



HAL
open science

**L'espace domestique : dialectique intérieur [/] extérieur
à la lumière de la filmographie de Nouri Bouzid
(1986-2006) : L'homme de cendres : cas d'analyse**

Aziza Azzouz

► **To cite this version:**

Aziza Azzouz. L'espace domestique : dialectique intérieur [/] extérieur à la lumière de la filmographie de Nouri Bouzid (1986-2006) : L'homme de cendres : cas d'analyse. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20040 . tel-01443592

HAL Id: tel-01443592

<https://theses.hal.science/tel-01443592>

Submitted on 23 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE
BRETAGNE
LOIRE

THESE / UNIVERSITE RENNES 2

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE RENNES 2

Mention : Esthétique du cinéma

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues

présentée par

Aziza Azzouz

Préparée à l'Unité Mixte de recherche EA3208

Arts : pratiques et poétiques

Université Rennes 2

L'espace domestique :
Dialectique
intérieur/extérieur à la
lumière de la filmographie
de Nouri Bouzid
L'homme de cendres
cas d'analyse

Thèse soutenue le 21/10/2016

devant le jury composé de :

Mohamed Massoud Driss

Professeur, Université de Tunis, *président*

José Moure

Professeur, Université Paris1 – Panthéon Sorbonne, *rapporteur*

Hamadi Bouabid

Professeur, Université de Carthage, *rapporteur*

Antony Fiant

Professeur, Université de Rennes 2, *examineur*

Najib Djaziri

Professeur, Université de Carthage, *examineur*

Gilles Mouëllic

Co-directeur de thèse

Hmida Maklouf

Directeur de thèse



Université de Tunis / Université Européenne de Bretagne
Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis / Université Rennes 2
Ecoles Doctorales Arts et Culture / Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

***et du Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique***

**L'Espace domestique : Dialectique intérieur/extérieur à la lumière de la
filmographie de Nouri Bouzid (1986-2006)
L'Homme de cendres cas d'analyse**

Thèse de Doctorat

Discipline : Sciences et techniques des arts
Esthétiques du cinéma

Présentée par Aziza AZZOUZ

Directeur de thèse : Gilles MOUELLIC

Soutenue le 21 Octobre 2016

Jury :

Mr. Mohamed Massoud DRISS, Professeur, Université de Tunis, Président
Mr. Gilles MOUELLIC, Professeur, Université de Rennes2, Directeur de thèse
Mr. Hmida MAKLOUF, Professeur, Université de Carthage, Co-directeur de thèse
Mr. José MOURE, Professeur, Université de Paris1 - Sorbonne, Rapporteur
Mr. Hamadi BOUABID, Professeur, Université de Carthage, Rapporteur
Mr. Antony FIANT, Professeur, Université de Rennes 2, Membre

A la mémoire de mon père qui a tant voulu voir ce travail achevé...
Merci pour avoir fait de moi ce que je suis aujourd'hui...

Remerciement

Ce document représente la somme de plusieurs années de travail et il n'aurait pas pu être mené à termes sans l'apport de personnes qui me sont chères.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à mes directeurs de recherche, Professeur Gilles Mouëllic et Professeur Hmida Makhlouf qui ont accepté de prendre la direction de cette thèse en cotutelle transformant ainsi les difficultés rencontrées en une expérience enrichissante. Je leur suis reconnaissante de m'avoir assuré un encadrement rigoureux tout au long de ces années, tout en me donnant toutefois la possibilité de trouver par moi-même mon cheminement personnel. Je remercie particulièrement Monsieur Gilles pour sa patience et son soutien lors de mes moments difficiles et pour la confiance qu'il a su garder en ma capacité à rendre ce projet à terme. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je remercie les rapporteurs et les membres de jury pour le temps qu'ils ont accordé à la lecture de cette thèse et à l'élaboration de leurs rapports.

Je remercie particulièrement Madame Insaf Khaled pour ses précieuses directives et Monsieur Anis Semlali pour ses encouragements multiples.

J'adresse toute mon affection à ma famille et en particulier à ma maman si présente par son appui indéfectible tout le long de cet éprouvant cheminement.

Je ne saurais terminer sans souligner le soutien amical et chaleureux de mes amis, de mes collègues qui m'ont soutenue durant ce parcours doctoral.

Sommaire

<u>REMERCIEMENT.....</u>	<u>5</u>
<u>SOMMAIRE.....</u>	<u>6</u>
<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>9</u>
<u>PARTIE 1 :</u>	<u>21</u>
<u>LA SOCIETE TUNISIENNE ET SON OMBRE AU MIROIR DE LA</u>	
<u>FILMOGRAPHIE DE NOURI BOUZID.....</u>	<u>21</u>
1. LE CINEMA TUNISIEN UN CINEMA NAISSANT	23
1.1. DU CINEMA EN TUNISIE A UN CINEMA TUNISIEN	24
1.2. NOURI BOUZID : L'HOMME ET L'ŒUVRE.....	33
2. DES PARCOURS / DES TRACES DES PERSONNAGES	39
2.1. LE FEMININ AFFRANCHI	41
2.2. LE MASCULIN AFFAIBLI	65
3. LA LUTTE EST UNE QUESTION DE POUVOIR.....	88
3.1. DE LA VIOLENCE INDIVIDUELLE	89
3.2. DE LA VIOLENCE INSTITUTIONNELLE	103
4. DES LIEUX RECURRENTS ET DES MODES D'APPROPRIATION	119
4.1. LA VILLE TRADITIONNELLE : CARREFOUR DE LA NOSTALGIE.....	119
4.2. LA VILLE MODERNE : UNE ITINERANCE ORGANISEE	138
4.3. LA MER : DE L'ERRANCE AU RETOUR AUX SOURCES	149
5. CONCLUSION DE LA PARTIE :	155

<u>PARTIE II :</u>	157
<u>LA DYNAMIQUE NARRATIVE DE L'ESPACE DANS L'HOMME DE</u>	
<u>CENDRES</u>	157
6. STRUCTURE DE L'ESPACE DOMESTIQUE ET ORGANISATION FAMILIALE	160
6.1. DE LA DEFINITION DE L'ESPACE DOMESTIQUE	161
6.2. L'ESPACE DOMESTIQUE ENTRE CLOTURE ET OUVERTURE	167
6.3. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION ETHNOGRAPHIQUE.....	182
6.4. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION SOCIALE	199
6.5. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION PSYCHOLOGIQUE	222
7. DE L'ESPACE DE L'HONNEUR A LA MANIFESTATION DU DESHONNEUR	230
7.1. LA MEDINA : ENTRE MAINTIEN ET ECLATEMENT DES TABOUS.....	232
7.2. L'ATELIER DE HACHEMI : LE CREUSET DES DRAMES	260
8. DE LA MARGE A LA DOMESTICATION DE L'ESPACE : LES LABYRINTHES DE L'ESPACE VECU	271
8.1. LA MAISON DE LEVY : L'ESPACE FETICHE	272
8.2. LA MAISON DE SEJRA : DU NON SACRE A LA GENESE DU SACRE	281
9. HERMENEUTIQUE D'UNE DIALECTIQUE : DE L'ESPACE PHYSIQUE A LA CONSTRUCTION IMAGINAIRE DE L'ESPACE.....	295
9.1. POUVOIR DE L'ARCHITECTURE OU LA CONSTRUCTION DU SENS DE L'HABITAT.....	296
9.2. LA CRAINTE DU MONDE EXTERIEUR OU LA MISE A DISTANCE DES AUTRES.....	321
10. CONCLUSION DE LA PARTIE :	336
<u>CONCLUSION</u>	338

BIBLIOGRAPHIE & NETOGRAPHIE 344

TABLE DES MATIERES 356

ANNEXES 360

Introduction

« C'est de l'interdit de voir que naissent les questions fondamentales et que s'active la fonction scopique. La cécité symbolique que croit imposer la société à certains de ses membres est un leurre ; plus l'interdit est important, plus le regard devient voyeur. Si la littérature suggère l'idée d'un œil regardant et affrontant toutes sortes d'obstacles, le cinéma le met en scène et nous le donne à voir évoluant dans un environnement où l'individu est conditionné par la prégnance de la figure de l'interdit »¹.

Dans un monde envahi par les nouvelles technologies et les nouveaux médias et face à un public tourmenté par un désir avide de la nouveauté, nous voilà de plus en plus entourés et influencés par l'image. Une image présente partout et qui englobe plusieurs aspects de l'activité humaine : l'image des arts plastiques, ou celle de la télévision, l'image du cinéma ou encore l'image du moniteur vidéo, mais aussi celle de l'ordinateur. Ces procédés technologiques numériques et virtuels ont atteint le mode de vie de l'homme dans ses différentes manifestations, franchissant les frontières sans vraiment rencontrer d'obstacles. Ils sont à l'origine d'un changement radical en révolutionnant notre rapport au temps et aux distances, à l'information, comme à notre environnement personnel et professionnel... Il devient donc de plus en plus problématique de s'interroger sur le pouvoir de l'image et l'impact qu'elle pourrait avoir sur son récepteur.

¹ OUKAOUI N., « Alya et Fella : deux parcours visuels, un combat unique », in *Cinemas du Maghreb, CinémAction* N°111, Paris, Ed. Corlet Télérama, 2004, p. 77.

L'image est-elle sacrée ou profane ? Un créateur qu'il soit peintre, cinéaste ou autre, se donne-t-il pour fonction de sacraliser les phénomènes et les événements qu'il traite, c'est-à-dire de les entourer d'une abstraction métaphysique, de les maintenir dans une idéalité aérienne, ou bien sa fonction est-elle de désacraliser les sujets évoqués en levant les interdictions et les tabous ?

Le sacré est l'objet de l'adoration de la communauté, il a besoin d'être forcément, et constamment, délimité par des interdits. Il a été défini comme « contagieux parce que les rapports qu'on établit avec lui s'expriment obligatoirement dans des rites de séparation et de démarcation, et dans l'idée selon laquelle il est dangereux d'outrepasser certaines limites »². Mais la levée de l'interdiction demeure toujours séduisante. Nous savons parfaitement dans le sillage de ce que nous a appris Freud que plus l'interdit est protégé, voilé, maintenu dans les zones de ce qu'on appelle la pudeur et la morale, plus le désir de l'enfreindre et de le briser se fait tentant, car « l'ambivalence du sacré, [comme le confirme Mircea Eliade], n'est pas seulement d'ordre psychologique en ce qu'il attire ou repousse, mais aussi de l'ordre des valeurs ; le sacré est en même temps sacré et souillé »³. D'ailleurs, dans l'histoire de l'art et de la création, les œuvres qui ont marqué l'esprit sont celles de certains créateurs iconoclastes qui ont parfaitement compris que l'essence de la création, sa mission la plus vitale, est de mettre à nu ce qu'au nom des pratiques institutionnelles, comme la religion, la famille ou autres, les instances politiques ont cherché toujours à voiler, à cacher. « Il s'agit [comme le dit Pierre Legendre] de mettre en scène la négativité, d'en faire un objet de discours, de la montrer... Il s'agit d'explorer à la fois ce qui se montre et ce qui se cache »⁴.

