

## Déconstruire l'orientalisme

Passé-présent, anticolonialisme-modernisme, Orient-Occident, voilà des binaires présents dans le cinéma arabe, qui se débat entre assimilation et rejet des messages orientalistes.

Viola Shafik

**H**alfaouine, *l'enfant des terrasses* (traduction littérale « l'oiseau sur le toit », 1989), du réalisateur tunisien Férid Boughedir, a été l'un des premiers films arabes qui ont été projetés en France et qui sont entrés dans le circuit de distribution du cinéma d'auteur européen. Jusqu'alors, les sorties en salles s'étaient réduites principalement en France, à des productions ou à des coproductions françaises de quelques célèbres réalisateurs comme le libanais Maroun Baghdadi ou l'égyptien de l'Orient arabe Youssef Chahine, et d'un nombre important de réalisateurs des pays du Maghreb (Tunisie, Algérie et Maroc), comme Merzak Allouache ou Mohammed Lakhdar-Hamina. Par ailleurs, jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, on ne voyait que très rarement des longs métrages arabes dans les plus prestigieux festivals de cinéma et encore moins remporter des prix comme par exemple *La Momie* (1969) à Venise, *Le Vent des Aurès* (1966) et *Chronique des années de braise* (1974) à Cannes ou *Alexandrie pourquoi?* (1979) à Berlin.

Que s'est-il donc passé avec *Halfaouine*? La stratégie de financement et de marketing d'Ahmed Attia, le producteur, a certainement beaucoup à voir. Il avait fondé une société en France grâce à laquelle il pouvait accéder au marché européen et aux opportunités de financement du pays. Par ailleurs le film avait une composante de spectacularité. Le cinéaste avait en effet osé montrer des femmes nues pour la première fois dans le cinéma tunisien. Pour cela et pour d'autres raisons, le film s'adaptait assez facilement à la lecture européenne que je percevais, à ce moment-là, comme ayant un certain degré d'auto-orientalisation ou, pour être plus exact, présentant des symboles étroitement liés au discours orientaliste.

En effet, le film se présente comme une histoire de passage à l'âge adulte pittoresque et amusante, qui se déroule dans le quartier populaire tunisien d'Halfaouine. À travers le regard curieux d'un adolescent, nous découvrons certains aspects des rapports entre les genres et la sexualité dans la maison de ses parents ; le pouvoir masculin face à la soumission féminine ; des scènes de la vie quotidienne même en langage grossier ; des histoires d'amour secrets et, finalement, le corps nu de

femmes qu'il contemple quand il se rend au hammam des femmes. Ces visites sont l'un des principaux thèmes de l'histoire. Au début du film, le personnage principal, aux traits encore enfantins, est admis le jour des bains des femmes, mais celles-ci terminent finalement par l'expulser. Dans une scène centrale marquant la fin de sa puberté, il est surpris par des femmes qu'il observe d'un œil qui n'est plus tout à fait celui d'un enfant, pour en rapporter ensuite les détails à ses copains plus âgés.

Dans mon livre *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, je qualifiais concrètement cette scène d'exotisante et d'orientaliste. Pour moi, elle évoquait l'imagerie créée par les peintres européens orientalistes du XIXe. siècle, surtout l'oeuvre d'Ingres *La Grande Odalisque* (1814) et beaucoup d'autres images qui représentaient la vie dans le harem. Le mot odalisque est une abréviation du mot turc qui signifie femme de chambre, mais dans le harem ottoman il fait généralement allusion aux concubines. Le thème populaire des odalisques a aussi dégénéré en la photographie érotique colonialiste, avec des images captées, par exemple, en Afrique par Lehnert et Landrock. Quelques-unes de ces photos avaient été prises pour en faire des cartes postales, ce qui permettait au regard européen de pénétrer dans le monde intime de la sexualité orientale. Cette « pénétration » symbolique peut être interprétée comme une allégorie de toute l'entreprise coloniale. Selon Ella Shohat et Robert Stam (*Multiculturalisme, cinéma et médias : critique de la pensée eurocentrique*, 2009), dans le répertoire du discours colonialiste et impérialiste, aussi bien l'odalisque que les fantaisies du harem peuvent être interprétées comme des « images du genre qui relient les géographies érotisées de la 'terre vierge', l'image protectrice des 'continents noirs' aux territoires exotiquement 'voilés' et aux fantaisies symboliques de la violation et du sauvetage ».

