

DOSSIER THÉMATIQUE :

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

LA « CONDITION DES FEMMES » AU MAGHREB FAIT RECETTE SUR LE MARCHÉ DU FILM EUROPÉEN ! 1990-2019

Patricia Caillé

Université de Strasbourg – Crem EA 3476

ABSTRACT | Cet article examine le processus de valorisation commerciale et symbolique des films maghrébins sur le marché européen à la lumière des chiffres du box-office, du discours critique et des savoirs académiques. Il interroge la place et l'enjeu des films réalisés avec des financements maghrébins en Europe en particulier ceux dont les protagonistes sont des femmes, et les films par des réalisatrices. Comparant la circulation des films tunisiens et des films marocains, il décrit les motifs récurrents des films sur « la condition des femmes » et met en lumière la façon dont ils sont le produit phare de ces cinémas sur le marché français, ceux qui ont le plus de succès commercial, et comment ce succès récompense des réalisateurs plus que des réalisatrices.

MOTS-CLÉS | Film sur la condition des femmes – Distribution commerciale – Exploitation des films – Films maghrébins – Film tunisien – Film marocain – Maghreb.

ABSTRACT | This article examines the commercial and symbolic valorisation of Maghrebi films on the European market, looking at film admissions, film criticism and academic discourses. It explores the position and the significance of films made with Maghrebi funding in Europe, while focusing more specifically on films on the condition of women, and films by women filmmakers. Comparing the circulation of Tunisian and Moroccan films in Europe, it highlights the recurring narrative tropes of these films and shows how films on the condition of women became the lead product on the French market. These films brought more success to male than to female filmmakers.

KEYWORDS | Film on the « condition of women – Commercial distribution – Film exhibition – Maghrebi film – Tunisian film – Moroccan film – Women filmmakers – Maghreb.

« La condition des femmes est souvent un bon indicateur de la santé d'une société et de l'état d'un régime politique » (Éditorial du *Monde* le 23 septembre 2019)

À quoi cette accroche de l'éditorial du *Monde* pouvait-elle bien renvoyer ses lecteurs le 23 septembre 2019 ? À l'agression verbale suivie de l'éviction illégale du Conseil régional de Franche Comté par un conseiller régional d'une femme accompagnatrice d'un groupe scolaire au prétexte qu'elle était voilée ? Évidemment non ! Comme les lecteurs et lectrices du *Monde* l'auront implicitement compris, si la condition des femmes est effectivement un indicateur souvent convoqué, il met à l'index des sociétés considérées comme étant sous surveillance d'un ordre mondial plus vaste. Cet éditorial dénonçait l'acharnement des autorités marocaines contre la journaliste Hajar Raissouni arrêtée brutalement et traînée dans la boue sur la présomption de relations hors-mariage et d'un avortement. Brandir la question de « la condition des femmes », au cinéma comme ailleurs, revient à s'inscrire dans une géopolitique et renforcer les rapports de domination politiques, sociaux et culturels qui la caractérisent. Et si le cinéma a fait un usage immodéré de cet indicateur, c'est pour ausculter souvent depuis le Nord mais pas seulement, les sociétés du Sud, la raison pour laquelle il nous semble urgent de réintégrer cet intérêt pour la condition des femmes dans une réflexion plus vaste sur ce que représente en Europe le marché des films des cinémas des Suds.

Cet article examine le processus de valorisation commerciale et symbolique des films maghrébins sur le marché européen à la lumière des chiffres du box-office, du discours critique et des savoirs académiques. Il interroge la place et l'enjeu des films réalisés avec des financements maghrébins en Europe en particulier ceux dont les protagonistes sont des femmes, et les films par des réalisatrices. Comparant la circulation des films tunisiens et des films marocains, il décrit les motifs récurrents des films sur « la condition des femmes » et met en lumière la façon dont ils sont le produit phare de ces cinémas sur le marché français, ceux qui ont le plus de succès commercial, et comment ce succès récompense des réalisateurs plus que des réalisatrices.

Les cinémas tunisien, algérien et marocain sont souvent regroupés trop hâtivement sous la bannière « maghrébine », une régionalisation qui recouvre et efface des histoires, des économies et des cultures du cinéma distinctes¹. À ce titre, la production annuelle varie beaucoup. Le Maroc, dont l'industrie est mieux soutenue par l'État, est parvenu depuis le milieu des années 2000 à maintenir une production de plus de vingt longs-métrages par an. La Tunisie qui au tournant des années 2010 produisait trois à quatre films par an, a connu depuis 2015 un accroissement très rapide, et en produit actuellement plus d'une vingtaine, tandis que l'Algérie dont la production se divise entre les grosses productions

1- CAILLÉ Patricia, "Cinemas of the Maghreb": Reflections on the transnational and polycentric dimensions of regional cinema", *Studies in French Cinema*, Vol. 13, n°3, p. 241-256, DOI: 10.1386/sfc.13.3.241_1

didactiques fortement subventionnées sur les héros de la révolution et un cinéma d'auteur de plus en plus aventureux souvent financé ailleurs, peine à décoller en l'absence de volonté politique concernant la culture et le cinéma. Mais ces petits secteurs partagent des difficultés similaires à des degrés divers concernant la circulation et la valorisation des films locaux sur leur territoire national liées en premier lieu à la crise chronique de la distribution et de l'exploitation du film en salles, d'autant qu'il s'agit de « petits » pays avec une exploitation limitée, qui exclut la possibilité d'amortir un film sur le marché domestique. Il existe encore 77 écrans dont cinq multiplexes au Maroc pour 35 millions d'habitants. Le film marocain représente 25 à 32% du tout petit 1.9 million d'entrées en 2019 dans ce pays². La Tunisie connaît une embellie avec 19 cinémas mono-écrans, contre une douzaine il y a sept ans, concentrés dans la capitale et sa grande banlieue, mais seulement cinq salles sont situées dans les villes en dehors de Tunis. À cela s'ajoute l'ouverture à Tunis d'une Cité de la culture en 2018, au sein de laquelle est intégré le Centre national du cinéma et de l'image créé en 2012, avec plusieurs auditoriums très bien équipés, dont une salle dévolue à la programmation de la nouvelle Cinémathèque tunisienne créée en 2017 et une autre au cinéma commercial. En outre, viennent d'ouvrir deux multiplexes de 8 et 6 écrans, dans des centres commerciaux de la banlieue tunisoise et de Sousse, un élargissement qui influe sur les profils des publics, tandis que le film tunisien a fait de 60 à 85% des entrées en Tunisie ces dernières années³. Si l'appétence des publics locaux pour le produit national est forte, lorgner sur le marché international demeure malgré tout une question d'image et de survie. En Algérie, le nombre de salles avec une programmation régulière est négligeable.