Etant donné que notre champ d'investigation a trait au cinéma et particulièrement au cinéma de notre pays - la Tunisie -, il n'est pas exagéré

² DOUGLAS M., *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Ed. La Découverte poche, 2001, p. 42.

³ Ibid., p. 17.

⁴ LEGENDRE P., « L'image ou la division sacré / profane », in *Qantara* N°15, Dossier Spécial : *L'image entre le sacré et le profane*, Paris, Publication de l'Institut du monde arabe, Printemps 1995, p. 24.

d'affirmer que si le sacré est, par excellence, « l'intraitable », voire ce qui ne peut pas se dire et ce qui ne peut pas être manipulé, l'expérience cinématographique tunisienne, à travers multiples films, a permis de lier l'image au sacré. Cette dernière « se déplace vers le sacré par son pouvoir d'envoûtement et par sa magie. Partout et nulle part, elle pénétrera dans les fantasmes pour devenir, comme le disait Barthes, « l'imaginaire d'une société » »⁵. Elle s'autorise à aborder des sujets tabous tels la sexualité, les fantasmes personnels, la religion, les problèmes d'identité ou d'exclusion, etc. Mais cette crise d'identité, cet appel à une identité recherchée voire revendiquée ne constituent-ils pas, depuis toujours, un leitmotiv dans différentes disciplines (littérature, sociologie, histoire, architecture...) ? Pourquoi dès lors relancer la réflexion ? Ne risquons-nous pas de sombrer dans une reformulation redondante du problème ?

Notre thématique invite d'abord, à utiliser l'image cinématographique comme médium, comme on utilisait l'écrit, les tracés ou les photos, pour dire ce qu'est le social, pour dévoiler ce qui reste caché, pour expliquer les phénomènes de domination, d'exclusion, de disparités, pour montrer le sens des mouvements sociaux et identitaires, et ce à travers l'analyse des modes d'occupation et d'appropriation de l'espace domestique et ses alentours au miroir d'un certain nombre de films tunisiens.

En fait, le cinéma tunisien est porteur d'images de lieux privilégiés au point où l'on serait tenté d'en faire une typologie répondant à des identifications socioculturelles, historiques, affectives ou mythiques. Cependant si ces images semblent comporter un niveau de signification qui se réfère à un lexique commun et collectif, elles sont dans chaque film et pour chaque réalisateur, l'objet d'un traitement dramatique et esthétique particulier, nécessitant à chaque fois une analyse différente. Depuis ses débuts, des échanges profonds ont toujours existé entre l'espace de la médina, avec ses différentes composantes, et le cinéma tunisien. La

⁵ STONE MCNEECE L., « La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien », in *Cinemas du Maghreb, CinémAction* N°111, op. cit, p. 68.

médina comme espace filmique, réduit à sa seule dimension physique, de circonstance de l'action, est au cœur d'un nombre relativement important de longs métrages tunisiens. Elle a attiré la majorité de nos cinéastes (Nouri Bouzid, Moncef Dhouib, Ridha Béhi, Férid Boughdir, Ahmed Kéchine, Mahmoud Ben Mahmoud...), pour y tourner leurs films (dans diverses Médinas de la Tunisie Tunis, Kairouan, Sousse, Sfax...). Le cinéma tunisien semble être le lieu où la médina en mutation est susceptible d'accéder à une conceptualisation complète. Elle est le produit de volontés multiples, tantôt convergentes tantôt divergentes, publiques et privées, étagées dans le temps, sédimentées, générant des pratiques aux traces durables aussi bien que des pratiques mouvantes, instables et s'abolissant dans le temps. Mais curieusement la théorie du film et les études urbaines n'ont pas toujours su tirer profit de cette relation.

Faisant partie intégrante de l'espace médinal, la maison traditionnelle comme espace domestique par excellence, ne peut pas échapper à ces réalisateurs qui ont posé leurs caméras dans diverses médinas, pour évoquer un style de vie bien particulier ou une architecture bien particulière... Elle devient une suite de regards, obéissant à une stratégie de configurations propre au producteur du discours filmique. Elle est certainement le conservatoire d'une socialité que l'on ne peut négliger, mais la prendre comme thématique de notre recherche, c'est choisir de répondre pleinement à une urgence qui nous invite à penser ce qui nous environne et ce qui nous détermine. Notre intérêt portera essentiellement sur cette question d'usage et de pratiques socio-spatiales dans la maison en particulier et dans tout espace occupé en général. Il s'agit donc de réfléchir sur les représentations physiques et symboliques de l'espace mais aussi sur l'espace de la représentation et sa technicité, éventuellement que notre champ de recherche a trait à un domaine où la représentation joue un rôle crucial, à savoir le cinéma.

C'est dans cette optique que nous souhaitons questionner le discours filmique de Bouzid sur la nature et les caractéristiques de l'espace domestique, sur son mode d'appropriation par son occupant et sur la relation qui le réunit avec l'extérieur, dans un monde où l'espace domestique est encore traversé par un invisible réseau de frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Dans ce brouillage assez radical des

frontières traditionnelles qui séparent l'espace public de l'espace privé, nous nous attachons à cerner l'originalité du traitement de l'espace médian dans son entier et l'espace domestique dans sa particularité, à partir de l'analyse de la filmographie de Nouri Bouzid et notamment de son film *L'Homme de cendres*, afin de montrer que l'espace n'y fonctionne ni comme cadre, ni comme décor, mais comme élément moteur de la narration. Au-delà d'être un support de l'action, il participe de celle-ci et conditionne la nature du rapport qui s'instaure avec celui qui l'occupe. Il est le lieu où se déroule une entreprise imaginaire articulant des comportements sociaux bien codés, relevant d'un système complexe où se combinent des signes, des attitudes, des croyances et des pratiques. Il structure par conséquent les représentations qu'un individu pourrait s'en faire de lui. Mais nous notons au même temps que, dans cette tendance à radicaliser l'opposition socio-spatiale d'intérieur/extérieur, de public/privé ou encore de masculin/féminin, ces notions ordinairement conventionnelles s'avèrent étonnamment dépassées voire plastiques. Elles fonctionnent aujourd'hui comme les révélateurs de représentations mentales nouvelles, où les usagers trouvent toujours une brèche pour outrepasser les frontières marquées comme imaginaires.

Comment se manifeste alors ce brouillage ? D'où provient-il ? Que remet-il en cause et que fait-il émerger de nouveau ?

Que serait finalement l'espace domestique à travers le corpus à analyser et quel statut accorder à son image représentée ?

Quelle relation existe-t-il entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace domestique ? Est-ce une relation de continuité et de complémentarité ou une relation de répulsion et divergence ?

A quoi sert l'espace public ? Dans quelle mesure peut-on se l'approprier ? Quelles sont dans cet espace les frontières de la liberté de chacun ?

Comment le privé pourrait-il se métamorphoser en public et inversement ? Quelles sont alors les limites de chacun de ces deux espaces ? (l'intérieur et l'extérieur).

Comment se manifeste alors, le rythme socio-spatial de la quotidienneté de nos personnages à travers le corpus à analyser ?

Dans cette étude de la dialectique de l'espace domestique et l'espace urbain dans le cinéma tunisien à la lumière de la filmographie de Nouri Bouzid, notre approche ne sera pas cumulative et additionnelle, mais comparative et générative ; c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de parler de chaque film à part, mais de faire valoir ces films les uns par rapport aux autres, et éventuellement, les uns contre les autres afin de déterminer les caractéristique fondamentales de la société étudiée que ce soit sur le niveau social ou spatial. Dans un tel travail, les écueils sont incalculables et notamment pour ce qui est de la rareté d'ouvrages ou d'études critiques sur le cinéma tunisien. Dans un travail qui se base sur l'analyse filmique, les ouvrages à caractère général sur le cinéma et notamment ceux de Jacques Aumont : *Esthétique du film* (2004) et *L'Analyse des films* (1988), qui nous initient à une analyse fouillée et poussée des séquences, vont nous être utiles. Quant aux références tunisiennes et arabes sur le cinéma de notre pays, quelques études pertinentes vont nous servir de guide dont notamment celle de Taher Chikhaoui, de Miranda Kammoun et notamment de Michel Serceau. Quant aux livres, celui du belge Victor Bachy, *Le Cinéma de Tunisie* qui date de 1978 est toujours une solide référence, ainsi que l'ouvrage du professeur Hédi Khélil et dont le titre est *Abécédaire du Cinéma Tunisien* accompagné d'un DVD, paru en 2006. Mais l'ouvrage qui va nous être d'une précieuse utilité, c'est celui de Sonia Chemki : *Cinéma tunisien nouveau: parcours autres*, publié à Tunis en 2002.

Pour mieux répondre à toutes ces questions précédemment posées et pour mieux cerner notre travail, certes nous nous basons sur la représentation que fait Bouzid de l'espace architectural auquel il a trait, mais tout le long de nos analyses nous faisons appels à diverses disciplines pouvant fondamentalement enrichir notre recherche car nous sommes conscients qu'outre le volet technique et esthétique spécifique au cinéma comme discipline, notre problématique traite essentiellement du rapport individu-espace qui devrait être appréhendé comme un système complexe. Une telle thématique sous-jacente a été abordée depuis bien longtemps par plusieurs chercheurs dans différents domaines. Un détour indispensable par la philosophie, par la sociologie et par la psychologie permettra donc de comprendre ce double aspect essentiel et identitaire de l'espace domestique dans ses particularités et de la notion

d'habiter dans ses généralités. L'approche phénoménologique sera également convoquée pour saisir cette notion dans toute sa complexité.

Nous ferons appel à la philosophie et notamment à Heidegger qui a depuis 1951, définit l'habiter comme un *être-là-au-monde*, dans le sens que l'individu ne peut pas bâtir sans habiter, c'est-à-dire que la maison ne serait qu'un ustensile, un outil d'habitation, c'est dire aussi que nous ne pouvons parler de l'espace qu'en relation existentielle avec celui qui l'occupe. C'est dans cette même vision existentielle que les géographes et notamment Berque (2000), parlent aussi de la notion d'écoumène* pour désigner le lien ontologique qui relie les individus à leur milieu tout en se basant sur l'expérience sensorielle de l'homme à son espace de vie. « Dire que la question de l'être est philosophique, tandis que celle du lieu, elle, serait géographique, c'est trancher la réalité par un abîme qui interdit à jamais de la saisir », écrit Berque dans son traité d'*Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. De son côté, Bachelard, pour qui la maison est le centre du monde, propose, dans sa vision phénoménologique de l'espace, une lecture des rapports individu-espace par des descriptions où se mêlent imaginaire et esthétique. Il nous parle d'une véritable « rythmanalyse de la fonction d'habiter » basée sur les significations que l'homme peut accorder à son espace vécu dans sa réalité comme dans son intimité rêvée.

