

Dispositif hybride et représentation de la femme victime dans *Les Filles d'Olfa* de Kaouther Ben Hania : entre construction du trauma et agency féminine

Dorsaf Jouini

Doctorante en art et sciences du cinéma et de l'audiovisuel à l'école supérieure de l'audiovisuel et du cinéma de Gammarth

Université de Carthage, Tunisie

ABSTRACT

Cet article analyse la façon dont le film *Les Filles d'Olfa* de Kaouther Ben Hania représente la figure de la femme victime par le biais d'un dispositif hybride mêlant fiction et documentaire. L'étude révèle que le film, à travers la reconstitution, le témoignage, et la substitution fonctionne comme un espace de production de la parole féminine et de mise en visibilité de la violence et du trauma. A partir de l'analyse du dédoublement des corps, de la fragmentation du récit et des interactions entre les protagonistes et leur doubles fictionnels, cet article éclaire sur la façon dont le dispositif filmique transforme la victime en sujet actif de son propre récit. Ce travail tend à penser le cinéma de Ben Hania comme un espace critique où la représentation de la femme victime ne se donne pas comme spectacle mais comme un espace de construction du sujet féminin et où la souffrance et le trauma deviennent pensables sans cesser d'être politiques.

KEYWORDS : femme victime, dispositif hybride, substitution, reconstitution, Kaouther Ben Hania, agency, normes patriarcales, trauma, violence, témoignage.

1. INTRODUCTION

Le cinéma Tunisien contemporain possède une place prépondérante au sein de la configuration des formes fictionnelles et documentaires, notamment quand il est question de représenter les violences faites aux femmes. Dans ce cadre, Kaouther Ben Hania¹ nous présente un cinéma hybride, à la limite de la fiction, du documentaire et de la reconstitution. Ce n'est pas un simple choix esthétique que représente cette hybridité, mais plutôt une vraie méthode de mise en crise du réel, où les discours de violence ne sont jamais procurés d'une manière transparente, mais construits, rejoués et déplacés.

Cette approche donne lieu à une forme de radicalité dans le film *Les filles d'Olfa*², où la disparition de deux sœurs adolescentes afin de rejoindre les rangs de Daech en Libye marque le départ d'un dispositif filmique basé sur la reconstitution avec des actrices professionnelles qui doublent, prolongent ou remplacent les vrais personnages. Le film ne vise pas à restituer des événements d'une manière linéaire ou stabilisé, néanmoins, il cherche à questionner ce qui rend leur énonciation possible, d'où les dispositifs hybrides. Ces derniers ne se contentent pas de représenter la femme victime et les différentes violences subies, mais produisent un espace dans lequel les sujets féminins parviennent à prendre place dans la construction de leur propre histoire. Le film devient un lieu paradoxal où la victimisation et l'agency s'entrelacent. Il est donc question d'explorer la construction de l'identité féminine au sein d'un environnement marqué par des normes de genre rigides et par la violence structurelle.

¹ Kaouther Ben Hania est une réalisatrice et scénariste tunisienne dont le nom résonne dans le milieu cinématographique. Elle fait partie des figures du cinéma tunisien contemporain. Ses films sont primés dans nombreux festivals.

² *Les Filles d'Olfa* a vu le jour dans le contexte tunisien post-révolution où crise économique, troubles politiques et ascendance d'extrémisme religieux s'entrecroisent. Le film raconte l'histoire véridique d'Olfa Hamrouni qui a quatre filles Ghofrane, Rahma, Eya et Tayssir Chikhaoui, et dont deux (Ghofrane et Rahma) ont disparu après avoir rejoint Daech (ISIS), l'organisation djihadiste en Lybie. Le film a reçu le César du meilleur film documentaire en 2024.

Dans cette optique, ce présent article appréhende la façon dont le cinéma hybride de Ben Hania construit la figure de la femme victime, et dans quelle mesure cette construction ouvre un espace d'agency pour les sujets féminins représentés. Cette réflexion repose sur une approche croisant sémiologie et étude de genre tout en accordant une attention particulière aux modalités discursives. Nous nous pencherons dans un premier temps sur le dispositif de substitution comme méthode de représentation. Ensuite, nous analyserons l'ambivalence de la figure de la mère et nous aborderons enfin la reprise des paroles par les filles.

2. DU CORPS CONTRAINT AU CORPS INCARNÉ : LE DISPOSITIF DE SUBSTITUTION COMME MÉTHODE DE REPRÉSENTATION

Dans *Les filles d'Olfa*, Kaouther Ben Hania ne convoque pas ses sujets devant une caméra afin de leur permettre de relater leur vécu dans le cadre formalisé de l'entretien filmé. Au lieu de ça, elle déjoue les codes du documentaire, et intègre dès le départ une étrangeté visuelle et dramaturgique. En effet, elle introduit une grande star du cinéma et de la télévision dans le monde arabe qui est Hend Sabri, ainsi que deux autres actrices professionnelles qui sont Nour Karoui et Ishraq Mater, dans le but de substituer ou/et jouer avec les personnages réels qui sont Olfa Hamrouni et ses deux filles restantes, Eya et Tayssir. Aussi, elle introduit l'acteur Majd Mastoura pour incarner toutes les figures masculines. Loin d'être un choix anodin, cette coprésence témoigne de la construction du film au sein d'un espace intermédiaire entre documentaire et fiction constituant le dispositif hybride au cœur de l'œuvre, mêlant témoignages réels, reconstitutions et intervention directe de la réalisatrice, à partir duquel s'étend toute la réflexion du film sur la violence, le trauma et la représentation des femmes victimes. En effet, la réalisatrice agence les diverses couches de réalité structurant son film : le présent du tournage où Olfa, ses filles et les actrices interagissent ensemble, et font des témoignages ; le passé reconstitué où elles rejouent souvent ce qu'elles ont témoigné et ce que la réalité a rendu hors de portée de la caméra ; et l'espace intermédiaire du plateau, où ces deux temporalités se croisent, et où la réalisatrice ainsi que l'équipe du tournage font surface. Nour et Ishraq substituent Rahma et Ghofrane, les deux filles disparues. Cette substitution n'a pas pour rôle d'effacer l'absence de ces dernières, loin de cela, elle sert à mettre en relief ce vide irréparable autour duquel tourne le film. Ces actrices incarnent donc des corps manquants, reconstituent des souvenirs fragmentés et permette à la parole de la mère et de ses filles restantes de prendre forme.