Une réflexion sur les canaux de la valorisation commerciale et symbolique des films maghrébins dans la circulation internationale des films met en lumière les rapports de domination constitutifs de la distribution et de l'exploitation cinématographiques, un secteur caractérisé par la concentration des succès sur un petit nombre de titres. Le succès des films des pays maghrébins qui sortent en France est lié aux deux fresques historiques très populaires de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (2006) et *Hors-la-loi* (2010) qui sont à elles seules supérieures au box-office de tous les autres films marocains et algériens additionnés depuis trente ans. Nous les excluons de notre corpus comme les comédies très populaires de Mohamed Hamidi qui sont des productions à 90 % françaises et 10 % marocaines⁴.

2- Ces chiffres sont tirés du bilan 2019 publié par le Centre cinématographique marocain : https://www.ccm.ma/inter/phactualite/doc1_1723.pdf

3- Ces chiffres sont fondés sur une enquête que nous avons menée auprès des exploitants de salles en 2017 et 2018 en Tunisie.

4- Les coproductions internationales de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (2006) et *Hors-la-loi* (2010) ont fait respectivement 3 millions et 450 000 entrées, les coproductions franco-marocaines de Mohamed Hamidi, *Né quelque part* (2012) et *La vache* (2016), 425 000 et 1,3 million.

La circulation des films tend à suivre le chemin de leur production⁵, et la France, ancienne puissance coloniale, a organisé la distribution des films depuis la métropole, accoutumant des populations colonisées devenues francophones à regarder des films en français, doublés ou sous-titrés dans cette langue. Soucieuse de maintenir ses anciennes colonies dans sa sphère d'influence, elle a développé des mécanismes de soutien à la production de films, dont l'emblématique Fonds Sud créé en 1984 qui a contribué à la production et à la notoriété de nombreux films africains y compris d'Afrique du Nord. Ce dispositif complété par d'autres, notamment l'Aide aux films en langue étrangère (AFLE), sera remplacé en 2012 par l'Aide au cinéma du monde accessible à un bien plus grand nombre de pays⁶. En outre, les régions françaises qui se sont dotées de programmes de soutien et de services d'aide au cinéma, apparaissent également aux génériques des films ainsi que quelques agglomérations, comme Strasbourg Eurométropole. La France distribuant le plus grand nombre de films étrangers dans le monde avec près de 700 inédits qui sortent sur les écrans chaque année, 10 % de ceux-ci appartenant à ce qu'on pourrait appeler les cinémas du monde, constitue aussi la ligne d'horizon de nombreux producteurs et réalisateurs maghrébins. Le secteur de la distribution en France, moins concentré que dans les pays anglophones par exemple puisque les dix premiers distributeurs (sur 144 actifs en 2018) ne représentent que 70 % des parts de marché, laisse une place à de plus petits acteurs promouvant de petits films⁷. Les films maghrébins représentent moins de 1 % des inédits qui sortent en salles en France et le nombre d'entrées est négligeable.

Si depuis les quinze dernières années le nombre de productions a beaucoup augmenté au Maroc puis plus récemment en Tunisie, le rapport à la France a également changé, et ceci peut s'expliquer par divers facteurs technologiques, politiques et culturels. La relative baisse des coûts de production liée au numérique a permis une plus grande indépendance des acteurs, la postproduction devenue à l'inverse plus coûteuse pouvant être prise en charge par des financements compétitifs proposés par les festivals, des programmes gérés par les pays du Golfe. La volonté d'une moindre dépendance vis-à-vis de l'Europe, notamment la France, et du soutien erratique des États au Maghreb, a conduit les mêmes acteurs à faire appel à de nouveaux programmes de financement, notamment le Doha Film Institute au Qatar, Enjaaz et Sanac, remplacés par ImageNation aux

5- BENCHENNA, « La circulation commerciale des films maghrébins en salles de cinéma en France », in Benchenna Abdelfettah et al. (dir.), *La circulation des films : Afrique du Nord et Moyen-Orient*, Dossier Agricultures, n° 101-102, p. 26-53.

6- Ce que Claude Forest évoque concernant l'Afrique sud saharienne est largement attesté en Afrique du Nord. Voir, FOREST Claude, « Un demi-siècle de coproduction entre la France et l'Afrique sud saharienne », in Claude Forest (dir.), *Produire des films. Afriques et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

7- Voir Bilan du CNC 2018, p. 42-57, https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/CNC_Bilan_2018.pdf/f97eb201-5bce-38b0-3b1d-190377f4bef8

Émirats arabes unis⁸, ou encore une fondation indépendante créée en 2007 au Liban qui soutient les arts, le Arab Fund for the Arts and Culture (AFAC). En même temps, le goût des publics locaux pour les productions locales ayant fortement augmenté, séduire un public local est devenu un enjeu politique, culturel et économique d'autant que le nombre de films produits est à la hausse, le prix des places aussi, ce qui rend le marché local plus attractif, et peut compenser la baisse du nombre de ces films distribués sur le marché français dans les années 2010.