Lefebvre voit par contre, que la pratique spatiale d'une société se découvre en déchiffrant son espace dans sa triplicité. Il aborde alors la notion d'espace vécu, d'espace perçu et d'espace conçu en associant étroitement la réalité quotidienne à la réalité urbaine afin de montrer que les rapports à l'espace s'expriment essentiellement par des attaches et des répulsions résultant des valeurs et des significations qui lui sont données. Dans ce sens aussi et dans un champ de recherche non lointain, Moles et Rohmer dans leur psychosociologie de l'espace et de

* Le terme vient du verbe grec *oikeo*, qui signifie habiter. Les auteurs grecs l'utilisaient pour distinguer la terre habitée des déserts. Dans la géographie moderne, il signifie la « partie de la terre occupée par l'humanité ». Berque, lui, l'emploie pour désigner la « relation d'un groupe humain à l'étendue terrestre ».

l'environnement étudient l'interaction individu-espace dans un rapport dynamique où l'un influence l'autre. Ils développent des notions basées sur le principe de distanciation comme la centralité, la proxémie, les coquilles, pour pouvoir déterminer le mode d'appropriation de l'espace par l'individu et qui s'exprime essentiellement dans des sentiments d'appartenance, d'ancrage et d'enracinement.

Dans cette diversité des approches, notre travail qui se veut fortement inspiré de ces recherches premières, se place dans leur continuité, tout en puisant particulièrement dans les théories et les concepts développés tant par la phénoménologie que par la psychosociologie de l'espace, car nous pensons au final que le rapport d'un individu à son espace est un rapport affectif basé sur les représentations mentales inhérentes à la pratique de celui-ci. L'espace est certes réceptacle des pratiques, mais il est aussi objet d'une construction imaginaire et signifiante par les individus. Pour ce faire nous consacrons une première partie de la thèse à l'étude des deux paramètres clés de notre problématique, à savoir l'individu et l'espace à la lumière de la filmographie de Nouri Bouzid, c'est-à-dire que nous focalisons sur l'étude des personnages dans leur quotidienneté, leur nature, leurs ambitions et les espaces qu'ils fréquentent tout en essayant de déterminer les liens qu'ils y développent.

Avant d'aborder de front l'étude de la représentation de l'espace chez Bouzid, il est bon d'avoir une première connaissance générale de l'ensemble de sa pensée. Nous commençons cette partie par replacer le cinéma tunisien dans son contexte historique et sociologique. Nous effectuons une division temporelle qui obéit à une catégorisation thématique, allant de la naissance du cinéma en Tunisie jusqu'à l'émergence du cinéma tunisien. Nous nous concentrons évidemment sur la filmographie de Nouri Bouzid, corpus premier de notre recherche tout en présentant l'auteur et son œuvre, ainsi que les écoles qui lui ont servi de référence, étant donné que la connaissance de la culture dont émane le cinéma tunisien, voire le cinéma de Bouzid, est indispensable à la compréhension des films. Par ailleurs, connaître la culture d'un film nous renvoie essentiellement au présent de l'œuvre, c'est-à-dire la période de sa réalisation, néanmoins à la prise en compte de certaines structures de son passé et aux divers événements qui pourraient l'influencer. Car, dans le cas du

cinéma, domaine esthétique par excellence, il est encore plus nécessaire qu'ailleurs de prendre en considération le volet historique, sociologique, anthropologique voire religieux ou encore politique.

Dans la suite de cette partie, nous nous interrogeons tout particulièrement sur ce rapport homme-espace en envisageant la complexité des deux termes de cette relation. Notre étude se veut alors, dans une perspective socio-sémiotique, une analyse des représentations sociales des individus-personnages et des lieux qu'ils fréquentent en tenant compte des films et de leur contexte. Nous étudions donc, les films dans leurs rapports à l'espace culturel tunisien, qu'il s'agisse du social, du politique ou de l'idéologique. Nous nous proposons aussi d'examiner chacune de ces aires publique et privée, ainsi que l'attitude des usagers selon ces différents milieux où se déploient des usages et des modes d'appropriation spatio-fonctionnelle. Nous articulons quelques concepts tirés d'autres domaines comme l'anthropologie, la psychologie, la sémiologie et la sociologie, car nous pensons que l'étude de l'espace social fait prévaloir une approche de teneur nous permettant de comprendre les systèmes symboliques (religion, coutumes, traditions...) qui structurent les rapports entre l'intérieur et l'extérieur, le public et le privé, le sacré et le profane, l'occident et l'orient dans la société tunisienne.

Dans une seconde partie de la thèse, nous focalisons essentiellement sur l'analyse d'un film du corpus, à savoir *L'homme de cendres*. Un tel film a marqué l'histoire du cinéma tunisien parce qu'il est allé loin dans la profanation du sacré et le franchissement des frontières. Il « s'offre [aussi] comme le film qui a le mieux illustré la charte spatiale qui régit la société patriarcale »⁶ écrit Sonia Chamkhi. Nous concentrons alors notre analyse sur l'étude des mouvements spatialisants des deux principaux protagonistes engagés dans le double mouvement dialectique d'entrer et de sortir afin de déterminer le rapport qu'ils entretiennent avec les espaces parcourus, traversés, imaginés ou fantasmés... Notre approche s'insère toujours dans le cadre d'une phénoménologie et d'une psychologie de l'espace. Nous étudions les

⁶ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, Tunis, Sud Edition, 2002, p. 92.

personnages dans leurs trajectoires journalières au sein de leur espace personnel restreint comme dans un cadre plus large qui fait appel à tout espace fréquenté ayant de l'impact sur les protagonistes et capable de modifier leurs convictions voire leurs modes d'appropriation de l'espace...

Cette partie se veut alors centralisée sur l'étude de la trilogie de notre question de recherche formée par l'individu, l'espace et le lien qui se tisse entre les deux. Pour ce faire, nous traitons de l'espace dans sa double consistance d'espace matériel, c'est-à-dire de cadre physique architecturé obéissant à des lois de construction spatiale et morphologique spécifique à une société donnée, et d'espace pratico-symbolique renvoyant d'une part à des modalités d'usage et des modes d'habiter dont il est le support, et d'autre part à des représentations et des valeurs perceptuelles parfois collectives, parfois individuelles résultantes de l'expérience vécue par chacun en son intérieur. L'objectif étant donc de montrer que les espaces vécus dans la platitude supposée des fréquentations journalières recouvrent des dimensions particulières parfois communes et conventionnelles, parfois inédites et imprévisibles. Elles sont essentiellement issues des interactions sociales en relation avec l'espace en tant que structure physique vécue et image perçue propre à chacun, poussant à chaque fois l'usager à se construire des manières d'habiter affectivement les lieux et de faire prévaloir certains sur d'autres.

Pour en finir sur cette introduction, nous notons que notre choix d'un tel corpus n'était pas du tout arbitraire. Il est avant tout, influencé par des motivations internes subjectives. Ayant visionné pour la première fois son *Homme de cendres* et ses *Sabots en or*, lors du cours Analyse filmique, assuré par Monsieur Hédi Khélil, durant ma première année de mastère en Esthétiques et Pratiques des Arts Visuels, j'étais fortement attirée par le discours cinématographique de Nouri Bouzid, mais aussi, par sa conception esthétique, que nous essayerons de décortiquer tout le long de ce présent travail de recherche. Attirée éventuellement par son audace pour dépasser les frontières et évoquer des sujets considérés comme tabou ou se voulant vivre dans la discrétion,

Par ailleurs, mis à part notre penchant vers tel ou tel film, notre choix était guidé essentiellement par des convictions objectives. Pour commencer, Nouri Bouzid fait partie des cinéastes les plus connus à l'échelle nationale et internationale, ce qui nous offre une facilité d'accessibilité à tous ses films, mais aussi à divers écrits nationaux et internationaux se rapportant à sa filmographie.

C'est aussi, le réalisateur tunisien qui a produit le plus de films, avec un total de six films réalisés le-long d'une vingtaine d'années, ce qui nous fournira une matière abondante pour étudier l'évolution de la société tunisienne dans différents moments de son histoire, et à travers ses différentes mutations. Ce qui nous permettra également d'inscrire notre présente recherche dans une approche diachronique et de considérer la relation de l'individu à son espace de vie comme un rapport dynamique spatio-temporel, car en dépit des écrits multiples en matière d'analyse des relations individu-espace, ce dernier demeure toujours visualisé en tant qu'objet fixe et simple, dont il est aisé de décrire les composants (axes, nœuds, repères...). Nous pensons donc que la filmographie de Bouzid peut nous offrir un terrain spatial et temporel favorable pour investir l'architecture et l'espace domestique comme expression de modèles d'habiter en mutation et aborder la notion du rapport à l'espace habité dans sa dynamique et en saisir les représentations spatiales dont l'individu se fait de son espace.

C'est aussi le « maître de l'imaginaire et de la narration, [qui] aime mêler violence, rêve et parodie aux odeurs picaresques qu'il juge nécessaire pour accepter ce pauvre monde »⁷. Il a tant été considéré comme révolutionnaire exterminateur dans son pays, vu la qualité des sujets à laquelle il donne accès. D'ailleurs la majorité de ses films ont souffert de la censure et de l'interdiction avant de voir le jour dans les salles de cinéma ou les festivals tunisiens. (L'Homme de cendres interdit de sortie pour six mois ; Les Sabots en or pour une année ; Bezness privé de subvention après avoir eu l'accord...)

⁷ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Tunis, Ed. MediaCom, 2002, p. 124.

Depuis son premier film, *L'Homme de cendres*, un film important et absolument incontournable, car « a marqué le destin du cinéma tunisien »⁸ ; Nouri Bouzid tente de déchiffrer l'histoire de la Tunisie, de ses défaites et de ses désillusions. Il traite du viol homosexuel pédophile, de la notion de virilité dans la société arabe, des mariages organisés, du statut de la femme, du statut de la prostituée, etc. La sortie de son premier film, en 1986, a été marquée par de vives polémiques exacerbées par le couronnement du film lors de la onzième session des Journées Cinématographiques de Carthage en 1986. C'est un film fondateur qui « a constitué un tournant dans la mouvance du cinéma tunisien, particulièrement, et dans celle du cinéma arabe d'une manière générale, c'est une œuvre de rupture par le ton adopté, par la manière d'agencer un sens et une essence qui sont générés par la matrice interne du film »⁹.

D'ailleurs « lorsqu'on demande aux critiques, aux cinéphiles et au large public de citer le film tunisien de leur choix, toutes périodes confondues, ils n'hésitent pas à mentionner au premier rang *L'Homme de cendres*, avec *Khélifa le teigneux* de Ben Hlima et *Sejnane* de Ben Ammar »¹⁰, nous révèle Hédi Khélil. Il rajoute dans un autre article que c'est « un film qui résistera, à l'épreuve du temps ».

De cette interdiction, transgression, audace... étaient nées les motivations premières qui nous ont poussées à choisir un tel cinéaste avec toute sa filmographie et renoncer à notre choix premier qui consistait à choisir divers films pour divers réalisateurs, pour voir de près ce qui se cache par derrière chaque film.

⁸ KHELIL H., « Matière, mémoire et regard », in *Sociétés : Tunisie au quotidien*, N°28, Montrouge, Ed. Dunod, 1990, p.27.

⁹ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 120.

¹⁰ Ibid., p. 122.

Partie 1 :
La société tunisienne et son ombre
au miroir de la filmographie de Nouri Bouzid

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » note Paul Klee.