Mais c'est à travers Hend Sabri jouant Olfa que la substitution dévoile sa puissance analytique et sa portée éthique. Hend comme seuil du témoignage d'Olfa n'est pas juste une incarnation fictionnelle du personnage réel, mais plutôt un prolongement incontestable de sa parole, de sa mémoire et de ses souffrances, participant donc à la reconstitution performative du traumatisme. Elle rejoue une subjectivité entière avec les directives et la présence du personnage incarné.

La séquence débutant de 00 :09 :50 jusqu'à 00 :15 :10, commence par Hend qui écoute un enregistrement dans lequel Olfa raconte : « ma mère est une femme veuve s'occupant de l'éducation de ses filles nombreuses, elle était une proie facile pour eux dans un monde sans pitié ». Hend concentrée, est filmée en plan rapproché taille. Elle occupe un espace étroit, probablement une salle d'eau, traversée par des stries horizontales de lumière, qui évoquent les ombres projetées par des stores. Dans cette séquence, ce plan ne cesse de réapparaître avec un constant va et vient entre lui et le témoignage d'Olfa.

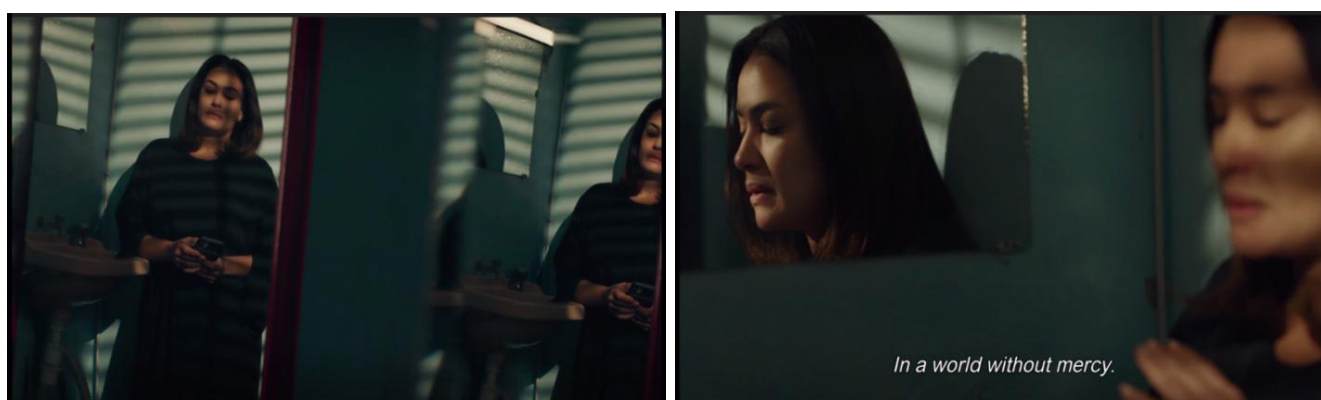


Figure 1 : *Les Filles d'Olfa*/ Kaouther Ben Hania /2023/00:09:52/ 00:10:06
Hend est visible à la fois directement et à travers son reflet dans le miroir.

C'est sur un double registre visuel que le plan est bâti. Nous avons Hend qui est visible directement et à travers son reflet dans un miroir. Cette mise en scène mobilise la duplication et la fragmentation de l'identité, qui, dans ce film, fait l'objet d'une constante thématique, où le réel et sa reconstitution se superposent. La présence du miroir indique la dualité entre Hend et Olfa, entre l'actrice et le personnage, entre la figure publique et l'intimité reconstituée. Les bandes sombres et lumineuses, découpant le visage et le corps de Hend, rappelant les barreaux d'une prison, engendre un effet d'enfermement visuel et concrétise l'idée de contrainte, d'emprise mentale ou physique qui fait écho au récit d'Olfa qui va être dévoilé par la suite. Ce récit met à nu une adolescence vécue dans la peur, dans le besoin de se défendre, et dans une posture masculinisée pour pouvoir protéger sa famille. Ce choix de lumière appuie la tension dramatique et associe visuellement Hend/Olfa à un espace fermé, dans lequel le corps ainsi que la parole semblent piégés. Ce jeu d'ombre est aussi un procédé plastique indiquant l'enfermement intérieur, le passé traumatique traversant le récit.

Faire coexister plusieurs couches de réalité (le témoignage, l'interprétation) dans un même espace visuel et sonore est bel et bien illustré. Le reflet dans le miroir, la lumière structurante ainsi que la présence de l'hors-champ (Olfa qui est absente mais dont la voix résonne) inscrivent Hend dans une tension entre identification et distance critique. Un deuxième jeu de miroir s'opère avec le visage de Hend pris dans un plan plus serré que le précédent. Ce resserrement d'échelle de plan évoque une écoute attentive de même qu'une mise en condition. C'est comme si l'actrice veut absorber le rythme, l'intonation et les émotions de la parole originale. Cette imitation vocale indique l'un des axes principaux du film, celui de la restitution de la mémoire à travers l'incarnation, dans un aller-retour permanent entre réalité et reconstitution. Donc, le reflet dans le miroir répétitif anticipe d'emblée cette idée de duplication que le montage va matérialiser en alternant les visages, les voix et les corps. Ces plans en effet ne se réduisent pas à afficher Hend, mais instaure la grammaire visuelle et symbolique de la séquence. Le spectateur saisit, même de façon intuitive, qu'il va assister à un jeu de miroir entre passé et présent, réalité et reconstitution, victime et interprète.