| | Maroc | Algérie | Tunisie | TOTAL |
|--------------------|-------|---------|---------|-------|
| Années 1990 | 10 | 8 | 10 | 28 |
| Années 2000 | 22 | 28 | 21 | 71 |
| Années 2010 | 20 | 22 | 16 | 58 |

Tableau n° 1 : Longs-métrages de fiction avec un financement des trois pays du Maghreb distribués commercialement en France

La régularité des chiffres depuis les trente dernières années (tableau n° 1) montre clairement la façon dont la distribution commerciale aplanit les différences entre les différents pays, suggérant ainsi que le marché des films produits avec des financements maghrébins, est mené par ce que les distributeurs imaginent être la demande. Si l'on considère les films distribués en France au regard du nombre de films produits (tableau n°2), la France distribue aujourd'hui un film marocain sur dix et un film tunisien sur cinq, alors qu'elle en distribuait respectivement un sur quatre et un sur deux dans les années 90⁹, le renouveau inventif des cinémas tunisien et algérien pourrait laisser envisager un rebond. Traditionnellement, la circulation des films du Sud vers le Nord a privilégié le naturalisme du film d'auteur qui dénonce les maux des sociétés issues des nouvelles indépendances aux dépens des comédies et autres films de genre plus populaires parmi les publics locaux.

8- MINGANT Nolwenn, « Entrer dans le monde du cinéma au XX^e siècle : Image Nation Abu Dhabi », in Forest Claude (dir.), *Produire des films. Afrique et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 169-179.

9- Nous considérons ici les coproductions au sens large, c'est-à-dire tous les films réalisés avec des financements d'un des trois pays du Maghreb et du financement français même si ceux-ci n'entrent pas dans les accords de coproductions bilatéraux. Les données collectées ont été produites à partir du croisement des informations fournies par les génériques des films lorsque ceux-ci sont accessibles, le CNC, Unifrance, la base de données Lumière de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, et les chiffres du CBO – Box-office.

| | Films avec financement marocain | Films avec financement algérien | Films avec financement tunisien |
|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| Années 90s | 42 films produits | | 22 films produits |
| Films sortis en FR | 10 (1 sur 4) | 8 | 10 (1 sur 2) |
| | 4 films MA/ 3 coprod. FR/MA | 1 film DZ/ 7 coprod. FR/DZ | 6 films TN 4 coprod FR/TN |
| Années 2000s | 108 films produits | | 33 films produits |
| Films sortis en FR | 22 (1 film sur 5) | 28 | 21 (2 film sur 3) |
| | 4 films MA/ 15 coprod. FR/MA | 27 coprod. FR/DZ | 5 films TN 15 coprod. FR/TN |
| Années 2010 | 178 films produits | | 78 films produits |
| Films sortis en FR | 20 (1 film sur 9) | 22 films | 16 (1 film sur 5) |
| | 5 films MA/ 12 coprod. FR/MA | 4 films DZ/ 13 films DZ/FR | 14 films FR/TN |
| TOTAL films produits | 318 | | 133 |
| TOTAL films sortis en FR | 52 | 58 | 46 |

Tableau n° 2 : Films d'auteur maghrébins distribués en France
au regard du nombre total de productions (1990-2019) avec décompte des productions nationales
et des coopérations/coproductions avec la France.

Enfin sur le marché européen, de manière globale de 1990 à 2019, la France représente environ 75 % des entrées pour les films marocains sortis en France, 77 % des entrées pour les films algériens et 80 % des entrées pour les films tunisiens¹⁰, d'où l'importance attachée au marché français.

10- Ces chiffres sont le résultat des données produites par Lumière, la base de données de l'Observatoire européen de l'audiovisuel. La production nationale est calculée à partir des catalogues nationaux les plus récents.

| En millions d'entrées | Maroc | Algérie | Tunisie |
|-------------------------------|-------|---------|---------|
| Entrées films MA en FR | 1.56 | 2.1 | 1.9 |
| Entrées autres pays européens | 0.47 | 0.6 | 0.59 |

Tableau n° 3 : Entrées (en millions) des films d'auteur des trois pays du Maghreb en France comparées à celles cumulées dans les autres pays européens.

Notre analyse qui, pour rappel, exclut les gros succès du box-office, portera sur les films d'auteur, plus particulièrement les films réalisés avec du financement marocain ou tunisien.

- ▶ *Halfaouine* (Boughedir, 1990) : **280 000 entrées**
- ▶ *Silences du Palais* (Moufida Tlatli 1993) : 203 000 entrées
- ▶ *Bab El Oued City* (Merzak Allouache, 1993) : 200 000 entrées
- ▶ *Un été à la Goulette* (Boughedir, 1996) : 180 000 entrées
- ▶ *Saison des hommes* (Tlatli 2000) : 109 000 entrées
- ▶ *Ali Zaoua* (Nabil Ayouch 2001) : 108 000 entrées
- ▶ *Rachida* (Yamina Chouikh, 2002) : 127 000 entrées
- ▶ *Satin rouge* (Raja Amari, 2002) : 114 000 entrées
- ▶ *Délice Paloma* (Nadir Moknèche, 2007) : 112 000 entrées
- ▶ *Française* (Souad El Bouhati 2008) : 108 000 entrées
- ▶ *Much Loved* (Ayouch 2015) : **275 000 entrées**
- ▶ *Papicha* (Mounia Meddour, 2019) : **259 000 entrées**

Tableau n° 4 : Tableau récapitulatif des films ayant fait plus de 100 000 entrées en France depuis 1990.