Mais que peut l'art, et notamment le cinéma comme moyen d'expression artistique, nous rendre visible ?

Le rapport du cinéma à la réalité représente un enjeu essentiel. Il nous apparaît d'emblée, comme un reflet du temps présent ou passé, au point où nous pouvons dire de lui ce que Stendhal disait du roman, « un miroir qui se promène sur une grande route, [ou encore] le-long d'un chemin »¹¹. Dans sa trajectoire, ce miroir donne à voir la société dans tous ses effets et dans ses plus menus détails, qui se révèlent à travers ses façons de penser et de vivre, dans ses grandeurs comme dans ses faiblesses, dans ses tourments, ses espoirs et ses rêves. François Niney nous révèle que « le scandale du cinéma, sa fascinante portée, c'est peut-être de savoir rendre visible cette expérience : nos manières de (re) faire le monde et de le partager »¹².

Par ailleurs, nous savons parfaitement aussi, dans le sillage de ce que nous a appris Hegel, que l'artiste n'est pas une sorte de copiste du réel ou un simple imitateur de la nature et que la vraie fonction de tout artiste et de tous les arts a toujours été celle d'exprimer les nécessités de leur temps. Dans un rapport différent au réel et au temps, ils nous dévoilent le monde autrement et nous révèlent ce que nos yeux ne voient pas ou elles ne veulent pas voir ou peut être ne voient plus.

Or le cinéma, comme art populaire et culture de masse qui s'apprête au fil des temps à être accessible et visualisé par un plus grand nombre, dispose, sans aucune commune, de divers techniques et moyens pour enregistrer la réalité en la transformant en points de vue. Il convertit et transforme notre regard sur le monde en nous le donnant à voir autrement que dans notre rapport quotidien. C'est dans ce

¹¹ STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Ed. Folio classique, 1967, p. 51.

¹² NINEY F., *L'Épreuve du réel à l'écran*, Paris, Ed. De Boeck, 2002, p.9.

même contexte qu'Edgar Morin nous parle aussi, dans son livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, de la perception du film et de ce que ce dernier peut nous apprendre sur l'inconscient d'une société. Cette perception n'est pas une idée objective, mais est le fruit d'une subjectivité propre à chaque spectateur exacerbée par les techniques de mise en scène.

Nous tentons alors, tout au-long de cette première partie, de déceler ce que le cinéma de Bouzid qui s'étale sur une vingtaine d'années, veut nous éclairer sur notre société comme aspects authentiques : problèmes sociaux, attitudes de classes, conflits idéologiques, etc. En effet, nous pensons vivement que le cinéma et, surtout, les réactions aux films peuvent faire partie de l'analyse politique et sociale d'un pays. C'est très intéressant d'observer la censure, la critique, les polémiques que suscitent certains films à certaines époques. Cela permet de comprendre et d'illustrer l'évolution sociale et des mœurs tant des citoyens que du pays. Notre étude cherche alors à explorer les représentations des diverses villes tunisiennes, qui relèvent de l'imaginaire propre d'une époque. Nous focalisons évidemment sur notre problématique première, à savoir comment une vie individuelle et collective s'inscrit-elle dans l'espace qui, par sa singularité, participe de la culture dans laquelle l'occupant s'y reconnaît ou tente de s'y reconnaître ? L'espace peut-il modeler les perceptions de son occupant au fil du temps et à travers les diverses mutations ?

1. Le cinéma tunisien un cinéma naissant

L'image filmée est l'art de notre temps par excellence. Né avec le vingtième siècle, le cinéma se prête particulièrement bien à refléter, parfois à anticiper, l'air du temps. Car s'il est un art de l'image et de l'image en mouvement, il touche aussi le spectateur par la parole et par la musique. Il peut donc faire venir au jour de nombreux aspects de la culture d'une époque.

Focalisant sur le cinéma de notre pays, nous pouvons dire que les années de colonisation ont laissé La Tunisie profondément marquée par une politique d'obscurantisme érigée en système de prépondérance et de sujétion, et par de graves atteintes à la personnalité du peuple à travers sa langue nationale, interdite ou

rétrogradée, son histoire et sa culture, niées ou dépréciées. Dans cette histoire assez complexe et dans ce contexte idéologique, politique et culturel fort défavorable, nous remarquons que le paysage cinématographique tunisien n'a pas manqué de talents et de volontés créatrices, qui constituent, de par leur nombre et leur diversité, un échantillon d'expériences se rencontrant et s'entrecoupant depuis que l'on fait du cinéma dans ce pays.

Il y a donc nécessité de poser les bases d'un état des lieux et de donner des éclairages sur les circonstances et les conditions dans lesquelles sont produits les premiers films sur le sol national.

1.1. Du cinéma en Tunisie à un cinéma tunisien

Au Maghreb, le concept de culture souligne le rôle de la culture nationale populaire et le rapport des procédés culturels avec les forces et relations inhérentes au monde de production prédominant. Il prête une attention toute particulière aux structures d'un tout social dans lequel la culture fonctionne. Cela a donné à la quête d'indépendance et d'identité nationale évoquée dans ses films un goût très particulier, leur permettant d'explorer sa nature complexe et continuellement changeante.¹³

Partant de cette citation de Roy Armes, pouvons-nous strictement relier l'histoire voire les fondements du cinéma tunisien et de ses différentes conquêtes à la fin de l'occupation française et l'indépendance du pays ? Pouvons-nous dire que les films tunisiens sont une quête d'une nouvelle identité tant recherchée ou un retour vers un passé tant déployé mais opprimé par les étrangers ?

¹³ ARMES R., *Les Cinémas du Maghreb : Images Postcoloniales*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2006, p. 22.

1.1.1 - Le cinéma tunisien entre réalisation étrangère et amateurisme

Sujet à certaines controverses des critiques cinématographiques sur la date exacte de sa naissance, l'histoire du cinéma en Tunisie est fort précoce puisque ce sont les frères Lumière eux-mêmes qui sont venus tourner des vues animées des rues et des monuments de Tunis en 1896 : *Le Bey et son cortège*, *Le marché du poisson*, *Le marché des légumes*, *Place El Halfaouine*, *La gare de Hammam Lif*... Toutes ces scènes filmées seront projetées une année après leur tournage. Nous notons également que, quelques années plus tard, la première salle de cinéma, *Omnia Pathé*, a ouvert ses portes, en 1908.

Dès 1922, le précurseur du cinéma tunisien, Albert Samama Chikly, auteur des premières prises de vues sous-marines et des premières prises de vues aériennes (en ballon), tournait un court-métrage de fiction *Zohra*, suivi en 1924 d'un moyen-métrage *Ain el-ghazâl (La Fille de Carthage)*, devenant ainsi l'un des tous premiers cinéastes « autochtones » du continent africain. Suivait en 1937 le tournage du premier long-métrage sonore en langue arabe en Tunisie, *Le fou de Kairouan* de Jean André Crezy, puis la naissance de la première revue tunisienne de cinéma *Arradio wa Assinima* (Radio et Cinéma). En 1939 le cinéma égyptien prend place à Tunis avec la sortie de *Alwarda al baydha, La Rose blanche* de Mohamed Karim, avec Mohamed Abdelwahab.

Un premier camion-cinéma va projeter des films dans les villages à partir de 1942. De nombreuses salles ont été ouvertes dans tout le pays et le public tunisien se rend couramment au cinéma, auparavant réservé aux européens.

Par ailleurs, longtemps accueillante aux seules initiatives de l'extérieur, la Tunisie, s'était bornée, dans le domaine du cinéma, à n'être qu'un débouché pour la production étrangère. Elle séduisait plusieurs réalisateurs étrangers qui aimaient et trouvaient le terrain favorable et le décor exotique : beauté naturelle des sites, éclat pur de la lumière..., pour tourner leurs films tels : *Les Cinq gentlemen maudits* de Luitz Morat (1910), *Tergui* de Abdelaziz Hassine (1935), *La Rose blanche* de Mohamed Karim... et produire « un cinéma exotique, d'évasion, [...] où dominant

les schémas fameux du chameau, du minaret et de la femme voilée... »¹⁴. La Tunisie présentait ainsi déjà les premiers pas d'une culture cinématographique bien avant que l'indépendance ne lui soit accordée par la France en 1956.

Cependant, on ne peut parler d'éveil voire de mouvement cinématographique en Tunisie sans se référer au rôle premier de la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (FTCC) qui, depuis sa création en 1950, essayait d'enraciner une culture cinématographique auprès du grand public. La FTCC est considérée comme le premier noyau du Cinéma National. Un premier ciné-club de Tunis a été créé en 1946. Cette même année sont apparus les Studios Africa, première infrastructure industrielle de cinéma en Tunisie qui produisait des documentaires puis des actualités filmées (les Actualités Tunisiennes en 1953). Les années de la pré-indépendance (les années 50) étaient caractérisées par un intérêt particulier et croissant pour le cinéma, se traduisant par l'organisation des premiers ciné-clubs, lancés dès 1946, (en 1949, soit sept ans avant son indépendance politique, la Tunisie était déjà l'un des pays du continent africain possédant le plus grand nombre de ciné-clubs), qui débouchèrent sur la création de la FTCC en 1950, puis sur l'ouverture de la Cinémathèque Tunisienne en 1954.

Si les années 50 étaient les années de création des premières infrastructures cinématographiques (ciné-clubs, ciné-bus de brousse), « les années 60 ont été celles de construction, de la mise en place »¹⁵. Les années 60 sont les années de l'extension des réseaux. La Tunisie a ajouté à ces mesures la tenue d'un festival du cinéma en 1966 : les Journées Cinématographiques de Carthage (JCC). Ces journées visaient, essentiellement, à réunir les pays potentiellement concernés par les mêmes problèmes de décolonisation cinématographique. Le mouvement pour le cinéma amateur fut renforcé par la création d'un organisme susceptible d'en être le centre et le porte-parole, à savoir l'Association des Jeunes Cinéastes Tunisiens (AJTC) et le Festival International du Film Amateur de Kélibia (FIFAK).

¹⁴ SADOUL G., *Les cinémas des pays arabes*, Beyrouth, Ed. Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966, p. 108.

¹⁵ ARMES R., *Les Cinémas du Maghreb : Images Postcoloniales*, Op. cit., p. 27.

L'ensemble de ces mesures a permis une prise de conscience de la part des intellectuels concernés (cinéastes, enseignants, hommes de culture, artistes, etc.), l'objectif étant de préluder à une mobilisation future, à « mettre la Tunisie en image »¹⁶, selon la parole de Taher Chriâa. De ce fait, les dix premières années suivant la fin du protectorat ont vu, en matière de production, la réalisation d'un nombre considérable de documentaires par des cinéastes tunisiens, certains travaillant dans le cadre du mouvement du cinéma amateur : *Une page de notre histoire* et *Oncle Mosbeh va à la ville* deux courts métrages de Omar Khelifi ; d'autres travaillant sur des projets plus ambitieux tournés par des réalisateurs étrangers, et nous notons à ce titre *Goha* de Jacques Baratier (1958), considéré comme le premier film long tourné dans la Tunisie indépendante.

