

Les silences du palais de Moufida Tlatli

Gérard Grugeau

Number 75, January 1994, February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23286ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

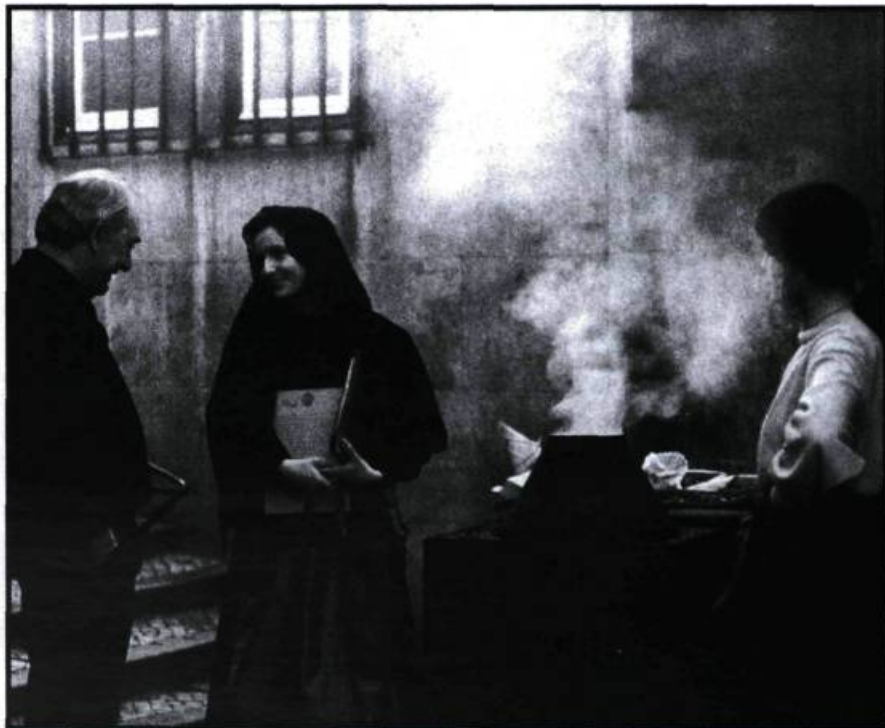
[Explore this journal](#)

Cite this review

Grugeau, G. (1994). Review of [*Les silences du palais de Moufida Tlatli*]. *24 images*, (75), 43–44.

sur les lieux du drame pour partager le fruit (abondant) de sa quête avec les voisins qui convoitaient jadis la cassette de son père (et parmi lesquels se trouve vraisemblablement le voleur). Son malheur fait son succès, parce qu'il lui procure une «histoire» qu'elle peut vendre. Voilà donc toute l'autodérision d'un auteur qui se désigne comme celui qui vend le malheur des autres (ne vient-il pas de faire le récit des faits qui accablent la pauvre femme?) et qui place le spectateur dans la position de celui qui l'achète.

C'est à n'en pas douter dans ces propos sur l'art que se situe l'essentiel de *La cassette*, ce qui force encore une fois le rapprochement avec le fabuleux *Mon cas*, dont l'époustouflant dispositif contribuait à poser cette autre question éternelle: quel est le rôle de l'art? Sans dogmatisme et avec une idée claire de la liberté (de l'artiste, mais aussi et surtout du spectateur), Oliveira aborde tout cela avec un humour et une jeunesse qui ne se démentent jamais. ■



Les silences du palais

DE MOUFIDA TLATLI

PAR GÉRARD GRUGEAU

Chanteuse à la voix sublime qui enveloppe de ses mélodies incantatoires les nuits festives tunisiennes, Alia (Amel Hedhili) est amenée à revivre son passé à la faveur des funérailles d'un ex-bey qui pourrait être son père. Dans les pièces du palais désert se pressent les souvenirs d'une enfance et d'une adolescence «protégées», bientôt marquées par le drame (la mort en couches de la mère-servante, sur laquelle les princes exerçaient un droit de cuissage inaliénable) et l'éveil à la conscience politique (montée du parti destourien de Habib Bourguiba et accession de la Tunisie à l'indépendance). Construit conventionnellement en une série de flash-backs, où passé et présent se télescopent en un montage quelque peu répétitif et fastidieux, ce



premier long métrage de Moufida Tlatli (ex-monteuse de Merzak Allouache, Michel Khleifi et Ferid Boughedir) affiche cepen-

dant une belle acuité du regard.