Tous les films cités qui sont des coproductions attestent de l'hégémonie de la France, tout en signalant le déclin progressif des entrées pour le cinéma d'auteur maghrébin entre 1994 et 2015, aucun film ayant fait 100 000 entrées de 2008 à 2015. Trois facteurs peuvent expliquer ce déclin : 1) l'augmentation du nombre de films qui sortent chaque semaine sur les écrans, ce qui entraîne un turnover des films plus rapide quand les petits films d'auteur étrangers ont besoin de plus de temps pour trouver leur public ; 2) la concentration des entrées sur de grosses productions ; 3) les goûts changeant des publics vis-à-vis des cinémas du monde qui peuvent migrer vers les films iraniens, de l'Asie du sud-est, d'Argentine, etc. Ce dernier tableau met en relief une autre caractéristique du rapport des publics en France aux films maghrébins : la forte présence des films dont les protagonistes

sont des femmes et qui font de la condition des femmes un enjeu, les succès plus récents de *Much Loved* (Nabil Ayouch, 2015) et de *Papicha* (Mounia Meddour, 2019) ne faisant que confirmer la durabilité de cette tendance. Tous les films tunisiens, quatre films algériens sur cinq et trois films marocains sur huit appartiennent à cette catégorie (Tableau n° 4). Hormis les films de Bouchareb et de Hamidi exclus de notre corpus, il reste deux films avec des financements marocains sans femmes protagonistes, *Ali Zaoua* (Nabil Ayouch, 2001) et *Intervention Divine* (Elie Suleiman, 2002), un film considéré comme palestinien de par la nationalité du réalisateur et une intrigue située à Jérusalem.

| Films marocains | Films algériens | Films tunisiens |
|---|---|---|
| <i>Ali Zaoua</i> 2001 <i>Intervention Divine</i> 2002 <u><i>Indigènes</i> 2006</u> <i>Marock</i> 2006 <i>Française</i> 2008 <u><i>Né quelque part</i> 2013</u> <i>Much Loved</i> 2015 <u><i>La Vache</i> 2017</u> | <i>Bab El Oued City</i> 1993 <i>Rachida</i> 2002 <i>Délice Paloma</i> 2007 <u><i>Hors-la-loi</i> 2010</u> <i>Papicha</i> 2019 | <i>Halfaouine, l'enfant des terrasses</i> 1990 <i>Silences du Palais</i> 1993 <i>Un été à la Goulette</i> 1996 <i>Saison des hommes</i> 2000 <i>Satin rouge</i> 2002 |

Tableau n° 4 : Films de plus de 100 000 entrées dont les protagonistes sont des femmes en gras.

Cette thématique très prisée dans la circulation entre chaque pays du Maghreb et la France, a attiré les plus larges publics dans les salles pendant près de 25 ans (voir Tableau n° 5).

| | Maroc | Algérie | Tunisie |
|---|-------|---------|---------|
| Moyenne des entrées pour l'ensemble des films | 35000 | 32000 | 48000 |
| Moyenne des entrées pour les films 100% MA, DZ, TN | 2638 | 5694 | 6485 |
| Moyenne des entrées films avec protagonistes femmes | 66000 | 82000 | 73500 |
| Moyenne des entrées films de réalisatrices | 54000 | 69000 | 64000 |

Tableau n° 5 : Moyenne globale des entrées en France pour les films de chaque pays du Maghreb, les films nationaux, les films avec des protagonistes femmes, et les films de réalisatrices¹¹.

11- Pour rappel, les fresques historiques à grand succès de Rachid Bouchareb et les comédies de Mohamed Hamidi sont exclues de ces calculs.

Le nombre d'entrées réalisées par les films soutenus par la France est sans commune mesure avec celui des films qui ne le sont pas, la coproduction étant quasiment une obligation pour espérer tirer un profit même modeste d'une distribution commerciale. De la même façon, les films dont les protagonistes sont des femmes, produits en coopération avec la France, sont de très loin les plus gros succès, tout en notant un nombre d'entrées moindre pour les films de réalisatrices. L'intérêt manifeste des publics en France pour les films dont les protagonistes sont des femmes, est indépendant du genre de la réalisation même si depuis peu la place et le regard des réalisatrices sont devenus un enjeu de la réception critique, un point sur lequel nous reviendrons. Le nombre d'entrées remarquable de *Papicha* (Mounia Meddour, 2019) serait-il l'annonce d'un changement¹² ?

| Films marocains | Films algériens | Films tunisiens |
|-------------------|--|--|
| Sofia 2018 | À mon âge, je me cache encore pour fumer 2017 <i>En attendant les hirondelles</i> 2017 | À peine j'ouvre les yeux 2015 <i>Hedi, un vent de liberté</i> 2016 La Belle et la Meute 2017 <i>Vent du Nord</i> 2018 |

Tableau n° 6 : films ayant réalisé plus de 50 000 entrées en France depuis 2015.

Les films circulant peu entre les différents pays du Maghreb sauf lors de quelques festivals dits méditerranéens, arabes ou maghrébins, la condition de la circulation internationale des films de chaque pays du Maghreb est liée à la coproduction avec la France¹³. Comme nous pouvons le voir dans ce dernier tableau, même si les films contemporains sont plus divers, les films dont les protagonistes sont des femmes - et dont l'émancipation pose problème - devancent de très loin tous les autres. Même si *Hédi, un vent de liberté* (2016) n'entre pas dans la catégorie des films sur la condition des femmes puisque le protagoniste est un homme, cette question est soulevée à travers les personnages de sa fiancée et de l'amie qu'il rencontre dans le complexe hôtelier, même chose pour un film choral *En attendant les hirondelles* dont le récit entrelace plusieurs trajectoires de vie.

Valorisation des films maghrébins en France

Dans cette seconde partie, nous examinerons le processus de valorisation des films à travers la circulation locale et internationale, l'examen des discours critiques dans la presse nationale, premier lieu de la valorisation des films¹⁴, et

12- Voir les scores de *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (Férid Boughedir, 1990) et *Much Loved* (Nabil Ayouch, 2015).

13- HAKKA Distribution, société tunisienne, a distribué *Enquête au paradis* de Merzak Allouache (2018).