1.1.2 - Cinéma tunisien : Les débuts d'un professionnalisme

Quelques années plus tard, et influencé par le cinéma de l'Europe de l'Est et par le Cinéma Japonais, Omar Khelifi réalise en 1966 le premier long métrage tunisien, de la période post-indépendance : *El Fajr* ou *L'Aube*. Un film totalement fait par des tunisiens (production, écriture, réalisation, tournage, distribution), relate les événements insurrectionnels qui ont précédé l'indépendance de la Tunisie. Trois jeunes gens de condition différente font partie d'une cellule de résistance à l'occupant. A la fin du film, ils sont tous tués mais la Tunisie l'emporte et Bourguiba rentre triomphalement à Tunis.

Quelques autres films ont vu le jour à la fin des années 60. *Mokhtar* de Sadok Ben Aicha (réalisé en 1968 et influencé par la nouvelle vague française) retrace le drame d'un jeune étudiant qui ne retrouve pas ses repères dans la société. Mokhtar, jeune écrivain, déjà célèbre, se suicide. On célèbre ses funérailles puis on se remémore ses activités : prétexte à un tableau critique d'une société hésitante entre deux cultures, deux langues, deux civilisations. *Mokhtar* est une réflexion sur une jeunesse attirée par toute une civilisation francophone. La plupart des gens dans le

¹⁶ CHRIAA T., « Histoire du cinéma au Maghreb », in *Les Cinémas des pays arabes*, Liban, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966, p. 111.

film parle le français. Les jeunes fréquentent d'autres lieux non habituels dans le quotidien des tunisiens de l'époque : les facultés, les ciné-clubs, les bibliothèques... On leur apprend M^{me} Bovary, La Peste, M^{me} de Clament ... Sadok Ben Aicha filme les rues, les magasins, les cimetières, les cafés mixtes (des jeunes filles qui lisent les journaux, qui fument des cigarettes, qui discutent avec des garçons...).

Dans la même année, avec *Khelifa Lagrâa* de Hamouda Ben Hlima (1968), un nouveau personnage fait son apparition dans le cinéma tunisien. Khelifa, androgyne, conjuguant masculinité et féminité, trouve son bonheur dans la fréquentation des femmes que dans celle des hommes. L'action se passe dans la vieille ville de Tunis et met l'accent sur les femmes de la bourgeoisie tunisoise de la période de l'entre deux guerres, leurs histoires, leur quotidien.... Le jeune Khelifa que la teigne avait rendu chauve pouvait, en raison de cette tare disgracieuse, pénétrer dans les gynécées et y rendre toutes sortes de services aux femmes. Il leur servait de messenger-courrier en particulier avec le bien-aimé et avec le devin qui les prévenait de l'avenir. Guéri de sa maladie, les gynécées se ferment devant lui. Il préfère retomber malade que de renoncer à ses privilèges. La teigne est son identité profonde.

Une année plus tard, *Sous la pluie d'automne* de Ahmed Khéchine (réalisé en 1969 et influencé par le Néoréalisme Italien) dévoile les conditions contestables que vivent les habitants de la ville de Kairouan, et ce à travers le drame d'une famille pauvre. Une famille qui s'effrite : la femme voit son mari arrêté pour ivresse, sa fille séduite et abandonnée, son fils renvoyé du lycée rejoint la troupe des chômeurs et se bat pour défendre l'honneur de sa sœur. Le film met l'accent sur certains problèmes sociaux, tels que la hiérarchie sociale, les liens familiaux, le chômage...

Cette période de fins des années 60 constitue le premier moment, dans l'histoire du cinéma tunisien, d'une rencontre directe et agissante entre les trois mouvements cinématographiques existants dans le pays : le cinéma professionnel étranger, les ciné-clubs et le cinéma « amateur » tunisien. Une telle union, voire fusion entre les trois mouvements, invite à s'ouvrir à la société tunisienne, à débattre des problèmes réels et concrets qui se posent au pays et faire prendre conscience au

public de son identité et de son rôle dans le développement et la modernisation de la société.

L'accent est alors mis sur la nécessité de refuser le cinéma occidental comme refuge et de pratiquer au contraire un cinéma qui devient le reflet et l'écho des réalités nationales. Réalités sociales, politiques, culturelles auxquelles le jeune cinéma s'intéresse pour devenir un cinéma populaire, conscient de son pouvoir d'éveil et d'information. À ce propos, A. Bouden écrit : « Nationaliser ne doit pas signifier uniquement en finir avec la domination administrative et économique des grandes firmes cinématographiques étrangères mais aussi et surtout en finir avec leur système économique de production et leur modèle culturel de cinéma. [...] Nationaliser doit signifier produire un cinéma national et non reproduire le cinéma occidental dans une structure nationale »¹⁷. Ainsi le courant réaliste et néo-réaliste l'emporte sur le courant formaliste.

C'est dans ce sens aussi qu'Omar Khelifi réaffirme son statut de réalisateur avec son troisième long métrage : *Les Fallegas* (1970), où il décrit toujours, et sous un autre angle de vue, la lutte contre les Français qui continuent à menacer l'Indépendance tunisienne dans les années 50. Avec son quatrième film *Hurlements* (1972), le réalisateur s'intéresse aux problèmes de la femme dans la société tunisienne et au statut accordé à celle-ci (la femme) face à ses tentatives d'émancipation. Il retrace l'histoire de deux filles : une forcée à épouser un mari choisi par son père, l'autre condamnée à mort car violée et jugée par le conseil des hommes du village comme s'étant montrée provocante. L'histoire de ce film, qui traite d'un viol, essaie de nous montrer une société qui considère la femme comme une calamité et une honte, même si elle est la victime. Il appelle aussi les femmes à briser les tabous et à prendre leur destin en main. La fille violée qui tue son violeur et les femmes du village qui décident de marcher dans le cortège funèbre en appui à cette fille tuée injustement, sont dans ce sens, des premières tentatives de libération féminine.

¹⁷ Cité par SERCEAU M., *Cinéma du Maghreb*, CinémAction N°14, Paris, Papyrus Edition, 1981, p. 27.

De son côté, Abdellatif Ben Ammar réalise *Sejnane* (1973) dont l'action se déroule en 1952, année de l'assassinat de *Farhat Hached*, à l'aube de l'insurrection armée des nationalistes tunisiens contre le colonialisme français. Kamel le jeune lycéen, personnage principal dont le père instituteur fut assassiné par *La main rouge*, est renvoyé de l'internat, à cause de ses premières tentatives activistes après avoir lu le journal de son défunt père militant de front de Sejnane. Intégrant le travail dans l'imprimerie de Si Taïeb, Kamel tombe amoureux de Anissa la fille de son patron. Quand un jour son père décide de la marier contre son gré à un homme qu'elle ne connaît pas, toute la vie de Kamel va basculer et les événements du film vont se succéder en tournure définitive.

Un montage parallèle donne à voir le mariage de la fille soumise de Si Taïeb et une manifestation de mineurs à laquelle participe Kamel, au prix de sa vie. Il montre ainsi, d'un côté, une classe aisée occupée à arranger ses propres intérêts, et un prolétariat qui se sacrifie pour tous, pour l'intérêt du pays. Dans ces deux lieux où la violence s'exerce sur le peuple comme elle s'exerce sur Kamel et Anissa, la mariée sacrifiée à l'image du pays et de ses militants, le réalisateur pointe du doigt la condition féminine, dans la ville comme dans les villages, indépendamment de l'appartenance sociale.

Deux années plus tard et dans un autre contexte, Naceur Ktari réalise *Les Ambassadeurs* (1975) dans lequel il retrace la vie au quotidien des réfugiés travailleurs immigrés confrontés à de dures épreuves. Salah renvoyé par son contremaître, il se heurte au racisme et se retrouve également renvoyé de son appartement pour s'installer dans un des ghettos les plus démunis de la capitale française. Il assiste à l'assassinat de son ami Mehdi noyé dans le canal Saint-Martin, par un commando fasciste et à la mort de Ali tué d'une balle, par un concierge raciste. Face à ces crimes multiples qui demeurent impunis, Salah et ses amis s'organisent et s'unissent avec la classe ouvrière française. Ils « passent de l'individualité à l'amitié et de victimes de la violence [ils] réalisent la nécessité d'être unis »¹⁸ pour défendre leur vie et leur droit au travail.

¹⁸ ARMES R., op. cit., p. 40.

C'est ainsi que le cinéma tunisien voit apparaître une série de films dont les sujets sont liés essentiellement à l'histoire contemporaine, à la prise de conscience d'une réalité nationale et aux luttes de libération. En effet, la Tunisie, comme tout autre pays d'ailleurs, en ses premiers pas d'indépendance, consacre un moment à se pencher sur son passé immédiat, à évoquer les souvenirs d'un régime révolu, à magnifier les héros, les événements qui ont contribué à son indépendance. Un cinéma révolutionnaire, un cinéma d'engagement voit le jour, malgré la modestie des moyens.

Acquéant plus de maturité technique* pendant les années 70, « le regard devient nettement plus critique et l'accent est mis sur les problèmes sociaux de l'époque »¹⁹. Brahim Babaï, diplômé des écoles de cinéma européennes, réalise *Et Demain ?* (1972), un long métrage de fiction qui retrace le parcours d'un jeune homme parti de son village à cause de la sécheresse pour chercher du travail à Tunis. Son sort reste incertain à la fin du film.

Les années 70 ont également vu apparaître la première réalisatrice tunisienne Selma Baccar. Avec la réalisation de son long métrage documentaire *Fatma 75* (1978), elle retrace le tableau d'une série de portraits de femmes ayant marqué l'histoire de la Tunisie.

Mais le film qui a marqué cette vague des années 70 est *Soleil des hyènes* (1976), avec lequel Ridha Béhi* entame sa carrière professionnelle après avoir débuté dans le mouvement du cinéma amateur. Le film annonce le premier combat dans l'histoire du cinéma tunisien. Etant censuré par l'Etat et interdit de tourner sur les lieux même de la Tunisie, Ridha Béhi tourne son film au Maroc. Avec

* Un groupe de jeunes tunisiens ayant fait des études cinématographiques dans des universités étrangères, notamment à l'INSAS et à l'IDHEC, sont de retour dans leur pays natal, plein d'ambitions et de nouvelles idées pour réaliser leurs premières œuvres.

¹⁹ ARMES R., op. cit., p. 39.

* Il importe de signaler que Ridha Béhi a fait des études en sociologie et a obtenu son doctorat à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris. De ce fait, il s'est particulièrement intéressé dans sa filmographie, aux problèmes qui touchaient la société.

Soleil des hyènes, nous passons d'une révolution contre le mouvement d'occupation physique à une révolution contre le mouvement d'occupation intellectuelle. « L'implantation d'un hôtel financé par une firme allemande près d'un village de pêcheurs maghrébin en détruit l'équilibre social et fait naître une nouvelle classe de profiteurs et d'affairistes, intermédiaires entre l'impérialisme étranger et la main d'œuvre locale »²⁰, ainsi le décrit Férid Boughedir. Le film dénonce une stratégie politique mal étudiée qui, sous prétexte d'ouverture sur l'occident, fait intégrer l'étranger sur un terrain « non-préparé ». Le choc (culturel, physique, religieux) fut alors inévitablement violent et les situations engendrées farouchement dommageables et mélodramatiques.