Une première alternance effectuée par le montage se fait entre la voix enregistrée d'Olfa et Olfa elle-même. Filmée en plan rapproché épaule, face à la caméra, elle témoigne de la vulnérabilité familiale et de l'abandon paternel, dévoilant le cadre fondateur d'un contexte patriarcal imprégné par l'absence de figure protectrice masculine. Elle explique que sa mère n'a eu que des filles et qu'elle était obligée de les prendre en charge toute seule après que son mari les a abandonnées. Elle ajoute qu'il n'y a personne pour les protéger à part elle (Olfa) surtout la nuit lorsque des hommes essaient de s'introduire chez elles.



Figure 2 : Les Filles d'Olfa/ Kaouther Ben Hania /2023/00:10 :09
Olfa est éclairée en clair-obscur, face caméra en train de donner son témoignage. Son visage est divisé par une lumière latérale : une moitié exposée, l'autre dans l'ombre, reflétant la tension entre parole et douleur enfouie. Le fond flou et sombre isole son récit, accentuant l'intimité et la charge émotionnelle.

Cette alternance n'est pas uniquement technique, elle instaure aussi un dialogue temporel et corporel entre l'Olfa réelle et son double fictionnel.

Nous passons à Hend, répétant la phrase « personne pour nous défendre à part moi », imitant presque le ton et la posture d'Olfa, dans un jeu de miroir rendant la frontière entre témoignage et interprétation poreuse.

La continuité se renforce lorsque nous revenons à Olfa qui précise qu'elle était courageuse même si elle n'avait que 13, 14 ans, et qu'elle était convaincue qu'elle ne doit pas se laisser faire. Un nouveau raccord montre Hend qui reprend les propos mot pour mot et qui insiste sur des phrases que Olfa utilise souvent comme « tu comprends ? ». Cette insistance se dépolit comme révélateur d'engagement et d'authenticité et le montage l'appuie en produisant un effet d'écho. La caméra demeure proche, réduisant l'espace autour d'elles, comme si elle voulait concentrer l'attention sur la voix et l'expression.

La voix-off de l'enregistrement reprend : « C'est ce qui m'a poussée à commencer à faire de la musculation ». Retour ensuite sur Olfa filmé dans un plan plus large développant l'idée d'être devenue un homme dans l'apparence et le comportement pour assurer la protection de sa mère (musculation, coupe de cheveux masculine, posture viril). Cela met l'accent sur le fait qu'une femme, dans le but de survivre, a besoin d'effacer les marques visibles de sa féminité. Le plan montre d'ailleurs cette dernière dans une posture affirmée, presque défensive, reflétant visuellement cette appropriation de codes masculins afin de se protéger. Le passage à Hend, qui, encore une fois, répète les paroles, met en relief la mécanique d'incarnation, celle des gestes et des phrases d'Olfa par Hend, et celle de la masculinité par Olfa.

Enfin, l'enregistrement cède une phrase-clé : « Je frappais les hommes qui nous attaquaient, je les ai tous battus, je jure ! ». Hend la répète maintes fois, comme si elle voulait tester des nuances diverses, alors qu'une musique extradiégétique vient accentuer l'émotion et l'intensité dramatique. Cette montée sonore se joint à la phrase finale : « Je suis devenue un homme, et puis un homme est venu et m'a détruite ». Du rôle du protecteur au statut de victime, ce changement narratif cristallise l'arc dramatique d'Olfa. L'alternance par le montage de la voix originale, du visage de la narratrice et de celui de son interprète, concrétise visuellement la circulation du témoignage ainsi que sa transmission.

La musique s'intensifie, il n'y a plus de paroles, et nous voilà devant Hend en très gros plan qui observe comme le montrent le plan ci-dessous. C'est après 7 secondes de mutisme que la voix d'Olfa enregistrée commence à évoquer cet homme qu'elle a mentionné qui est son mari : « ma nuit de noce, comme tu le sais, ce genre de personne veut avoir ce qu'il veut et attend cette nuit même. »

Ce très gros plan du visage de Hend Sabri représente un pivot narratif et émotionnel de la séquence. Il est fragmenté par un reflet et un clair-obscur zébré découpant son visage en zones de lumière et d'ombre. Ce jeu visuel exprime la tension entre l'écoute attentive et la charge émotionnelle du témoignage s'appêtant à réinterpréter. Le reflet dans le miroir, un peu décalé et flou, engendre une image dédoublée illustrant la distance entre Hend et Olfa. Ici Hend n'est pas uniquement spectatrice de ce récit, elle est aussi en train de s'imprégner d'une mémoire qui n'est pas la sienne, à travers un processus de mimétisme.



Figure 3 : Les Filles d'Olfa/ Kaouther Ben Hania /2023/00 :11 :46

L'enfermement intérieur de Hend est traduit par la lumière rasante et les reflets fragmentés. Son visage se dédouble dans le miroir, métaphore visuelle de la scission identitaire qu'engendre le récit d'Olfa, où le corps féminin devient à la fois objet de mémoire et champ de contrôle.

En surcroît, la fragmentation visuelle par les miroirs peut être appréhendée de cette manière : l'identité et le corps d'Olfa (ici incarné par Hend) sont morcelés, observés sous nombreux angles, comme si le regard extérieur — social, masculin, ou même celui du spectateur — avait la capacité à la diviser en morceaux symboliques. Ici ce n'est pas un corps libre et unifié qui est affiché, mais plutôt un corps éclaté, sous observation, soumis à l'œil d'autrui.