14- La presse nationale *Le Monde*, *Libération*, les revues *Télérama*, *Les Inrockuptibles* sont construites comme les lieux d'une critique cinématographique hégémonique.

les discours/savoirs universitaires. Les films avec des protagonistes femmes font un nombre d'entrées bien supérieur en France par comparaison à la moyenne des films d'auteur qui sont distribués, deux fois plus au Maroc, deux fois et demi en Algérie, et une fois et demi en Tunisie, et les films par des réalisateurs, en particulier Ferid Boughedir, Nadir Moknèche¹⁵ ou Nabil Ayouch sont les grands gagnants. Mais il serait erroné de croire que tous les films avec des femmes protagonistes ont du succès, seule l'oppression fait recette alors que les films qui mettent en scène des protagonistes émancipées ne sortent pas en France ou font un score très médiocre, *Siestes Grenadine* de Mahmoud Ben Mahmoud (2001) fera à peine 400 entrées, et *Bedwin Hacker* (Nadia El Fani, 2002) sorti en 2003 – au mois d'août il est vrai ! – seulement 800. Enfin, les films faits par des femmes dont les protagonistes sont des hommes ne sortent pas davantage, sauf pour l'étrange et audacieux *Challat de Tunis* (Ben Hania, 2013) dont le récit part d'un fait divers. La réalisatrice, protagoniste du film, organise la traque d'un homme dont la rumeur veut que circulant en scooter à travers la ville, il lacérerait les fesses des femmes qui se promenaient sur les trottoirs, un film qui n'a fait que 12000 entrées. Les films fondés sur l'adaptation d'œuvres littéraires nombreux au Maroc, n'ont pas non plus trouvé de distributeur. Plus important, la promotion des films sur l'oppression contemporaine des femmes étendue au Maghreb fait l'économie d'une réflexion sur l'histoire des représentations alors même que les protagonistes des films des années 70 et 80 faits par des réalisatrices et des réalisateurs étaient des femmes libres. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (Assia Djebbar, 1978), *Les anges* (Ridha Behi, 1984) ou encore *Porte sur le ciel* (Farida Benlyazid, 1988), des films qui ne sont pas sortis en France non plus, attestent que l'oppression est historiquement située, ce que montre aussi indirectement des films comme *Rachida* (Yamina Chouikh, 2004) ou *Barakat* (Djamila Saharaoui, 2006) sur les ravages de la terreur en Algérie ou des films bien plus récents comme *Nesma* (Homeida Béhi, 2012). Mais à la différence des films tunisiens, la réception critique réinscrit les films algériens dans une histoire nationale.

Alors que certaines activistes dénonçaient l'instrumentalisation par le pouvoir du progressisme tunisien concernant le statut des femmes tout en pratiquant la répression¹⁶, les coproductions tunisiennes avec la France entre 1990 et 2002, imposent un genre, le film d'auteur sur la condition des femmes, dont le précurseur et le plus gros succès en France et en Tunisie, est *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (Férid Boughedir, 1990)¹⁷. La dénonciation de l'oppression

15- À ce titre, il est important de noter que *Viva Laldjérie* (Nadir Moknèche, 2004), une coproduction franco-belge sans financement algérien, donc exclue de notre corpus, a fait 192000 entrées.

16- LAMLOUM Olfa et TOSCANÉ Luiza, « Les femmes, alibi du pouvoir tunisien. Discours modernisateur pour régime répressif », *Le Monde diplomatique*, juin 1998, p. 3. <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/06/LAMLOUN/3767>

17- Voir CAILLÉ Patricia et GUIGA Lamia, « Pratiques des films au regard de l'offre et de la demande en Tunisie urbaine », dans Patricia Caillé et Claude Forest (dir.), *Pratiques et usages du film en Afrique francophones. Maroc, Tchad, Togo, Tunisie*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 35-100.

des Tunisiennes est inaugurée en Europe par une chronique douce-amère, celle du regard naïf et espiègle d'un préadolescent sur le monde des femmes, un monde dominé en apparence seulement puisqu'au final le monde des femmes est celui dans lequel les hommes aimeraient rester tant qu'il y fait bon vivre, un monde qui promeut la résilience. Ce film vante la capacité d'agir de femmes qui, même sans pouvoir, savent y faire pour obtenir ce qu'elles veulent. Cette réalité culmine dans l'œuvre de Moufida Tlatli, *Les Silences du palais* (1993), une fresque de la lutte pour l'indépendance en Tunisie, construite du point de vue des femmes asservies socialement et sexuellement.

Le succès du genre est caractérisé par un naturalisme « anthropologisant », qui fait du film une fenêtre ouverte sur une culture contemporaine ainsi livrée dans sa réalité ordinaire et immuable au public européen et français : dans *Tunisiennes* (1998), « Nouri Bouzid nous donne des nouvelles (pas très bonnes) de la condition féminine au Maghreb », tandis que Moufida Tlatli, « la réalisatrice tunisienne » nous « donne un premier film très personnel sur les femmes du Maghreb »¹⁸. L'oblitération de la construction filmique et l'évocation du caractère maghrébin, plutôt que tunisien, contribuent à la « culturalisation » des enjeux socio-historiques, effaçant d'un même coup le cinéma et l'histoire nationale. Cette ode à l'oppression des femmes maghrébines ou arabes créée par la circulation de quelques films des pays du Maghreb vers la France loués par la réception critique, évacue le passé colonial, la lutte pour l'indépendance, à laquelle les femmes asservies pourtant participent, tout autant qu'il désamorce le conflit de classe pour ne garder que la représentation orientalisante d'une société figée caractérisée par une élite régnante féodale et décadente¹⁹.

La valorisation des films qui a lieu en France dans la presse écrite au moment de la sortie des films en salle, se fonde sur quelques images et motifs récurrents, pour valoriser en premier lieu, l'accès à ce qui est hors de vue, invisible, avec l'image maintes fois reprise du voile, « Moufida Tlatli soulève le voile », « Femmes dévoilées »²⁰, etc., l'affranchissement des interdits, en d'autres termes la transgression, dans un cinéma de l'émotion, voire même de l'envoûtement. En cela, la volonté qu'a cette presse de séduire des publics passe par le recours à des motifs exotisants dans une approche qui n'a rien à envier à l'Orientalisme. Les critiques invitent leurs lecteurs à percer le secret du monde des femmes, du harem, aux forts relents d'un imaginaire colonial, « Les belles captives » titrait *Libération* pour la projection de *Silences du palais* à Cannes le 17 mai 1994,

18- GUICHARD Louis, « Tunisiennes », *Télérama*, le 10 juin 1998 ; ZERAOUI Fouad, « le cinéma pour moi, c'est un réflexe de survie », *Info-Matin*, le 7 septembre 1994.