N'oublions pas que dans les années quatre-vingt-dix, un grand nombre de coproductions arabo-européennes suivaient *Halfaouine* dans les salles indépendantes européennes. Pour la plupart d'entre elles, il s'agissait d'ouvrages de réalisateurs francophones libanais ou maghrébins ou bien de réalisateurs palestiniens dont les histoires étaient mieux accueillies après les Accords d'Oslo de 1993.

En général, ces ouvrages suivaient la formule du cinéma d'auteur européen qui, d'après Stephen Crofts, s'était développée spécialement en France dans les années soixante et soixante-dix, en réaction au modèle hollywoodien et ses adeptes dans les industries européennes. Contrairement au cinéma conventionnel, prétendument internationalisé et dépourvu d'authenticité, ces nouveaux films indépendants préconisaient des styles et des intrigues originaux et innovants. Peu à peu, tout d'abord en Allemagne et en France, ce type de cinéma est arrivé à être considéré comme un équivalent précieux du cinéma national.

Une dichotomie similaire s'est créée dans le monde arabe. Cependant, à l'inverse de l'Europe, les films indépendants arabes sont rarement projetés dans les pays d'origine, contrairement à la production conventionnelle égyptienne qui a toujours une part de marché dans la plupart des pays. Cette situation a rendu encore plus indispensable le financement européen pour les longs métrages d'auteurs de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix, en particulier ceux de Nouri Bouzid, mais aussi ceux de Boughédir, Moufida Tlatli et Mouncef Dhoub, qui ont profité d'un succès passer insolite parmi le public national. Ironiquement, bien que la Tunisie soit considérée comme le pays le plus progressiste du monde arabe en ce qui concerne le droit civil et l'égalité des droits, l'un des thèmes principaux du cinéma d'auteur de ce pays a été encore, pendant un certain temps, l'oppression des femmes. Mais aussi pour des raisons politiques. Comme je l'ai dit maintes fois, le « cinéma de femmes » tunisien a aidé à construire l'image de la Tunisie libérale. Cette image a été exploitée par le régime de Ben Ali, arrivé au pouvoir en 1987, pour masquer la perte de liberté d'expression et les violations des droits de l'homme. En parallèle, la réapparition, accidentelle ou délibérée, sur le grand écran d'éléments du répertoire orientaliste, comme l'isolement ou l'oppression des femmes, l'islamisme agressif et intolérant, et l'inégalité structurelle, a renforcé l'attrait des productions parmi les investisseurs et les spectateurs européens.

### Nostalgie du passé

**M**ais en effet, dans le cas d'*Halfaouine*, son réalisateur Boughédir a démenti toute intention orientaliste. Dans une conversation personnelle, il précisait que les scènes dans les hammams et autres détails étaient basés sur les souvenirs les plus chers de son enfance. En effet, le film met en avant une certaine nostalgie d'un beau passé révolu ; ce qu'il décrit en dessinant un portrait coloré du quartier populaire et des relations étroitement tissées de ceux qui y vivent. Stylistiquement parlant, il a des réminiscences du folklore burlesque très typique de la cinématographie réaliste populaire égyptienne des années cinquante et soixante. Dans ces œuvres, les thèmes de modernité, d'identité culturelle et les relations de genre étaient abordés à partir du symbole du quartier populaire, comme une allégorie de la nation, qui était

un thème qui revenait régulièrement dans la littérature et le cinéma égyptiens poscoloniaux, par exemple. Ce genre de folklore est donc un élément concomitant naturel du modernisme poscolonial. De même, comme dans *Halfaouine*, dont l'action se déroule dans les années soixante (bien que cela ne soit pas aussi évident aux yeux des Européens), presque toutes ces trames ont lieu dans un passé récent. C'est le cas des longs métrages de Salah Abou Seif, adaptés de scripts et de romans de Naguib Mahfouz.