Le mutisme précédant la reprise de la voix issue de l'enregistrement n'est pas anodin. En effet, pendant sept secondes, l'absence de parole engendre l'ascension d'une tension dramatique, accentuée par la musique extradiégétique qui prend place. Ce silence initie le spectateur à recevoir le choc émotionnel du récit qui vient après. Quand la voix d'Olfa réapparaît afin de parler de la nuit de noces, la composition visuelle se resserre davantage sur les traits de Hend, rendant visible la résonance des mots sur son propre corps. De plus, le fait que le visage de Hend soit en partie dans l'ombre illustre également l'idée d'une immersion incomplète, elle demeure une interprète, mais pas la victime directe.

In fine, à partir du cas de Hend Sabri incarnant Olfa, le dispositif de substitution met en surface sa double nature éthique et formelle. Le miroir, la fragmentation visuelle, l'alternance entre témoignage directe et voix enregistrée forment un espace où deux corps coexistent sans se fusionner, car même si Hend prête son corps et sa voix, le vécu demeure celui d'Olfa. Cet écart est ce qui ne permet pas au film de réduire la violence à un simple récit. À partir du mimétisme et de la répétition, le film évoque comment la violence subie s'imprègne dans le corps féminin et passe symboliquement à l'actrice.

Le corps féminin ne représente pas ici un espace de désir choisi ou d'affirmation libre, mais un champ de bataille, où performance de la virilité, protection forcée et souvenir traumatique se chevauchent. Même lorsqu'Olfa raconte qu'elle a frappé ses agresseurs, cette victoire physique demeure conditionnée par la menace qui existe déjà. Par conséquent, la violence est inscrite dans l'existence même de ce corps.

3. LA FIGURE DE LA MÈRE : VICTIME OU COUPABLE ?

Olfa présente une figure ambivalente. Elle est victime d'avoir perdu ses filles à l'intégrisme religieux certes, mais aussi des normes patriarcales abdiquées par la société, sans parler du mari qui, comme elle a précisé, l'a détruite. Formée par ces normes, elle devient le fil conducteur de ces dernières. Olfa ne brise pas le cercle des injustices, des blessures et des agressions, au contraire elle est la responsable de leur reproduction au sein de son foyer. Donc ici, la mère en tant que femme victime à son tour n'est pas un statut fixe, mais plutôt une position prise entre contrainte et responsabilité, silence et prise de parole.

Sous prétexte de protéger ses filles, Olfa leur interdit tout ce que la société classe comme interdit ou tabou. Elle se voit aussi comme gardienne de leur honneur, qui selon la société tunisienne et nombreuses autres sociétés, repose généralement sur les comportements des femmes. À l'instar de Camille Lacoste-Dujardin, ethnologue française ayant beaucoup travaillé sur les femmes au Maghreb,

les jeunes femmes et jeunes filles sont presque seules à présent à pouvoir menacer l'honneur familial qui repose sur leur conduite ; dans cette sujétion, elles sont aussi étroitement solidaires entre elles puisque les écarts de l'une rejailliraient encore inmanquablement sur les autres jeunes filles de la famille dont l'avenir serait ainsi compromis : elles se trouvent ainsi contraintes de se conformer au modèle³.

Et vu que Olfa est une mère divorcée, célibataire, issue d'un quartier populaire, cette responsabilité est amplifiée. Olfa a intériorisé le système patriarcal d'où sa valorisation de l'honneur par-dessus tout. Donc elle attend de ses filles qu'elles soient obéissantes, qu'elles respectent les traditions et surtout qu'elles ne ramènent pas la honte à la famille. Elle leur rappelle constamment qu'elles ne doivent pas salir leur réputation et qu'elles doivent préserver leur pureté. D'où la surveillance constante et le contrôle permanent de filles de la part de leur mère. Toute acte d'émancipation, de liberté ou même de curiosité est jugé par elle comme une menace. Elle explique lors d'un témoignage qu'elle cherche non seulement à protéger ses filles des menaces extérieures, mais également d'elles-mêmes. De surcroît, elle fait recours à la violence verbale de même que physique quand il s'agit de leur éducation et de leur punition. Ceci est illustré dans la séquence débutant de 00 :51 :45 jusqu'à 00 :54 :53. La séquence montre comment Ghofrane, l'une de ses filles disparues jouée par Ishrak, a profité de l'absence de sa mère qui est

³ LACOSTE-DUJARDIN, Camille. *Des mères contre les femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris (France) : La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1985, 267 p.

partie travaillée en Lybie. Elle a porté une jupe courte, s'est teinte les cheveux en bleu, s'est épilée les jambes et a monté à l'arrière d'un homme en moto. En apprenant la nouvelle depuis l'une des voisines, Olfa retourne à la maison et nous la voyons franchir le seuil de la porte à 00 :52 :49. Hend substituant Olfa, observe Ghofrane entourée de ses sœurs qui complimentent son nouveau look. Au moment où elle avance vers elles, ces dernières reculent par peur. Olfa interdit à Ghofrane de bouger et tourne autour d'elle en lui caressant les cheveux, un geste qui semble tendre mais qui met en place un vrai rituel d'inspection. En effet, elle l'isole et fait d'elle un objet d'examen. Cette exclusion fait écho à la façon dont l'autorité domestique construit des corps dociles tels que Michel Foucault l'a montré dans *Surveiller et punir*⁴ en ce qui concerne les dispositifs disciplinaires⁵.