19- Cette périodisation liée à la distribution commerciale des films en France n'est pas celle de l'histoire du cinéma tunisien dont l'âge de tous les possibles va du milieu des années quatre-vingt, depuis *Les baliseurs du désert* (Nacer Khémir, 1984) des premiers longs-métrages très politiques de Nouri Bouzid, *L'homme de cendres* (1985) et *Sabots en or* (1985), jusqu'à *Silences du palais* (Moufida Tlatli, 1993). Voir Ismaël, *Tunisie. La saison cinématographique 2007-2008*, Tunis, Arts Distribution, 2008.

20- FERNEY Frédéric, « Moufida Tlatli lève le voile », *Le Figaro*, le 7 septembre 1994. BARBANCEY Pierre, « Femmes dévoilées », *L'Humanité*, le 20 mai 1994.

une lecture à laquelle la *mise-en-scène* et les décors du film, les alcôves nichées derrière d'épaisses tentures se prêtent²¹.

Cette réception appauvrie des films ne peut être saisie que dans l'aporie critique du moment. Elle est sans doute le résultat de l'écart entre l'intérêt unanime exprimé par les critiques pour les films quels que soient le positionnement politique de la publication et la minoration quasi automatique de leur valeur esthétique, car quand on parle des films issus du Maghreb, on est plus souvent dans le « rattrapage » que dans l'analyse d'un geste cinématographique. Alors même qu'il note l'importance du mélodrame égyptien dans la culture cinématographique de Moufida Tlatli, un critique indique sans même tenter de resituer le film dans un rapport à cette tradition, qu'il serait « facile de pointer dans les *Silences du palais* une légère raideur académique, une construction formelle qui fait encore la part trop belle aux conventions » dans un film « qui ne bouleverse en rien l'histoire du cinéma mondial »²². Un autre considère que *Fatma* (Khaled Gorbali, 2002) « ressemble à son héroïne : une vaillance à toute épreuve qui emporte l'histoire sur son passage », même s'il s'agit aussi d'un « film à thèse, film à thème » qui « n'évite pas toujours les pièges de la démonstration »²³.

Les questionnements critiques produits à partir des approches tiers-mondistes qui avaient irrigué les revues spécialisées au cours des années 70 et 80 comme *Cinéma* ou *La revue du cinéma. Image et Son*, portées par des critiques ayant une connaissance très solide, voire même encyclopédique, des cinémas issus des nouvelles indépendances, en particulier le cinéma algérien, n'ont plus cours. S'ils sont certes datés, le profond dédain longtemps revendiqué en France pour les savoirs issus des *gender studies*, *cultural studies*, ou études culturelles qui, bien qu'introduits dans les années 90, empêche le renouvellement des questionnements, avant la publication de l'ouvrage de Geneviève Sellier sur la Nouvelle vague²⁴ pour les premières et ceux d'Éric Macé et Eric Maigret, notamment *Penser les médiacultures* en 2005 pour les secondes, sans pour autant nourrir une remise en cause des catégories d'analyse privilégiées dans la critique²⁵. Il en est de même pour les *postcolonial studies*²⁶. Les nombreuses analyses produites dans le monde académique anglo-saxon sur les enjeux de

21- CAILLÉ Patricia, « figure du féminin dans le cinéma national tunisien », in Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier (dir.), *La Fiction éclatée : Études socio-culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 195-210.

22- CO. M., « L'héritage de Moufida Tlatli », *Libération*, le 17 mai 1994, p. 35.

23- DE BAECQUE Antoine, *Libération*, le 27 février 2000.

24- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 1996 ; SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

25- L'introduction en France des *cultural studies* est communément liée à un numéro de la revue *Hermès* (CNRS Éditions) dirigé par Daniel Dayan, « À la recherche du public », n°11-12, 1993. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1993-1.htm>. MACÉ Eric et MAIGRET Éric (dir.), *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

26- Voir, EADES Caroline, *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Editions du Cerf/Corlet, 2006.

l'analyse des films faits par des réalisatrices sont ignorées²⁷, et celles publiées en France paraissent dans des revues marginales comme *CinémAction*²⁸. Les savoirs académiques disséminés aux marges de l'institution universitaire et critique cinématographique circulent dans des espaces distincts sans fertilisation croisée. Au final, la réception critique des films maghrébins alors au faite de leur succès public, promeut les films tout en les dépouillant de leur statut de production artistique, comme d'une analyse approfondie des rapports de pouvoir construits par les récits et la forme filmique. Cette minoration récurrente de la valeur symbolique des films dans leur circulation entre la France et les pays du Maghreb alors même que les critiques les apprécient, reste impensée.