D'un film clef à un autre, les réalisateurs sont de plus en plus soucieux du présent et du futur de la société tunisienne et des divers problèmes, sociaux mais aussi politiques, qui contaminent leur pays. De l'exode rural de *Et demain ?* au chômage de *Sous la pluie de l'automne* à l'invasion touristique de *Soleil des hyènes* à l'immigration des *Ambassadeurs...*, les problèmes sont divers et multiples pour ce jeune pays en train de se construire.

Il a fallu attendre 1986 pour voir l'émergence de *L'Homme de cendres*, premier chef d'œuvre de Nouri Bouzid, voire du cinéma tunisien en général. Nouri Bouzid, qui a vécu le mouvement de libération du corps en Europe expose dans son film, divers états de l'Être dans son quotidien. Il met à nu diverses instances tant demeurant dans la discrétion, à l'abri des regards des autres : la pédophile, la virilité, le statut de la femme... Dans son film, tout s'entremêle dans un espace si familier, partagé par des groupes si rapprochés. C'est de cette ambiguïté qu'est née notre motivation à concentrer notre étude sur l'œuvre de Bouzid dans un temps où le statut de l'individu est constamment recherché et les valeurs humaines ont fortement basculées, notamment après la révolution vécue par notre pays.

Dans une telle problématique nous concentrons notre recherche sur deux axes principaux, à savoir le social et le spatial. Nous cherchons à déterminer les faits

²⁰ BOUGHEDIR F., « Les principales tendances du cinéma tunisien » in *Cinéma du Maghreb*, Cinémaction N°14, op. cit., p.157.

socio-spatiaux qui déterminent le comportement de l'homme dans une société bien déterminée, dans son cadre de vie quotidien, partant du postulat qu'« une société n'est pas « dans » l'espace comme une bille dans une boîte [et que] l'espace est produit dans la mesure où des relations qui s'établissent créent l'espace et en déterminent la structure »²¹. Dans une telle vision nous ne pouvons étudier l'espace comme une simple forme matérielle indépendamment de son contenu, de son contenant et par la suite de son occupant.

1.2. Nouri Bouzid : l'homme et l'œuvre

Passer par la vie du cinéaste est une étape primordiale dans un tel domaine de recherche pour pouvoir saisir les différents événements qui peuvent influencer sa carrière cinématographique, qu'il s'agisse d'influences endogènes et personnelles (éducation familiale, formation, mode de vie...), ou exogènes se rapportant à des faits historiques, sociaux, politiques, religieux, etc., car l'artiste ne vit pas dans un enclos, isolé de ce qui l'entoure, bien au contraire il en est issu et y est sensible.

1.2.1 - Vers un militantisme étudiantin

Originaire de la ville de Sfax où il est né en 1945, Nouri Bouzid n'a pas manqué, depuis son jeune âge, de marquer sa présence sur tous les plans : se démarquer par rapport à sa famille, échapper à ses cours, dérailler du « bon chemin », fréquenter les « voyous », se livrer à des fantaisies de toutes sortes. « J'étais issu d'une bonne famille, respectée et respectable, mais dans la rue, j'étais un voyou. (...) Je n'avais de l'assurance qu'au milieu des sales gosses que je fréquentais »²², affirme-t-il lors d'une interview. Avec sa bande de copains, ils adoraient transgresser les valeurs et surtout les coutumes et les règles de la « bonne conduite ».

²¹ LEDRUT R., *L'Espace en question*, Paris, Ed. Anthropos, 1976, p. 160.

²² KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 13.

Son frère aîné, qui voyait que le petit Bouzid avait aveuglement terni la bonne image de la famille, multipliait les tentatives pour le remettre sur le droit chemin. Il ne cessait de le réprimander pour le dissuader de ses mauvaises fréquentations et lui faire accepter l'ordre établi, sans se soucier de la manière et de la façon adoptée. Il le battait et le soumettait à ses coups souvent violents. C'est ainsi que Nouri Bouzid était, depuis son jeune âge, rebelle à sa manière et élément perturbateur au sein même de sa famille : une « famille sfaxienne traditionnelle qui a toujours vécu dans le respect de l'ordre et des études »²³.

Par ailleurs, son engagement politique pourrait avoir réellement commencé lors de son premier séjour à Paris en 1968. La France vivait un bouleversement remarquable lors du soulèvement des étudiants de la Sorbonne en Mai 1968, alors que Nouri Bouzid est en France pour entamer ses études à *l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* de Paris (IDHEC). Bien que le séjour ait peu duré (à peine 3 mois) et n'ait pas abouti à son objectif, cette expérience inédite était une occasion unique pour Nouri Bouzid d'assister à des manifestations estudiantines grandioses et historiques.

Une année plus tard, ayant regagné les bancs de *l'Institut National d'Arts du Spectacle de Bruxelles* (INSAS) et avec son esprit de rebelle et de révolté, Nouri Bouzid adhérait au *Groupe d'Etudes et d'Action Socialiste Tunisien* (GEAST)*,

²³ Ibid., p. 99.

* Le mouvement trouve son origine dans le milieu des étudiants tunisiens installés à Paris à la fin des années 1950. Le *GEAST* qui est formé de militants appartenant à diverses tendances de gauche se veut indépendant de tout parti politique dans un premier temps et affirme que son objectif est de réaliser des études économiques, politiques, sociales et culturelles sur la Tunisie. Il édite une revue intitulée *Perspectives* puis *Perspectives Tunisiennes*.

Le *GEAST* milite pour l'indépendance et la non-adhésion politique de l'*UGET* (l'Union Générale des Etudiants Tunisiens), parce que jusque là l'*UGET* regroupe et est dirigée par des étudiants destouriens proches du régime. Le *GEAST* qui n'a pas conduit ce mouvement (les étudiants tunisiens manifestent pour protester contre leurs conditions d'études) le couvre largement dans l'un des numéros de *Perspectives Tunisiennes* et accroît ainsi sa notoriété dans le milieu étudiant 1965. La ligne éditoriale de *Perspectives tunisiennes* change à partir de juin 1967. L'adhésion au parti au pouvoir est désormais révolue et l'idée d'un rassemblement des gauches abandonnée. L'idéologie

appelé également *Perspectives*, du nom de la brochure qu'il éditait et qui était d'obédience marxiste-léniniste. Il en est tout de suite, devenu un membre principal chargé de coordonner entre la base du mouvement en Europe et celle en Tunisie.

Vers 1972, le groupe GEAST est devenu l'ennemi du régime tunisien au pouvoir. C'est ainsi que dès son retour au pays en Novembre 1973, après avoir obtenu son diplôme de réalisateur de l'INSAS, Bouzid est arrêté à la suite d'une vaste opération qui a visé tout le mouvement*. Il est arrêté et emprisonné pendant plus de cinq ans, pour délit d'opinions et appartenance au groupe *Perspectives*.

révolutionnaire, la lutte contre l'impérialisme et la domination bourgeoise deviennent des rhétoriques récurrentes. *Perspectives tunisiennes* passe de la revue au journal.

Le mouvement change aussi de mode d'action en recourant davantage aux manifestations afin d'entrer en contact avec les classes populaires. Les militants du *GEAST* et du Parti Communiste Tunisien conduisent une grève étudiante contre la guerre de Vietnam. La prise de position contre cette guerre devient une constante pour les militants du *GEAST* avec l'adhésion au courant maoïste. Le *GEAST* se mobilise au sein de l'université.

Le *GEAST* change de nom pour devenir *Perspectives - L'Ouvrier Tunisien*, des noms de ses deux journaux édités en France et circulant clandestinement en Tunisie. *Perspectives tunisiennes* est toujours édité en français et s'adresse aux intellectuels et aux étudiants ; *L'Ouvrier tunisien* (El Amal Ettounsi) est édité en arabe et s'adresse plutôt aux ouvriers et aux classes populaires. Ce dernier journal n'hésite pas à utiliser le dialecte tunisien pour rester au plus proche du peuple.

Bourguiba, à l'occasion d'un meeting avec des travailleurs tunisiens à l'étranger, s'en prend au mouvement et qualifie ses membres de « virus ». *Perspectives tunisiennes*, aussi connu sous l'appellation de *Perspectives* ou du mouvement d'El Amal Ettounsi (*L'Ouvrier tunisien* du titre de son journal), est un mouvement politique de gauche et d'extrême gauche qui est considéré comme l'un des principaux mouvements d'opposition tunisiens dans les années 60 et 70.

CF. BOUGUERRA A., *De l'histoire de la gauche tunisienne : le mouvement Perspectives. 1963-1975*, Tunis, Ed. Cérès, 1993, pp. 11-15.

* Il importe de noter que ce mouvement a su bien attirer les classes populaires et a réussi de sortir de la capitale pour s'installer clandestinement dans d'autres villes : Bizerte, Sousse, Sfax, Gafsa... Ce regain de popularité n'est pas du goût du régime, surtout lorsqu'il devient de plus en plus hostile voire violent à l'égard de Bourguiba. De ce fait, 1000 militants de ce mouvement furent arrêtés, 205 jugés par la Cour de sûreté de l'Etat, 81 condamnations par contumace à des peines de prison ferme allant de deux à douze ans, quarante condamnations à des peines de prison ferme de un à dix ans et 54 condamnations à des peines de prison avec sursis allant de un à dix ans.

Malgré l'enfermement, la torture et l'humiliation, Nouri Bouzid n'a jamais cessé, au sein même de la prison, de voir des films et d'en réaliser, suscitant ainsi des débats avec ses camarades détenus. Il écrit aussi des poèmes en dialecte tunisien et les déclame à l'occasion. Le poème « *Galope ô cheval* » qu'on entend dans son film *Les Sabots en or* a été écrit pendant sa détention.

1.2.2 - Vers un engagement cinématographique

Après environ six ans de prison et des épreuves assez dures durant sa détention, Nouri Bouzid met fin à son activisme politique pour aborder autrement son engagement, notamment à travers son expérience cinématographique. Entre 1980/1986, il est l'assistant réalisateur de quelques films tunisiens et étrangers : *Aziza* de Abdellatif BEN AMMAR ; *La Zaytouna au cœur de Tunis* de Hmida BEN AMMAR ; *Les Anges* de Ridha BEHI ; *Les Aventuriers de l'arche perdue* de Steven SPIELBERG...

En 1986, il obtient le Tanit d'or pour *L'homme de cendres*, son premier long métrage, primé lors de la 11^{ème} session des Journées Cinématographiques de Carthage. La même année, il obtient également le prix de la Critique Arabe, au Festival de Cannes après avoir été sélectionné à la section « Un certain regard ». Il est sélectionné à Namur et est couronné dans plusieurs festivals.

Depuis, Nouri Bouzid poursuit sa carrière cinématographique avec des œuvres emblématiques telles que :

- *Les Sabots en or* (1989) : Prix du montage Mostra de Valence, 1990 ; Sélection officielle Festival de Cannes, 1989 ; Premier prix Festival du cinéma africain de Khouribga.
- *Bezness*²⁴ (1991) : Projeté à la Quinzaine des réalisateurs en 1992, le Caire 1992, Londres 1992, Fespaco 1993, Rotterdam 1993, Harare 1993.