Un bref plan rapproché poitrine sur Hend à tout de suite durcit les traits de son visage au moyen de la proximité de la caméra et à l'angle de prise de vue adopté. Un raccord mouvement vient prolonger cette tension en conduisant la mère violemment vers Ghofrane. Hend commence à arracher ses collants voile et transforme l'épilation en véritable preuve à charge. Elle la frappe sans cesse et examine tout son corps pour vérifier si elle s'est épilée une autre partie de son corps. Le fait de s'épiler devient donc une forme de transgression morale de même que sexuelle. Les cris « tu t'es épilée Ghofrane ! » rythment la scène comme une accusation publique, alors que les implorations de la fille accentuent la dimension accusatoire et de persécution de la séquence. La violence ici dépasse les coups et passe par l'obligation de dévoiler son corps. Le soupçon amène à une inspection forcée du corps féminin, ensuite à sa punition.

Le discours tenu par Olfa légitime cette violence en l'incorporant dans une logique d'honneur et de sacrifice économique. En effet, elle mentionne le fait d'aller travailler en Libye procurer de l'argent pour ses filles dans le but de justifier son droit de contrôle. La dette matérielle se transforme alors en dette morale, érigée en pouvoir normatif disciplinaire sur le corps féminin.

Ce passage évoque comment la maternité, lorsqu'elle est inscrite dans un cadre patriarcal, est en mesure de devenir un relais de surveillance et de domination. Outre la violence physique, il montre aussi ce que le sociologue français Pierre Bourdieu appelle la violence symbolique. Il s'agit de « la violence euphémisée des rapports de force, de pouvoir ou de domination⁶ ». Elle présente une alternative originale de domination. « La violence symbolique est un concept utilisé [...] sur les rapports de domination (de classe, de genre, de race) qui constituent des éléments de structuration de l'ordre social à travers l'intériorisation des hiérarchies et des normes sociales⁷ ». Ugo Palheta⁸ précise : « la violence symbolique est conceptualisée selon Bourdieu comme étant résultante de la légitimité qu'accordent les dominés, par processus d'incorporation, aux normes et dictats des dominants ; la légitimité est à la fois la condition, le produit et l'enjeu de la violence symbolique⁹ ».

À coups, tirages de cheveux et mise à terre, Olfa/Hend continue à frapper Ghofrane jusqu'à ce que cette dernière perde la maîtrise de son corps. La caméra portée, instable ainsi que les passages flous reflètent ce chaos sensoriel. Le son met en place un mécanisme circulaire : chaque excuse de Ghofrane et suivi d'une montée et d'un durcissement de la voix de la mère qui se consolide dans le rôle de contrôle. La mise en scène reflète la docilité féminine évoquée par Sandra Lee Bartky¹⁰ qui désigne la façon dont le corps des femmes est façonné, discipliné et contrôlé par des normes culturelles pour correspondre aux attentes de la société. Bartky précise que « la

⁴ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris (France) : Gallimard, 1975.

⁵ Chez Foucault, les « dispositifs disciplinaires » font références aux techniques de pouvoir fabriquant des corps utiles et dociles, et ce en organisant la surveillance et la normalisation au quotidien.

⁶ BOURDIEU, Pierre. « Sur le pouvoir symbolique », dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris (France) : Seuil, coll. « Points », 2001, p. 201–211.

⁷ Ibid., 201-211.

⁸ Ugo Palheta est un auteur, sociologue et maître de conférences en sciences de l'éducation à l'Université Lille 3. Il est également codirecteur de la revue *Contretemps* et auteur de plusieurs ouvrages engagés sur les enjeux de racisme, d'autoritarisme et de luttes sociales

⁹ PALHETA, Ugo. « Violence symbolique et résistances populaires », *Éducation et socialisation* [en ligne], no 37, 2015. Mis en ligne le 01 mars 2015. Consulté le 19 septembre 2025. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/edso/1117>

¹⁰ Sandra Lee Bartky (1935–2016) était professeure de philosophie et d'études de genre à l'Université de l'Illinois à Chicago. Spécialiste du féminisme et de la phénoménologie, elle a marqué la pensée critique par ses analyses du corps féminin, notamment dans *Femininity and Domination*, et par son article influent *Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power*

fabrication sociale du consentement féminin, produit d'une éducation à la docilité¹¹ » et donc il devient légitime que le corps de la fille soit surveillé, mesuré et corrigé pour qu'elle ne sort pas des codes instaurés.



Figure 4 : *Les Filles d'Olfa/ Kaouther Ben Hania /2023/00:53:19/00:54:52*

Raccord mouvement vers l'arrachement des collants. Caméra portée, instable et à-coups traduisent le chaos et la perte de maîtrise de Ghofrane qui est illustrée à la fin en plongé avec le visage couvert de sang.

Juste après, nous passons aux témoignages successifs d'Olfa et de sa fille Eya qui affirment le fait que Ghofrane a été gravement battu. Eya révèle que sa mère frappait sa sœur avec divers matériaux. Olfa déclare même qu'elle pensait qu'elle était morte et c'est ce qui l'a poussée à arrêter de la frapper. La séquence s'achève avec un gros plan, capté en plongé, sur le visage de Ghofrane couvert de sang.

Dans ce film, l'épilation devient un signifiant central du féminin, au début lié à l'intégration sociale et à la séduction, pour qu'à la fin devient une preuve de transgression morale. A partie de l'alternance entre témoignage et reconstitution, le film met à nu comment un geste intime d'autoprésentation est transformé en atteinte à la pudeur et à l'honneur familiale. Par conséquent, la mini-jupe, les cheveux teints de même que les jambes épilées se transforment en marqueurs surveillés, inspectés ensuite punis. Cela révèle que le corps de la femme est considéré comme une propriété contrôlable. Christine Delphy¹² souligne cette idée d'appropriation du corps féminin dans l'économie domestique : l'intime devient un espace administré, surveillé et corrigé¹³.