Elle s'appuie sur quelques motifs récurrents : 1) un destin subi de mère en fille, une filiation suggérant la répétition du même dans une opposition entre tradition et modernité au-delà de l'histoire, une tradition immuable qui ne peut que susciter la compassion des publics dans la tentative noble sans cesse renouvelée de femmes cherchant en vain à s'émanciper. « De génération en génération, mi-maitresses, mi-esclaves, elles avortent ou donnent naissance à des bâtards » s'exclame Bernard Génin dans *Télérama*²⁹, et cela même si les récits filmiques montrent que la situation des filles ne peut être assimilée à celle des mères. 2) Une fascination pour l'oppression sexuelle comme quête de liberté alors même que l'oppression sociale est tout aussi présente : frustration sexuelle, violences, viol, vendent mieux un film que la domination sociale, d'où l'expression réitérée d'un plaisir orientalisant. 3) La promotion de la dénonciation des maux d'une culture à l'œuvre dans le film d'auteur sans que soit posée la question d'un regard genré, une question qui n'est pertinente ni dans la critique cinématographique ni dans les savoirs universitaires produits en France. D'ailleurs, lorsqu'on note que l'autrice est une femme, les questions portent sur son expérience de l'oppression renvoyant le film à l'autobiographie – s'agit-il d'une oppression subie ? – plus qu'à la conception qu'une réalisatrice peut avoir du cinéma, enfermant les réalisatrices dans une position genrée qui ne peut être que minorante. Comme le remarque Tahar Chikhaoui en 2002, « montrer la sexualité féminine » dans le cinéma tunisien est devenu « presque un cliché »³⁰, sans pour autant préciser que les récits de femmes cherchant à vivre leur désir ne parviennent pas sur les écrans européens, ou s'ils y arrivent, la question est escamotée. C'est en cela que *Satin rouge* (Raja Amari, 2002) « loin des clichés habituels sur l'émancipation de la femme maghrébine » se distingue

27- Par exemple, SHOHAT Ella, "Framing PostThirdWorldist Culture: Gender and Nation in Middle Eastern / North African Film and Video," *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies*, Vol. 1, n°1, <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v1i1/SHOHAT.HTM>; SHAFIK Viola, "Women, National Liberation Melodrama", *Al Raïda*, Vol. 16, n°86-87, p. 12-18; NAAMAN Dorit, "Woman/Nation: A Postcolonial Look at Female Subjectivity", *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 17, n° 4, 2000, p. 333-342.

28- KUMMER Ida, « Mères et filles dans le cinéma maghrébin ou l'effet de serre », in *CinémAction*. Cinémas du Maghreb. Éd. Corlet/Télérama, n°111,2004, p. 49-55.

29- GENIN Bernard, « Les Silences du Palais », *Télérama*, le 7 septembre 1994, p. 33.

30- CHIKHAOUI Tahar, « Le cinéma tunisien des années 90 : permanences et spécificités », *Horizons maghrébins*, n° 46, pp. 113-119.

d' « un énième film sur la condition des femmes » (Le Monde), pour marquer une rupture du regard. Dans le film, Hiam Abbas condamnée jeune au veuvage, surveille sa fille adolescente dont elle craint les premiers émois amoureux, avant de se laisser elle-même happer par le monde de la danse dans les cabarets. Sa capacité à imaginer des arrangements pour contourner le conservatisme ambiant plutôt que de l'affronter, surprend. La critique dans la presse nationale et culturelle encense le film sorti le 24 avril 2002, « Un portrait en creux de la société tunisienne » qui « ose braver les conventions morales »³¹, « un premier long métrage subversif et troublant », sans que la critique en France interroge son propre regard. Ignorant les propos de la réalisatrice qui indique que l'État tunisien a versé une subvention sans sourciller, tandis que le CNC a montré davantage de frilosité, négligeant l'enjeu d'une distribution commerciale en France pour les films tunisiens comme les formes narratives qui font recette, le critique se demande comment le mari d'une actrice va réagir quand il verra un autre homme l'embrasser³². Interposer un regard masculin implicitement conservateur et patriarcal en Tunisie permet à l'auteur d'adopter un regard surplombant, d'exprimer son plaisir tout en minorant la qualité et le pouvoir du film : « Si l'attitude de cette femme perdue nous paraît assez anodine, elle est sans doute vivement ressentie dans un Maghreb toujours patriarcal ». Ce regard expert, créateur de valeurs commerciales et symboliques, vide le film de sa signification et de son potentiel subversif dans la circulation des regards sur le film et sur la condition des femmes. Devenu accidentel, un tel regard confère au film un caractère anecdotique.

Même s'ils font des scores au box-office aussi honorables que les films tunisiens, les films marocains dont les protagonistes sont des femmes, sortis en France plus tardivement (2008-2017) présentent une diversité qui ne peut être contenue dans un type de récits ou de formes. Ils ne peuvent non plus être associés à l'oppression subie, de *Porte sur le ciel* (Farida Benlyazid, 1988) à *Sofia* (Meriem Benm'Barek 2017), les femmes protagonistes font preuve d'une capacité d'agir qui résiste à ce même conditionnement. Les héroïnes tragiques de Narjiss Nejjar dans *Les yeux secs* (2003) sont pleines de défiance vis-à-vis du monde dont elles entendent s'extraire pour vivre selon leur propre entendement quelle qu'en soit l'issue. Dans les conflits liés à la tradition, les protagonistes s'ingénient généralement avec succès, à négocier ou contourner les rapports de domination imposés par un ordre patriarcal, tandis que la dimension sociale reste très présente. Certains films, comme *Sur la planche* (Leïla Kilani, 2011) subvertissent le genre filmique pour afficher l'exploitation des femmes liées à la mondialisation face à laquelle ces femmes sont tout sauf passives. Les comédies douces-amères de Leïla Marrakchi, des productions largement françaises, qui se rapprochent davantage des formes narratives prisées dans les films tunisiens, mettent en scène les classes aisées parfois blasées, dans la transgression d'une relation amoureuse

31- TOSSERI Bénévnt, « Lilia s'éveille à la sensualité », *La Croix*, le 24 avril 2002.

32- OSTRIA Vincent, « La danse du sobre », *Les Inrockuptibles*, le 24 avril 2002.

entre une jeune musulmane et un jeune juif, ou dans les parcours compliqués de femmes devenues trentenaires d'une même famille qui se retrouvent pour l'enterrement du père alors que les secrets familiaux profondément enfouis sont exhumés. Sortant du naturalisme de la dénonciation, les films empruntent à la littérature et au conte, imposant une attention particulière à l'énonciation, *Les mille et une nuits pour Ruses de femmes* (1999), *La vida perra de Juanita Narboni* (Benlyazid, 2005) adapté du roman du même nom par Angel Vazquez (1976), ou encore Narjiss Nejjar qui dans *l'Amante du Rif* (2011) adapte un roman de Noufissa Sbai (2004). Aucun de ces films n'a été distribué en France. L'écart qui peut exister entre le succès public des films au Maroc et en France, est révélateur d'un rapport différent aux films par les publics au Maroc et en France³³.