²⁴ Nouri Bouzid a bien failli ne jamais réaliser *Bezness*. Victime de la censure pour ses deux premiers films, on lui a, cette fois, purement et simplement refusé l'autorisation de tourner. « En Tunisie, [raconte Nouri Bouzid], tous les films bénéficient d'une subvention d'Etat qui équivaut à 30

- *Tunisiennes, Bent familia* (1997) : Sélectionné au FIFF en 1997.
- *Poupées d'argiles* (2002) : Grand Prix du Festival du Cinéma Africain de Khouribga ; Carthage, 2002, Bayard d'or de la meilleure comédienne et du meilleur comédien ; Namur, 2002, Prix du Public, Festival des trois Continents ; Maroc, 2004, Tanit d'argent et prix de la meilleure interprétation masculine par Ahmed Hefyène dans le rôle de Omrane.
- *Making of* (2006) : Tanit d'or des Journées Cinématographiques de Carthage 2006 ; Prix de la meilleure interprétation masculine pour l'acteur vedette, Lotfi Abdelli, au 20^e Festival panafricain du cinéma et de la télévision ; Prix du meilleur montage.

Outre sa vocation de réalisateur, Nouri Bouzid est aussi un scénariste dialoguiste ; il a composé le texte de *Halfaouine, l'enfant des terrasses* et *Un été à la Goulette* de Férid Boughdir, *Les Silences du palais* et *La Saison des hommes* de Moufida Tlatli, *Soltan el médina* de Moncef Dhouib...

C'est ainsi que Nouri Bouzid a fait de ses films une occasion pour « liquider la blessure de l'enfance et la défaite de l'âge adulte »²⁵, une opportunité pour mettre à mal une société qui n'arrive pas à fixer ses repères et ce, en recourant souvent à des personnages désorientés, cherchant à se démarquer de leur premier point d'attache, à savoir la famille, considérée comme le premier noyau constituant d'une société. « Si

% du budget. Bezness l'a obtenue comme les autres. Mais le ministre de la Culture s'est opposé à ce que nous la touchions. Nous avons alors décidé de financer le film par nous-mêmes. Surprise générale : au moment de tourner, nous apprenons que nous n'en avons pas l'autorisation. Du jamais vu en Tunisie ! Chez nous, c'est toujours lorsqu'ils sont terminés que les films sont censurés. J'ai pensé aller tourner au Maroc mais c'était une solution bâtarde. Puis, je me suis résolu à écrire au Président. Je lui ai expliqué mon histoire en m'appuyant sur le fait qu'il était le garant de la démocratie. Je lui disais que, sans réponse de sa part, d'ici un mois je rendrais la lettre publique. Vingt-quatre heures plus tard, j'avais l'autorisation. A force de prétendre qu'elle est devenue une démocratie, la Tunisie est bien obligée aujourd'hui de céder du terrain aux vrais défenseurs de la liberté... »

Cf. <http://www.telarama.fr/cinema/films/bezness>

²⁵ DRISSI A., « Le cinéaste que rien n'arrête », Entretien avec Nouri Bouzid, le réalisateur, in www.lapresse.tn, 10/01/2011, Tunis.

je déteste tant la famille, [dit-il], si j'ai cherché souvent à la casser, c'est parce qu'elle fige et immobilise. (...) J'ai toujours eu une énorme admiration pour les êtres qui installaient, au sein de leurs familles bien rangées, une dimension de déstabilisation, de transgression, voire de scandale »²⁶. D'ailleurs, « si je devais définir le cinéma que je fais, je dirais que c'est un cinéma d'intervention sociale qui secoue des choses qui ne doivent pas être du domaine du stable, encore moins de l'"établi". [...] De toute façon, l'art doit être subversif, ne serait-ce que par la forme »²⁷.

Historiquement, avec Nouri Bouzid, nous sommes dans un carrefour giratoire dont le point de départ est clair : vers des horizons d'un cinéma social, d'une société qui se refuse de se voir en miroir. Une image qui dérange. « *On est dans un monde d'images où une image vaut mille mots* », ainsi disait le proverbe chinois. Mais que cherche Nouri Bouzid, à travers son image, à mettre en miroir ? Que va-t-il dénuder ? Que cherche-t-il à dévoiler ? Dans son traitement de l'espace, ce dernier sera-t-il conçu et traité comme une réalité spatiale ou il est plutôt saisi comme une entité sociale et politique ?

²⁶ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 99.

²⁷ DRISSI A., op. cit.

2. Des parcours / des traces des personnages*

« Le corps est une instance déterminante de l'organisation sociale ; il est « phagocyté » dans ses rites, traduit dans ses actes les plus inconscients ou dans ses schèmes absolus. Le corps dont il est question est un corps de langage, de croyances, de mythes beaucoup plus qu'un corps anatomique »²⁸.

Partant de ce postulat, ce qui nous intéresse particulièrement dans la filmographie de Nouri Bouzid, ce n'est guère la configuration organique, matérielle et superficielle des corps des personnages filmiques, mais plutôt la représentation (visuelle, iconographique et technique) qui est faite de ces derniers. Le corps représenté ne nous retient que dans la mesure où il est impliqué dans un contexte bien particulier du vécu spatial et temporel et où il est investi d'un symbolisme anthropologique, social et populaire qu'il nous faut à la fois déchiffrer et comprendre.

De ce fait, dans un premier temps de notre recherche, nous focalisons notre attention sur l'idée de dégager et lire les parcours des différents personnages principaux des films de Nouri Bouzid. Il s'agit de déterminer séparément, les itinéraires féminins et les itinéraires masculins afin de délimiter par la suite les points de divergence et/ou de convergence entre le vécu et les rôles des deux sexes (féminin et masculin). Un tel travail nous aidera à cerner les faits sociaux et religieux, voire culturels et politiques qui peuvent déterminer leurs pratiques quotidiennes respectives. Nous cherchons à savoir en particulier comment ces corps vont-ils réagir face à autant de forces ? Seront-ils contraints à respecter ces lois prescrites ou se trouvent-ils dans l'obligation de les dépasser voire de les transgresser ? Un

* Le titre du chapitre est emprunté au titre de l'ouvrage de Hédi KHELIL, « *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien* ».

²⁸ CHEBEL M., *Le Corps en Islam*, Paris, Ed. Quadrige, 1984, p. 9.

mouvement de dépassement ne serait-il pas sans incidences sur les modes d'appropriation de l'espace ?

Pour ce faire, nous allons faire un inventaire des noms des différents personnages en les situant dans leurs films respectifs pour que le lecteur puisse les situer ultérieurement.

* Les personnages masculins :

Fartfat et Hachemi pour *L'Homme de cendres*,

Youssef Soltane pour *Les Sabots en or*,

Roufa pour *Bezness*,

Omrane pour *Poupées d'argile*,

Bahta pour *Making Of*.

* Les personnages féminins :

Khomsa pour *Bezness*,

Amina, Aïda et Fatiha pour *Bent Familia*,

Rebeh et Fodha pour *Poupées d'argile*.

Notons de prime à bord, du point de vue énumératif, que Nouri Bouzid accorde autant d'importance d'apparition et de présence au personnage féminin qu'au personnage masculin. Dans toute sa filmographie, nous avons pu dégager la présence de six personnages principaux féminins et six personnages principaux masculins. Dans certains films (*L'Homme de cendres*, *Les Sabots en or*, *Making Of*), la prédominance est masculine. Dans d'autres, elle est plutôt féminine (*Bent Familia*) et dans d'autres ils sont présents tous les deux (*Bezness*, *Poupées d'argile*). Certes dans notre analyse nous nous attardons essentiellement sur les personnages principaux, mais nous évoquerons aussi d'autres figures emblématiques pouvant appuyer notre travail.

2.1. Le féminin affranchi

La question de la femme en Tunisie a suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs dans diverses disciplines, en particulier ceux des sciences humaines (sociologie, anthropologie, histoire...), depuis la promulgation de la loi du 13 Août 1956 qui remet en cause la séparation et la hiérarchisation entre les deux sexes, pour défendre pleinement l'émancipation de la femme et lui accorder un statut égalitaire à celui de l'homme.

« Se voulant égalitaire, [nous dit Bouhdiba], la société tunisienne s'est empressée au seuil même de l'indépendance, en 1956, de vouloir effacer la hiérarchie qui étagait les deux sexes sur tous les plans, sauf en matière d'héritage, et ce en promulguant un Code de Statut Personnel. La polygamie, la répudiation, le voile sont balayés. Quelque chose d'essentiel surtout a été aboli : l'idée que l'homme est support de la femme et qui à ce titre doit seul subvenir aux frais du ménage. L'homme n'est plus le pilier économique du foyer. L'homme et la femme se trouvent associés. Non pas l'un avant l'autre, mais l'un à côté de l'autre »²⁹.

Telle était la volonté d'un jeune Etat fortement influencé par l'occident, aux premiers jours de son indépendance. Sera-t-il à la hauteur de ses efforts consentis ? ou bien sera-t-il confronté à des résistances étrangères qui seront plus fortes et lui feront face ?

Le cinéma de Bouzid n'échappe pas à cette vision des choses et nous reflète ingénieusement la réalité de la femme au sein de la société tunisienne à une époque particulière et à des âges variés. « Dire, ce n'est pas mettre un mot sous chaque pensée : si nous le faisons, rien ne serait jamais dit »³⁰, note Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*. Expression idéologique, le cinéma Nouri Bouzid transpose des stéréotypes mais aussi des inquiétudes, celles des mentalités de

²⁹ BOUHDIBA A., *Culture et Société*, Tunis, Publication de l'Université de Tunis, 1978, p. 96.

³⁰ MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1976, p. 84.

notre temps. Evoquer la femme pour lui, c'est évoquer subséquemment toute une société « porteuse » mais aussi « productrice » de cette femme.

La femme a marqué sa présence d'une manière multiple et variée dans les films de Bouzid. C'est parfois la mère qui est présente, parfois la sœur. D'autres fois c'est la femme épouse, dans d'autres cas c'est la fiancée... Certes, dans ce premier chapitre, nous nous attarderons sur les parcours féminins des personnages principaux des films, mais il importe de souligner qu'il y a aussi d'autres figures féminines qui font leur apparition dans les films, sans pour autant occuper un rôle principal, mais qui travaillent la structuration de la diégèse.

Tantôt c'est la femme traditionnelle, tantôt c'est la femme opprimée. Parfois c'est la femme « détruite », dans d'autres c'est la femme rebelle, ou encore la femme charnelle. A cet effet les questions sont multiples et complexes : « Comment être une femme moderne dans un monde qui veut l'être mais qui ne l'est pas encore ? Comment être une femme arabe libre dans un monde où le seul projet qui compte pour une femme est le mariage, ce contrat social qui laisse peu de place à l'individu, à ses choix et à son épanouissement ? Comment être une femme arabe ayant un projet de vie et s'entêter à le réaliser dans un univers où l'ordre de la famille est incontournable ? »³¹.