Les filles d'Olfa reflètent aussi l'intériorisation du regard masculin en dépit de l'absence des hommes à l'écran. Le hors champ masculin (l'homme à moto) agit via la rumeur sociale, ensuite à travers la mère qui devient le relais domestique de la norme patriarcale. La violence se bâtit donc comme une procédure : le regard social déclenche l'alerte, la mère engendre le jugement puis vient la correction du corps.

Cette logique s'associe aux réflexions de Judith Butler¹⁴ sur la performativité du genre. Cette dernière explique dans son livre *Trouble dans le genre*¹⁵ que les identités ne sont pas naturelles, et qu'elles sont construites par la répétition de normes sociales. Saba Mahmood¹⁶ parle aussi d'intériorisation des régimes moraux dans son livre *Politique de la piété*¹⁷ dévoilant que les individus ne subissent pas seulement les normes sociales de façon

¹¹ BARTKY, Sandra Lee. « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power », in : *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York (USA) : Routledge, 1990, p. 63–82.

¹² Christine Delphy est une sociologue et féministe française, chercheuse au CNRS, cofondatrice de la revue *Nouvelles Questions féministes*. Figure pionnière des études de genre en France, elle a élaboré dès 1975 une théorie du féminisme matérialiste qui analyse les rapports entre les sexes non comme des données biologiques naturelles, mais comme des rapports sociaux de domination analogues aux rapports de classe.

¹³ DELPHY, Christine. *L'ennemi principal. Volume 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, 1998.

¹⁴ Judith Butler est une philosophe américaine. Butler est Distinguished Professor à l'université de Californie à Berkeley aux États-Unis. Son travail porte essentiellement sur le genre et les luttes pour la justice sociale. *Trouble dans le genre* est ouvrage majeur.

¹⁵ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris (France) : La Découverte, coll. « Théorie critique », 2005.

¹⁶ Saba Mahmood (1962-2018) était une anthropologue pakistano-américaine, professeure à Berkeley, connue pour ses travaux sur les mouvements de piété islamique et le féminisme postcolonial.

¹⁷ MAHMOOD, Saba. *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Paris (France) : La Découverte, 2009.

extérieure, mais les incorporent progressivement jusqu'à les reproduire eux-mêmes. La mère ici, ne fait pas qu'exécuter la violence, elle relance un ordre patriarcal qui la dépasse.

Olfa incarne une ambivalence essentielle au sein du film. Elle est à la fois victime des codes instaurés et une figure qui les transmet, ce qui prouve bien que « le patriarcat n'a pas de genre¹⁸ ». En la plaçant au cœur de son récit, la réalisatrice critique le patriarcat, néanmoins elle n'en fait pas une dénonciation frontale. Le film met en exergue comment des mères comme Olfa, malgré qu'elles soient des victimes du système, en deviennent également des agents involontaires.

4. LES FILLES REPRENENT LA PAROLE : CONFRONTATION, MÉMOIRE ET AGENCY

Suite à ce que nous avons analysé et interprété dans la partie précédente, nous pouvons conclure que les filles d'Olfa sont dépourvues d'autorité devant leur mère. Elles endurent la violence et, par peur, elles n'essayent même pas de la confronter. Néanmoins, ce film offre à ces filles un espace de liberté et de paroles, où elles ont pu extérioriser leurs douleurs, et reciter les violences subies et surtout celles faites par leur mère

Analysons la séquence qui débute de 00 :27 :16 jusqu'à 00 :31 :07. Nous trouvons Eya et Tayssir ainsi que les actrices jouant le rôle de Rahma et Ghofrane en train de reconstituer un jeu qu'elles avaient l'habitude de faire lorsqu'elles n'avaient rien à manger. Le jeu consiste à faire semblant de manger des plats qu'elles désiraient avoir. Elles sont par terre autour d'une table avec des assiettes vides. Ici les gestes et les voix remplacent la matière, elles mangent des mots et s'alimentent d'imaginaire afin de pouvoir survivre au réel. Devant elles, nous trouvons Olfa et Hend en train de voir le jeu, avec Olfa qui précise qu'elle jouait souvent avec elles et que c'était l'un de ses meilleurs souvenirs. Hend demande alors si c'était le cas pour ses filles. La réponse contredit le récit maternel en expliquant que le jeu leur donnait seulement accès par la fiction à ce dont elles étaient privées, et que leur sœur Rahma était celle derrière l'idée et qu'elle était aussi l'organisatrice de festivités. Eya ajoute qu'une fois Rahma a décidé de faire une surprise pour leur mère pour son anniversaire. Elle a tout organisé et a eu l'idée de mettre des confettis dans une bonbonnière qu'elle a placée sur la porte. Celle-ci est tombée sur la tête de la mère en ouvrant la porte. Ainsi, cette dernière a frappé sa fille au lieu de la récompenser pour son effort. Cela met la lumière sur la violence exercée par Olfa, indiquant que l'ordre qu'elle exerce prend le dessus sur le jeu et les festivités. Le passage met à nu une lutte de récit. La mère essaye de fixer la mémoire en souvenir joyeux, alors que les filles expriment le contraire, elles ne sont pas nostalgiques, elles montrent comment elles cherchaient à survivre leur monde.

Il y a ensuite retour à Hend et Olfa, prise en léger ¾, épaule contre mur, baignées dans une lumière froide découpant les profils. Hend se tourne vers Olfa et lui reproche que sa fille s'appelle Rahma (en français ça donne Clémence) alors qu'elle n'a pas été clémentine avec elle. Olfa lui répond que sa fille était plutôt une malédiction et non une clémence. Hend la fixe et lui reproche ses mots méchants.



Figure 5: *Les Filles d'Olfa*/ Kaouther Ben Hania /2023/00:29:30/00:29:40

La scène repose sur une composition serrée et une lumière froide qui isole les profils. La parole maternelle devient objet de dénonciation, mimée et exposée comme violence verbale.