Cependant la nostalgie, comme si le concept moderniste dépendait de la dichotomie passé-présent, au lieu de diaboliser ou d'accuser les conditions historiques, ce qui est habituel dans le modernisme, vise à exalter et à embellir. Mais il est bien évident que ces deux approches sont parallèles aux stratégies discursives dichotomiques de l'orientalisme, quelles soient temporelles, c'est-à-dire passé et présent, tradition et modernité ; ou culturelles – sous-développement-progrès, barbare ou civilisé – ou géographiques – Orient-Occident, périphérie-centre. En dépit de tous ces indicateurs, il faut souligner qu'associer directement et clairement un film comme *Halfaouine* et son auteur à une représentation orientaliste est une prétention assez discutable, non seulement parce que l'expérience subjective la réfute (ou peut-être pas car finalement, le réalisateur et le film sont le produit d'une culture très imprégnée de l'europpéenne et de la résistance à celle-ci), mais aussi à cause d'un argument beaucoup plus important : la représentation ne peut pas être dissociée du processus de la lecture, ou autrement dit, de la perception subjective qui à son tour part de juxtapositions basées sur des connaissances antérieures. De même, en examinant attentivement les éléments prétendument orientalistes des films arabes, il s'avère qu'il peut coexister dans un même texte des éléments qui semblent résister à un message orientaliste et même le dénaturer.

Par exemple, l'argument du harem et des jeunes esclaves était habituel dans l'ancien monde du spectacle égyptien, pour ne citer que deux exemples de pièces musicales interprétées par l'Astre d'Orient, la chanteuse Oum Kalthoum, *Dananir* (1941) et *Sallama* (1945), où deux esclaves talentueuses tombaient amoureuses de leurs maîtres. Malgré quelques éléments visuels qui semblaient provenir des représentations hollywoodiennes orientalistes, en général les films peuvent être considérés comme une glorification défensive d'une authentique culture arabe. Ils ont tiré parti de la qualité musicale d'Oum Kalthoum et d'une création musicale moderne suivant le modèle des traditions arabes classiques (mais étrangères à l'Égypte), concrètement *al-ghina' al-arabi'*, c'est-à-dire de la poésie arabe classique habituellement chantée en Arabie. Le film chantait les louanges des origines de la culture arabe et cédait à un historicisme recycleur d'images du harem dans un contexte culturellement apologétique. Mais toutes les pièces musicales postérieures, en particulier celles basées sur les règles du *music hall* américain, présentaient des signes visibles d'une résistance culturelle. À leur pla-

ce, elles représentaient une espèce de pot-pourri synchrétique qui démontait l'original occidental.

Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait des films qui ont choisi des thèmes de l'orientalisme dans le contexte d'une narration plus affirmative comme dans le cas du film *Un baiser dans le désert* (1928) d'Ibrahim Lama. Dans l'un des premiers longs métrages du cinéma muet égyptien, les lignes étaient calquées des films prédécesseurs, *Le Cheik* (1921), de George Melford et *Le fils du cheik* (1926), de George Fitzmaurice, tous les deux interprétés par Rudolph Valentino. Dans *Un baiser dans le désert*, Hilda, une voyageuse européenne est kidnappée par des bandits, parmi lesquels se trouve Shafiq. Il la sauve mais en retour, il la séduit. Dans la version égyptienne, l'européenne tombe amoureuse du bédouin, mais dans la version américaine le protagoniste doit passer par un « lavage » racial, via un secret qui nous découvre, à la fin son origine européenne : il est le fils adoptif du cheik arabe. Malgré cette différence cruciale entre les trames américaine et égyptienne, *Un baiser dans le désert* a révolutionné toute la presse égyptienne de l'époque. En effet, le héros qui, en théorie était un bédouin égyptien, portait un inhabituel gilet à carreaux. Ce vêtement a été l'objet d'une controverse, celui-ci étant considéré peu crédible et très loin de la réalité. Dans l'époque postérieure à la révolution de 1919 et à l'indépendance formelle en 1923, le costume du protagoniste était associé à un débat chargé d'idéologie sur l'identité nationale.