Le succès de *Much Loved* (Nabil Ayouch, 2015) est, à ce titre, très révélateur ! Il est en partie le résultat d'une controverse liée aux rushes sexuellement explicites postés sur internet avant la première projection du film au festival de Cannes, des images absentes du montage final qui ont pourtant enflammé la toile. Les commentateurs de tous bords, hommes et femmes, condamnent le film comme portant atteinte à l'image du Maroc ou au contraire fustigent les institutions marocaines pour enfreindre la liberté d'expression et interdire un film pour lequel aucun visa n'avait été demandé. Cet emballement médiatique hors norme ne peut éclipser la facture classique du récit et de la forme dans la dénonciation des tabous d'une société hypocrite, d'autant que le recours à un filtre anthropologisant est exacerbé par le fait d'avoir mis en scène des prostituées plutôt que des actrices. *Much Loved* rassemble tous les ingrédients du film sur l'oppression sexuelle des femmes en même temps qu'il ravive le motif du harem dans les orgies organisées par de très riches clients du Golfe, et pendant lesquelles elles livrent leurs corps sans broncher. Se repose alors la question du regard du réalisateur et de la transgression, comme de la compassion de publics occidentaux pour des cultures immuables dans l'oppression sexuelle des femmes. Peut-on faire l'économie d'une réflexion sur les enjeux de la circulation entre pays du Maghreb-France/Europe, axe de la valorisation symbolique et commerciale des films, tant que la construction du regard issue de normes narratives et formelles qui font recette, décourage toute prise de risque et occulte tant d'autres films ?

Conclusion

Si la condition des femmes a constitué le fonds de commerce d'un cinéma d'auteur normé qui attribue aux cinéastes un rôle de témoin des errements des nouvelles nations issues des luttes anticoloniales, ce genre commercialement stable s'ancre dans des coproductions entre la France et la Tunisie pour s'étendre à l'Algérie et au Maroc. Il est le résultat d'une critique très largement

33- CAILLE Patricia, "National and Transnational Circulation of Films by Moroccan Women Filmmakers: Different Strategies for Achieving Visibility", in Stefanie Van de Peer (dir.), *Transnational Moroccan Cinema*, Edimburgh, Edinbrugh University Press, à paraître.

masculine qui a longtemps contribué au maintien d'une hiérarchisation culturelle et artistique, négligeant l'importance de la circulation des films sur le processus de valorisation. Cette critique qui justifie son plaisir en même temps que sa désinvolture, balaie d'un revers de clavier le grand intérêt que des publics féminins peuvent porter à ces mêmes films. Elle construit ainsi son regard comme un regard accidentel et surplombant sur des films qui sont au mieux dans le « rattrapage », tentant maladroitement de se hisser à la hauteur des critères d'évaluation d'un cinéma mondial.

Une telle posture critique résulte sans doute du confinement à l'oubli des savoirs politiques issus d'une conception tiers-mondiste du cinéma, certes dépassée mais dans lesquels l'histoire du cinéma était alors construite au plus près des histoires nationales et dans une plus grande proximité et porosité entre savoirs critiques et savoirs universitaires. La question pressante aujourd'hui d'un regard genré, celui d'une cinéaste sur le monde, comme celle de l'accès des femmes aux métiers du cinéma, affecteront-elles une telle posture et inviteront-elles à reconsidérer l'enjeu de la circulation des films et des publics qui les plébiscitent, les dévalorisant ou les condamnant ? Il est encore trop tôt pour le dire. Mais la restructuration en cours d'un marché du cinéma en Tunisie aussi petit soit-il, dans lequel les films tunisiens se taillent la part du loin, pourrait constituer le chemin le plus sûr de l'affranchissement des normes surannées d'un ordre critique qui en fait si peu de cas.

ملخص | يتناول هذا المقال التثمين التجاري والرمزي للأفلام المغاربية في السوق الأوروبية، حيث ينظر إلى الأفلام المعروضة، إلى النقد السينمائي وإلى الخطابات الأكاديمية. وهو يستكشف وضع وأهمية الأفلام التي يتم تصويرها بتمويل مغاربي في أوروبا، مع التركيز بشكل أكثر تحديداً على الأفلام التي تتناول حالة المرأة، وأفلام المخرجات. مقارنة تداول الأفلام التونسية والمغربية في أوروبا تسلط الضوء على الروايات المتكررة لهذه الأفلام وتبين كيف أصبحت تلك الأفلام المنتج الرئيسي في السوق الفرنسية. جلبت هذه الأفلام نجاحاً للمخرجين الرجال أكثر من نجاح المخرجات النسوة.

كلمات مفتاحية | افلام عن حالة المرأة، توزيع الافلام ، تسويق الأفلام، الافلام المغاربية، الفيلم التونسي، الفيلم المغربي، المخرجات، المغرب العربي.

NOTICE BIOGRAPHIQUE | Patricia Caillé enseigne à l'Université de Strasbourg, elle est membre du CREM EA 3476 (Université de Lorraine). Sa recherche porte sur les cinémas au Maghreb, la circulation et la valorisation des films, le spectateur, les réalisatrices. Cofondatrice du réseau HESCALE en 2016, elle a récemment codirigé *Regarder des films en Afriques* (PU du Septentrion 2017), *Pratiques et usages du film en Afriques francophones* (PU du Septentrion, 2019). Elle termine actuellement la codirection d'un numéro de *Mise au Point* (Cahiers de l'Afeccav) sur le cinéma européen (Septembre 2020), et d'un volume collectif, *Femmes à l'œuvre au cinéma. Afrique et Moyen Orient* (L'Harmattan, à paraître).