¹⁸ HOOKS, bell. *Le féminisme est pour tout le monde*, traduit de l'anglais par Olga Potot, Paris : Éditions Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017, 176 p.

Tout de suite, il y a retour vers les filles, les visages se ferment et reflètent le désaccord comme le montre le second plan ci-dessus, et Tayssir confirme la violence des propos avec un simple « Tu vois ! ». Eya décide à cet instant de reciter toutes les insultes dites par leur mère : « bâtarde ! », « que ton sang dégouline dans la rue », « va-t'en, qu'on vienne m'annoncer ta mort », « traînée qui veut sortir avec des mecs » et la liste est bien longue. Même-ci l'énumération de ces insultes s'est faite dans un ton moqueur, en en riant, il en dit long sur la violence verbale subie, sur la douleur ressentie et surtout sur le fait de pouvoir les reciter devant sa mère sans peur. La caméra est donc concentrée sur Eya et Tayssir, en légère plongée exposant la cruauté derrière les rires.

Olfa dans le plan qui suit, en rit aussi puis son rire se fige et un sourire triste se dessine à sa place ; est-ce qu'elle s'est rendue compte de la brutalité de ses mots ? L'arrière-plan est clair, presque surexposé, renforce les micro-tensions du visage. Ce sourire s'affaisse en coin, et le regard reflète un mélange de fierté blessée, de honte et probablement d'une reconnaissance tardive. Cette transition au gros plan l'isole devant la sentence émotionnelle de ces filles. Ici, en rejoignant le discours maternel qui servait d'outil disciplinaire, ces dernières en repris provisoirement le pouvoir.

Il y a une continuité d'alternance entre les plans rapprochés poitrine des filles à table et ceux d'Olfa calée au seuil de la porte.



Figure 6: *Les Filles d'Olfa/ Kaouther Ben Hania /2023/00:30:27/00:30:30*

Alternance entre les plans rapprochés poitrine, des filles autour de la table confrontant leur mère, et cette dernière calée dans l'embrasure de la porte.

« À chaque fois qu'elle me dit certains mots, ça m'explose dedans... Si j'avais pu — pardon maman — je l'aurais étranglée. » C'est ainsi qu'Eya exprime l'impact des mots violents de sa mère sur elle. Puis elle adresse la parole directement à cette dernière : « je suis en train de m'exprimer, je suis en train de parler dans le film et non pas dans la vie quotidienne. Et je sais qu'après le film tu me diras : “Tu n'as pas dit que tu voulais me frapper ?” Mais je veux te dire j'ai envie de t'étrangler et de te dire : “Je ne suis pas comme ça, ne me parle plus comme ça !” » Le film fait ici objet d'armature afin d'exprimer l'indicible. Néanmoins Olfa n'a retenu de ces propos que le fait que sa fille veut l'étrangler : « donc tu veux m'étrangler ? Viens essayer, montre-moi. » Hend lui reproche cette attitude et brise la boucle accusation/défense et renvoie Olfa à l'effet réel de ses propos : « de tout ça tu n'as entendu que je veux t'attraper, tu n'as pas entendu que ça lui faisait mal ce que tu lui dis ? tu es égoïste Olfa ! ». Cette dernière lui répond que les insultes sont de notre culture révélant ainsi que la violence verbale se naturalise en vertu de tradition et se transmet. Bourdieu qualifie cela de banalisation de la violence symbolique qui fait accepter comme naturelles des paroles qui blessent¹⁹. Il explique également que cette violence agit surtout parce qu'elle finit par apparaître naturelle²⁰.

In fine, cette séquence marque d'abord un moment de reprise de parole des filles, qui transforment l'espace de reconstitution en lieu de confrontation et de mémoire. Quand Eya précise « ici, je parle dans le film », elle conçoit le dispositif cinématographique comme un cadre habilitant enfin la verbalisation d'une douleur reléguée au silence depuis longtemps au sein de l'espace domestique. Ainsi, le film met en scène une parole fragile, néanmoins conquise, où Eya et Tayssir ne se restreignent plus à être les objets du récit maternel mais se métamorphosent en sujet capables de nommer les différentes violences subies qu'elles soient physiques, verbales ou affectives.

¹⁹BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, Paris (France) : Seuil, coll. « Liber », 1998, p.134.

²⁰ *Ibid.*

Cette reconquête de la parole est accompagnée par les choix de cadrage. Les resserrements de focale sur les visages lors des expressions brutales mettent en évidence les effets corporels du langage. Le cadre distribue aussi les positions : Eya est en gros plan quand elle parle, incarnant visuellement la fonction du sujet énonciateur, alors qu'Olfa est généralement associée au seuil de la porte, qui selon Foucault est un lieu de surveillance, de contrôle de passage et des corps et par conséquent d'autorité domestique²¹. Quant à la présence de Hend Sabri, elle remplit la fonction de médiation, favorisant aux filles la reformulation de ce qui était réduit au silence.

Certes, cette reprise de parole ne veut pas dire une sortie totale des normes patriarcales. Cependant pouvoir même négocier avec ces normes est un grand pas affranchi. Même si la violence est devenue naturalisée au sein de cette famille, le fait de la mettre en mots et de confronter celui qui l'exerce déplace la logique de l'évidence vers celle de mise en question.