### Le discours poscolonial

De nombreux films égyptiens postérieurs privilégiaient implicitement le concept moderniste de l'amour romantique au lieu du mariage arrangé « traditionnel ». Un nombre infini de mélodrames, en commençant par *Zaynab* (1930), une adaptation du roman moderniste éducatif, défendait l'éducation de la femme et le mariage moderne par amour. Comme le signalait Leila Ahmed dans son livre *Women and Gender in Islam* (1992), dans ce modèle bourgeois moderne des relations de genre avec des mères cultes comme éducatrices, la nation (masculin) devenait le centre d'une nouvelle idéologie nationaliste poscoloniale. En même temps, les fantaisies sur des sauvetages masculins, qui se matérialisaient dans les textes orientalistes par des héroïnes européennes exposées à la barbarie arabe, occupaient aussi une place très importante dans le féminisme occidental qui réclamait le sauvetage des femmes musulmanes de l'oppression de leurs hommes. Le discours anticolonial nationaliste empruntait les mêmes fantaisies. D'après Shohat et Stam, « comme le discours colonialiste se basait sur un langage de genre pour exprimer sa mission de progrès, la critique anticoloniale faisait appel à l'histoire éludée de la violation des femmes du Tiers monde. Ainsi, en montrant la nation comme un refuge pour 'nos femmes', l'anticolonialisme se limitait à une fantaisie de sauvetage machiste ».

Il ne faut pas s'étonner que le cinéma anticolonial du monde arabe se soit permis de dévoiler ces fantaisies. Nous

trouvons encore dans les années quatre-vingt-dix des thèmes similaires et concrètement *Les Silences du Palais* (1994), de Moufida Tlatli, également produit par Ahmed Attia. L'histoire se déroule juste avant la période de l'indépendance du pays en 1956 jusqu'aux années soixante. Elle traite d'un groupe de servantes, éduquées pour vivre et servir isolées dans le palais d'un bey tunisien et qui sont exploitées sexuellement. Les liens entre les femmes, l'humour et les fortes personnalités des protagonistes s'opposent à une vision unique des femmes comme des êtres opprimés. Par ailleurs, la violation est mise en relief parmi les thèmes exprimant l'état de dépendance de la femme qui est uniquement contestée le jour de l'indépendance nationale quand Alia, la fille illégitime de l'une des servantes, abandonne le palais en signe de protestation, aux côtés de sa professeur, une activiste anticoloniale.

L'analyse faite par Rawan Hadid sur ce film est assez discutabile. Elle affirme que *Les Silences du Palais* « ne se soumet pas à la trame de la femme en tant qu'être universellement dépendant ». En ce qui concerne ce film et *Caramel* (2007), de la libanaise Nadine Labaki, elle signale : « les deux films arrivent à défier les discours dominants et bouleversants habituels sur la guerre, le colonialisme et les femmes arabes, en abordant ces thèmes d'une façon non dictée par les standards euro-américains ». Ainsi, Hadidi soutient que ni *Caramel* ni *Les Silences du Palais* ne sont concernés par la trame occidentale de la femme orientale opprimée, mais que ces films présentent des histoires universalistes fonctionnelles qui vont au-delà de la dichotomie Orient-Occident. Je ne suis pas d'accord avec sa vision de *Les Silences du Palais*, motivée par le cadre temporel – il se déroule en parallèle à l'indépendance de la Tunisie par rapport à la France –, mais je le suis dans le cas de *Caramel*. Bien que le conglomerat de femmes qui se réunissent et qui travaillent dans un salon de beauté puisse rappeler un peu l'image du harem, les protagonistes sont indéniablement des femmes modernes attrapées dans des problèmes totalement universels, que ce soit la ménopause, les amours malheureux ou les restrictions morales plus spécifiquement régionales, comme l'idéal de la virginité qu'elles partagent avec des femmes de nombreux pays du monde entier.

En fait, le point de vue d'Hadid se base sur la critique d'Hamid Dabashi sur l'orientalisme comme système dichotomique fermé, insistant trop sur le rôle de l'Occident comme moteur du processus de communication entre le centre et la périphérie, comme interlocuteur principal de ce qui est exprimé dans le monde entier. *Caramel*, une production presque entièrement française distribuée dans un grand nombre de pays, a attiré un grand public international. Par ailleurs, elle ne se réprime pas au moment d'évoquer tout binarisme inhérent à l'orientalisme et à ses autres facettes, c'est-à-dire l'anticolonialisme et le modernisme, à caractère temporel, culturel ou géographique. Elle esquisse l'Occident comme interlocuteur principal implicite de ce texte, ce qui est aussi applicable à de nombreux longs métrages conventionnels du monde arabe. ■