joue un rôle équivalent dans sa mort parce qu'elle n'a pas redonné l'arme. Goucem est la catalyse qui déclenche les événements mais d'autres femmes présentes dans le film ne protègent pas Fifi non plus. Dans une tentative de distancer les hommes, Fifi monte dans une voiture qui suit une procession de mariage. Quand Fifi leur dit qu'elle est en danger et qu'elle a

besoin d'aide, les femmes paniquent et la forcent à sortir de la voiture au lieu de la cacher ou d'alerter la police. Cette inaction a contribué à sa mort. Il s'agit d'un moment profond parce que Fifi n'est pas seulement victime de la déception des hommes et du gouvernement, mais aussi de la complicité des femmes.

2.3 En conclusion

La fin du *Viva Laldjérie* est presque identique au film *Les silences du palais*. Papicha prend contact avec les propriétaires du Copacabana qui lui offrent un emploi, donc elle réalise son désir de chanter et de danser. La dernière scène de Papicha dans le film est quand elle chante au Copacabana et elle dédie la chanson à « toutes les femmes malheureuses ». Elle chante « Je t'ai promis le bonheur et la paix. Tes désirs satisfaits, tu veux maintenant me jeter au fond d'un puits. Pourquoi tu es un lâche ? Ce n'est pas juste... J'ai tout accepté » (01:39:01-01:43:54). La chanson ne reflète pas seulement les expériences de Fifi et Goucem, mais elle est représentative de la manière dont les femmes ont été exploitées par les hommes pendant des décennies. En comparaison la mort de Fifi force Goucem à prendre conscience de son propre avenir potentiel, comme Alia le fait quand sa mère meurt et encore quand elle découvre qu'elle est enceinte. Il est clair que Goucem veut échapper au cycle de la violence et réaliser son rêve de se marier. Dans la dernière scène du film, Goucem trouve Samir, un homme qui s'intéresse à elle et qui rêve d'immigrer en France, qui elle l'a rejeté au cours du film à cause de sa relation avec Aniss. Néanmoins, elle commence une conversation avec lui. Similaire à *Les silences du palais*, la fin est ambivalente mais donne l'espoir que Goucem est déterminée à surmonter le sexisme et la discrimination sexuelle qui agissent contre elle.

PARTIE 3 : LA COMPARAISON ENTRE LES DEUX FILMS

3.1 Les différences

Bien que les deux films présentent de nombreuses similitudes, il est vrai qu'ils se distinguent également l'un de l'autre à bien des égards. Sur le plan stylistique *Viva Laldjérie* est plus proche du cinéma français tandis que le style dans *Les silences du palais* est plus traditionnel du Maghreb. Une caractéristique du film européen qui est observable dans le film de Moknèche est l'approche plus libérale de la représentation de la sexualité féminine, un sujet qui est traditionnellement tabou. Les scènes de sexe dans *Viva Laldjérie* sont passionnées et naturelles, et il n'hésite pas à exhiber la nudité. Au contraire, dans *Les silences du palais* les scènes de sexe sont souvent violentes et montrent comment les hommes dominent Khedija. Tlatli prend une approche plus conservatrice. La différence peut être expliquée par le fait que Tlatli est une femme et a probablement vécu personnellement l'objectivation. Au lieu de présenter le corps féminin et de l'utiliser comme une commodité cinématographique, elle illustre comment les femmes sont objectivées et sexualisées indépendamment de leurs vêtements ou de leur absence. En outre, la langue originale du film est l'arabe alors que *Viva Laldjérie* est en français. Il est donc possible qu'il s'agisse également d'un choix stylistique dans le but d'attirer un public traditionnellement plus modeste.

3.2 La conclusion finale

Il est évident que les deux films réussissent à se ressembler de plusieurs manières malgré les différences linguistiques, culturelles, et temporelles. *Les silences du palais* et

Viva Laldjérie évoquent un autre type de domination, qui est celle des femmes. La perspective féminine permet à Tlatli et Moknèche de dépeindre les problèmes vécus par les femmes du Maghreb, tels que l'objectivation, le classisme et la violence fondée sur le genre, tout en exposant les conflits propres à chaque pays, par exemple l'inégalité des sexes perpétuée par les systèmes monarchiques illustrés dans *Les silences du palais*, ou la violence terroriste qui menace les femmes dans *Viva Laldjérie*. Les récits des personnages féminins retracent les cycles d'oppression et d'inégalité entre les sexes qui se poursuivent dans le Maghreb post-colonial et leur lutte pour s'en libérer. Ces films documentent les débuts de l'histoire féministe pour les pays qui sont encore en transition, ainsi que l'espoir pour les nouvelles générations de continuer à détruire les structures sociales et culturelles qui oppriment les femmes afin qu'un jour le rêve féministe de libération soit réalisé.

BIBLIOGRAPHY

- Bessis, Sophie. « Le Féminisme Institutionnel En Tunisie. » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 9, 1999, pp. 93–105. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44404954.
- Boutouba, Jimia. « Femmes D'images Et Images De Femmes : Parcours Féminins Et Culture Visuelle Au Maghreb. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, no. 1, 2012, pp. 145–162. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24245383.
- Donadey, Anne. « Representing Gender and Sexual Trauma: Moufida Tlatli's *Silences of the Palace*. » *South Central Review*, vol. 28, no. 1, 2011, pp. 36–51. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41261475.
- Flood, Maria. *France, Algeria, and the Moving Image: Screening Histories of Violence 1963–2010*. Modern Humanities Research Association et Legenda, 2017.
- Jones, Christa. « Daring to Love: Nadir Moknèche's *Viva Laldjérie* and Laïla Marrakchi's *Marock*. » *The French Review*, vol. 86, no. 1, 2012, pp. 80-91. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41710475.
- Mahfoudh, Amel et Christine Delphy. « Entre dictatures, révolutions et traditions, la difficulté d'être féministe au Maghreb. » *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 4-12. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24586407.
- Moknèche, Nadir. *Viva Laldjérie*. Sunday Morning Productions, 2004.
- Orlando, Valérie K, et al. « The Rise and Fall and Rise Again of the Cinemas of the Maghreb: From the 1960s to the New Millennium ». *African Filmmaking: Five Formations*, edited by Kenneth W. Harrow, Michigan State University Press, 2017, pp. 175-240.
- Sherzer, Dina. « Remembrance of Things Past: *Les Silences Du Palais* by Moufida Tlatli. » *South Central Review*, vol. 17, no. 3, 2000, pp. 50–59. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3190092.
- Steinberg, Victoria, et Céline Philibert. « Tisser les silences et parler « avec » l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli. » *CinémAction*, no. 111, 2004, pp. 187-195.
- Tlatli, Moufida. *Les silences du palais*. MAT Productions, 1994.

VITA

Education

- M.A., French and Francophone Studies, University of Kentucky (Lexington, KY), expected 2021.
- B.A., English with French Equivalency, Morehead State University (Morehead, KY), 2019.

Honors and Awards

- Fall 2018: Inducted in Pi Delta Phi French Honor Fraternity.
- Spring 2019: French Student of The Year, Morehead State University.
- Spring 2019: Vincente Cano Scholarship recipient.

Publications

- *When Loss Gets Personal: Discussing Death Through Literature in the Secondary ELA Classroom*, edited by Michelle Falter and Steven Bickmore, 2018, pp. 20-21.