Ce mécanisme met en perspective la réflexion de Judith Butler sur l'agency qui désigne la capacité d'un individu ou d'un groupe à agir. A travers sa théorie de la performativité, cette dernière a renouvelé la compréhension de l'agency. Dans *Trouble dans le genre* (1990) « La question de la capacité d'agir ne saurait trouver de réponse en recourant à un "je" qui précéderait la signification. La capacité d'agir réside dans les possibilités de resignification qu'ouvre le discours²². » C'est-à-dire que cette capacité n'émane pas d'un sujet complètement libre et défait des normes sociales, mais plutôt d'un individu qui réutilise les discours et les règles qui le contraignent afin d'ouvrir un espace de résistance ou de métamorphose. Cette idée est aussi développée dans son livre *Le pouvoir des mots* (2004) où elle précise que l'agency émerge des conditions de contrainte au sein desquelles le sujet se forme²³. La parole des filles dans notre film n'est pas le produit d'une liberté préexistante, mais plutôt une forme d'action contre les normes dans et par lesquelles elles ont grandi. La reprise de parole devient ici une forme de résistance. Même s'il ne s'agit pas d'une émancipation, et que les filles ne sont pas représentées comme complètement affranchies, le fait d'essayer de reconfigurer leur position à travers la parole, la confrontation et la mémoire est considéré comme un pas vers l'avant. Négocier la norme établie est aussi symbole de force, et place la femme en position du sujet. Dans ce cadre, Saba Mahmoud explique que l'agency « ne se réduit pas à la résistance ou à la subversion. Elle peut consister à habiter la norme, à la vivre, à la réinterpréter²⁴. » Chloé Buton démontre que l'agency « permet de penser que les femmes tout en étant soumises à des normes de genre ont toujours trouvé les moyens de s'en échapper, de les subvertir, de les négocier, afin de donner du sens à leur vie. [...] et c'est dans la manière dont elles agissent qu'elles deviennent véritablement les agentes de leur vie²⁵. »

5. CONCLUSION

Au terme de cette analyse, *Les Filles d'Olfa* se positionne en tant qu'œuvre refusant les catégories simplistes et rudimentaires — victime et coupable, fiction et documentaire, témoignage et reconstitution — afin d'investir la zone de friction de leurs chevauchements. Le film construit la figure de la femme victime via un dispositif formel qui dévoile le trauma et le rend représentable sans tomber dans le spectaculaire ; il expose la violence, les normes patriarcales ainsi que les mécanismes à travers lesquels elles se prolongent (des hommes vers des femmes, des femmes vers d'autres femmes, des mères vers leurs filles...) ; et dans les marges de ce même dispositif, il institue un espace d'agency où les femmes confrontent le récit établi, reprennent la parole et interviennent dans la construction de leur propre histoire.

Ancrée dans le cinéma tunisien post-révolution, Kaouther Ben Hania fait de la représentation de la femme un enjeu politique central et de l'hybridité le lieu où se joue et s'articule la question de cette représentation. Ici, le dispositif n'est pas destiné à servir le récit, il est le récit.

Une question demeure en suspens dans cet article et mérite d'être mise en lumière. Il s'agit de la question de la réception. En tant que spectateur, regarder des femmes en train de regarder la reconstitution de leur propre vie, produit une mise en abîme troublante empêchant tout voyeurisme confortable. Ceci pousse à questionner les

²¹ FOUCAULT. *Surveiller et punir... Op.Ci*

²² BUTLER. *Trouble dans le genre... Op.Cit.*

²³ GALLOT, Fanny. « L'agency : un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires », *Écrire l'histoire* [en ligne], no 20–21, 2021. Mis en ligne le 1er septembre 2022. Consulté le 20 septembre 2022.

Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/elh.2775>

²⁴ MAHMOOD. *Politique de la piété... Op.Cit.*

²⁵ BUTON, Chloé. *L'agency : un concept à penser avec le féminisme*, mémoire de Master 2, Paris (France). Université Paris 1, 2020.

conditions au sein desquelles l'on regarde la douleur et les traumatismes d'autrui. Dans cette optique, *Les filles d'Olfa* ne se limite pas à la représentation de la femme victime, il modifie la perception que nous avons d'elle.

BIBLIOGRAPHIE

1. **BARTKY, Sandra Lee.** « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power », in: *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York (USA) : Routledge, 1990, p. 63–82.
2. **BOURDIEU, Pierre.** *La domination masculine*, Paris (France) : Seuil, coll. « Liber », 1998, p.134.
3. **BOURDIEU, Pierre.** « Sur le pouvoir symbolique », dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris (France) : Seuil, coll. « Points », 2001, p. 201–211.
4. **BUTLER, Judith.** *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris (France) : La Découverte, coll. « Théorie critique », 2005.
5. **BUTON, Chloé.** *L'agency : un concept à penser avec le féminisme*, mémoire de Master 2, Paris (France). Université Paris 1, 2020.
6. **DELPHY, Christine.** *L'ennemi principal. Volume 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, 1998.
7. **FOUCAULT, Michel.** *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris (France) : Gallimard, 1975.
8. **GALLOT, Fanny.** « L'agency : un concept heuristique pour penser le genre et les classes populaires », *Écrire l'histoire* [en ligne], no 20–21, 2021. Mis en ligne le 1er septembre 2022. Consulté le 20 septembre 2022. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/elh.2775>
9. **HOOKS, bell.** *Le féminisme est pour tout le monde*, traduit de l'anglais par Olga Potot, Paris : Éditions Cambourakis, coll. « Sorcières », 2017, 176 p.
10. **LACOSTE-DUJARDIN, Camille.** *Des mères contre les femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris (France) : La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1985, 267 p.
11. **MAHMOOD, Saba.** *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Paris (France) : La Découverte, 2009.
12. **PALHETA, Ugo.** « Violence symbolique et résistances populaires », *Éducation et socialisation* [en ligne], no 37, 2015. Mis en ligne le 01 mars 2015. Consulté le 19 septembre 2025. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/edso/1117>

FILMOGRAPHIE

BEN HANIA, Kaouther. (réal.). 2023. *Les Filles d'Olfa* [ألفة بنات]. Tunisie/France/Allemagne/Arabie saoudite.