Le regard est ici indissociable de la voix et d'une certaine tradition du chant arabe dont la diva égyptienne Oum Koulthoum savait moduler les incantations langoureuses jusqu'à l'incandescence. Le récit se veut exempt de toute complaisance, riche d'ambiguïtés (les rapports d'exploitation, de soumission et de séduction entre «maîtres» et «esclaves»), ferme et impitoyable dans sa dénonciation sans être pour autant simplificateur ou surrogatoire dans son expression dramatique. Intimiste, le regard s'attarde avant tout sur les secrets d'une naissance (celle de la cinéaste?), tout en brochant le portrait émouvant d'une mère et d'une génération de femmes bâillonnées par les traditions d'un pouvoir féodal aux abois.

D'où l'importance de la voix et du chant qui relaient le cri muet (séquences du viol et des grilles se refermant sur les silences du palais) pour braver l'interdit de la parole et dire enfin en filigrane la douleur, la solidarité et la révolte. D'abord «indécise comme le pays», Alia finira par accéder par le chant à une forme d'autonomie, même si Lofti, l'homme de sa vie, lui refuse toujours le mariage et la pousse à se faire avorter. Sous le couvert de l'amour et d'un appel constant à «éteindre le brasier du cœur avec la liqueur des lèvres», le chant dans la culture arabo-

islamique «répercute le cri des sans-voix». À l'instar d'Oum Koulthoum, Alia consolidera son identité en faisant sentir aux hommes, par l'ambiguïté ensorcelante de sa voix, le manque dévorant qu'ils ont eux-mêmes suscité en divisant la société et en isolant les femmes. Écoutons Joseph Samaha, journaliste libanais: «Oum Koulthoum chante l'acte de chair. Elle se dresse devant le mâle arabe et chante sa douleur à lui. Elle prend la parole à sa place et sur les thèmes que, justement, il tait. Elle dévoile ses secrets en même temps qu'elle l'apaise. Elle se fait

l'écho de sa faiblesse devant la femme, de son désir pour elle». Ce sont justement ses rapports tissés de non-dits et de subtiles contradictions que soulignent avec délicatesse Moufida Tlatli et Nouri Bouzid (à l'adaptation et aux dialogues). Avec *Les silences du palais*, Tlatli s'impose d'emblée comme une voix prometteuse dans le paysage cinématographique maghrébin. Souhaitons à la cinéaste d'avoir pour longtemps le souffle des grandes chanteuses orientales qui savent si bien embraser nos mille et une nuits. ■

Magic Hunter D'ILDIKÓ ENYEDI

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Ce chasseur magique, c'est celui qui, pour la réalisatrice hongroise Ildikó Enyedi, prend sa source dans l'opéra romantique allemand *Der Freischütz* (1821, de Carl Maria von Weber), un des premiers, après Mozart, à être fondateur de l'art lyrique germanique moderne.

Cet opéra, dans lequel un franc-tireur fait un pacte avec Satan pour sept balles qui ne ratent pas leur cible (mais dont la dernière appartient au Diable, qui veut ainsi se gagner une âme supplémentaire), sert de lien

conducteur à un sujet contemporain se déroulant à Budapest depuis la Seconde Guerre mondiale. Un tireur d'élite de la police secrète hongroise est lui aussi tenté de pactiser avec un supérieur hiérarchique pour se tirer du pétrin de sa décadence et de sa médiocrité technique.

Mais *Magic Hunter* n'est pas un polar. Ildikó Enyedi, qui avait réalisé en 1989 le sublime *Mon XX^e siècle* (un fascinant poème d'images noir et blanc et de sons musicaux sur l'arrivée de l'électricité au dé-

but du siècle), produit à nouveau une sorte d'opéra audiovisuel sur la guerre «diabolique» contemporaine, y compris la guerre froide, ainsi que sur l'effondrement du bloc de l'Est.

Plus encore, la cinéaste construit une tapisserie de plusieurs époques de la culture hongroise, où se superposent en contrepoint la préhistoire, le Moyen-Âge et deux couches d'histoire contemporaine, celle des bombardements de Budapest, puis celle d'aujourd'hui. Cela ressemble structurellement à la manière qu'avait utilisée Alain Resnais dans *La vie est un roman* (1983), autre opéra moderne.

Enyedi fait merveille autant dans son travail sur la bande-son que sur le plan visuel, mixant les extraits de *Der Freischütz* à des sons crépusculaires, la ritournelle romantique à la symphonie industrielle, la cantilène enfantine aux bruits et fureurs des guerres interminables, des armes jamais muettes. Les styles d'images aussi s'entrechoquent: bédésistes pour la préhistoire, d'Épinal pour le Moyen-Âge (où les paysans malins se jouent du Diable, où l'icône d'une Vierge protège un lapin sacré), jusqu'aux évocations des bombardements de 39-45 et aux images froides, quasi télévisuelles, des survivances du KGB et autres polices secrètes de maintenant.

Le Diable postmoderne est militariste, violent, il renaît de ses cendres comme il fut