Dans ses films, Nouri Bouzid traite de la délicate question de la place de la femme dans la société tunisienne dans ses différentes situations, afin d'évoquer les divers problèmes vécus par cette dernière. Prenons alors ces figures une par une et essayons de visualiser leur présence via toute la filmographie.

2.1.1 - La femme « conservatoire » de valeurs traditionnelles

La mère en tant que constituant de base de la famille, et à une échelle plus large de la société, fait son apparition dans tous les films de Bouzid. Elle bénéficie d'un rôle et d'une place dramatique importants. D'une manière générale, l'image accordée à cette dernière est celle de la femme « traditionnelle », c'est-à-dire femme

³¹ *Tunisiennes* de Nouri Bouzid, in www.wikipédia.com

au foyer dont le principal rôle se limite à s'occuper de sa famille, mari et enfants, mais aussi de sa maison. C'est aussi la femme dominée, généralement blessée et exposée à toutes sortes de tensions créées par les conflits et les malentendus familiaux. Sur le plan affectif, la mère est une source inépuisable d'affection, amour et tendresse.

Pour Youssef Soltane (*Sabots en or*), la mère est l'ultime refuge, source de tendresse et d'amour. N'ayant plus d'amis, il retourne chez sa mère qui lui accorde un certain confort psychologique. Le plan qui les réunit résume tous les thèmes évoqués dans le film. La mère est l'unique personne capable de comprendre son fils et de sentir son malaise. « Elle évoque les poids qui pèsent sur le cœur et l'esprit de Youssef : le frère intégriste (le combat d'idées), le manquement aux funérailles de sa cousine et sa première épouse Fatma (la culpabilité) et la mémoire du père (la filiation) »³². On la voit alors le caresser doucement, comme si par son geste elle lui donnait une dose d'énergie et de force pour surmonter ses faiblesses.

La mère de Youssef Soltane est une vieille femme « traditionnelle », attachée à ses racines comme le montrent les sujets évoqués à son fils, ou les couleurs sombres de ses vêtements (un foulard fleuri par-dessus la tête, un châle en laine sur les épaules...), ou encore le décor dans lequel elle est filmée. Une vue panoramique montre des tableaux en noir et blanc, des accessoires en zinc, une montre ancienne, une peau d'agneau, un kanoun, une « *sebha* » à la main..., le tout baignant dans un contraste clair-obscur gouverné par une lumière douce directionnelle qui met en valeur la physionomie et les expressions du visage de la mère. De telles images invoquent le caractère religieux de la personne qui est en train d'égrener son chapelet : une personne calme et tranquille, vivant dans une sérénité pieuse.

³² KAMMOUN M., « Nouri Bouzid entre transgression et interdit » in *Cinéma du Maghreb, CinémAction*, N°111, op. cit., p. 164.



Dans sa composition des différents plans réunissant Youssef à sa mère, nous notons, à partir des découpages linéaires des différents arrêts sur image, que le réalisateur respecte proportionnellement des rapports et des écarts entre les deux protagonistes offrant généralement une prépondérance pour la figure emblématique de Youssef Soltane. Il nous donne à voir l'image d'une mère magnifiant son fils, à travers une structuration pyramidale, hiérarchisée par la direction des regards échangés. Mais en dépit de cette posture de supériorité, Youssef Soltane demeure la tête surbaissée comme s'il a honte des propos que sa mère lui réclamait et de tout ce qu'il avait fait dans son passé.

Dans un semblable tableau, la mère de Bahta (*Making of*) fait son apparition uniquement dans vingt plans parmi quatre cent trente. Elle est condamnée dans la majorité des plans, à s'occuper de la maison et à faire les tâches ménagères : préparer le déjeuner, laver le linge, nettoyer la maison... Elle est toujours filmée dans des plans larges mais vue en plongée. Une telle manière met la mère de Bahta dans son cadre : un cadre fermé et petit, où on accorde peu d'importance au personnage,

tellement entouré d'objets divers. Elle est noyée dans le décor comme autant d'éléments servant à agencer l'espace et à l'identifier. Un tel cadre met en évidence la faiblesse du personnage : une femme assujettie, lésée face à la rébellion de son fils d'une part et face à l'autorité totale de son mari d'autre part. A cet effet, elle est montrée, dans un des plans, accroupie par terre et son mari debout devant elle, une posture proche de celle d'un esclave face à son maître que d'une femme avec son mari.

La mère de Rebeh (*Poupées d'argile*) est aussi dominée par un sentiment d'angoisse et de crainte. Elle est inquiète sur le sort de sa fille qui a quitté le village pour travailler à Tunis, sans laisser aucune trace. Elle a coupé tous les ponts avec le village, avec la famille et avec Omrane qui l'a ramené vers la ville. Une telle inquiétude paraît également sur le visage de la mère de Hachemi (*L'Homme de cendres*) qui n'arrive plus à comprendre son fils à quelques jours de son mariage.

La mère d'Amina (*Bent familia*), à l'image d'une « maman-poule » autoritaire, guette la moindre déviation de sa fille. Ne s'entendant plus avec son mari, elle la contraint à se taire, à être patiente et à préserver son honneur. Son honneur réside dans son silence, comme le prouve l'étude faite sur les *Femmes Culture et Société au Maghreb* : « L'équivalent de l'honneur chez la femme c'est la honte. Elle constitue, depuis sa naissance, une partie intégrante de sa féminité. Autrement dit, une femme doit manifester son honneur en se montrant timide, réservée et même craintive devant l'homme. Elle doit l'exprimer à travers la reconnaissance de son infériorité et de sa dépendance à l'égard de l'homme »³³.

De même, selon la définition d'Imam Ghazali, la femme idéale est aussi invitée à garder son silence. Il note que « dans l'ensemble, on peut dire, touchant les bons usages à observer par l'épouse, et en peu de mots, qu'elle doit rester dans ses appartements privés et qu'elle ne quitte pas son fuseau. Elle ne doit pas multiplier ses montées à la terrasse, ni les regards qu'elle peut jeter de là-haut. Qu'elle échange, d'autre part, peu de paroles avec ses voisins et qu'elle n'entre pas chez eux...(...).

³³ Collectif, *Femmes Culture et Société au Maghreb : Culture, femmes et famille*, Tom I, Casablanca, Ed. Afrique Orient, 1996, p. 45.

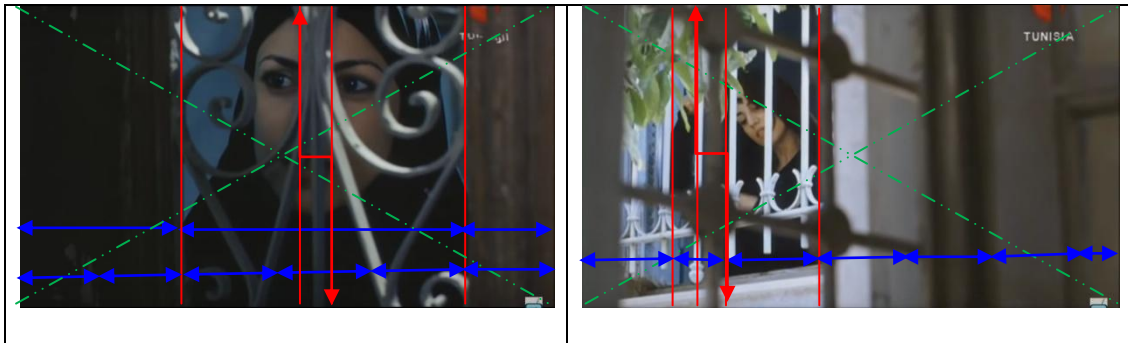
Un des défauts très grave qu'il mentionne est le fait qu'elle soit *vadaka*, c'est-à-dire qu'elle parle beaucoup »³⁴. Tels étaient les traits de caractères estimés chez la femme dans la société orthodoxe : le silence et l'immobilité.

D'ailleurs, dans *Making of*, la femme d'Abdallah est aussi « élevée » au statut d'accessoire domestique. Une belle jeune fille voilée, mariée à un homme avancé dans l'âge, proche du statut du père que du mari. Sous prétexte des contraintes religieuses et morales, ce dernier se permet d'abuser de son pouvoir de domination en tant que chef de famille et en tant qu'homme de religion pour faire de sa femme un élément de décor de sa maison où l'unique liberté à laquelle elle a accès est les tâches ménagères. En effet « dans le discours orthodoxe, alors que l'homme mobile et animé se déploie verticalement dans un espace qu'il maîtrise par sa volonté, la femme, elle, est privée de volonté. Horizontale et immobile, elle s'offre à la force qui anime l'univers, la force masculine »³⁵.

Pour évoquer cette prison tant matérielle que morale, la femme d'Abdallah est filmée à maintes reprises doublement cadrée, à travers les barreaux métalliques de la fenêtre, comme si elle était réellement détenue dans une cellule. C'est à travers ces baguettes qui l'encerclent, mais qui lui donnent aussi l'occasion de se manifester qu'elle cherche à respirer un peu d'air, un peu de liberté. Elle essaye de jeter un regard-voyeur sur l'extérieur et écouter le dialogue qui tourne entre son mari et Bahta. Elle se laisse aussi prendre par les tentatives de séduction du jeune Bahta, alors qu'elle était en train de se coiffer dans sa cellule. Le réalisateur souligne ainsi, le tiraillement et la double-indécision de la femme voulant se libérer mais accablée par des contraintes tant familiales et morales sociétales que physiques et techniques cinématographiques.

³⁴ Cité par AIT SABAH F., *La Femme dans l'inconscient musulman : Désir et pouvoir*, Paris, Ed. Le Sycomore, 1982, p. 33.

³⁵ Ibid., p. 25.



Ces deux arrêts sur image nous donnent à voir la femme d'Abdallah par derrière les barreaux. Mais si au niveau de la première image, le personnage nous est donné de face, occupant la moitié du cadre avec une position légèrement décalée (vers la droite) par rapport au centre, au niveau de la seconde, le personnage est presque complètement décalé (vers la rive gauche) et est doublement cadré (à travers le quadrillage de deux fenêtres) comme s'il avait commis l'adultère en enlevant le voile et se donnant à voir par la fenêtre.

Nous notons également au niveau des deux images, qu'une partie assez sombre du quadrillage (comme le montre la flèche brisée en rouge ↴) vient ponctuer les compositions, donnant à voir un personnage subdivisé voire « partagé ».

2.1.2 - La femme fourvoyée entre pudeur et affranchissement

Entre un silence imposé et une parole tant recherchée, la femme dont nous parle Nouri Bouzid penchera-t-elle vers sa propre liberté ? Arrivera-t-elle à dépasser les frontières du « conservatisme » pour accéder au « modernisme » ou va-t-elle « se donner » à un chemin conventionnellement tracé ? Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons de répondre en parcourant la filmographie de Bouzid et en se référant à un cadre social et historique porteur de ces événements.

Emprisonnée elle aussi, dans le carcan des traditions qui délimitent sa liberté et sa personnalité, Fatma, ancienne épouse de Youssef Soltane (*Sabots en or*), ne peut dépasser son statut de femme de foyer, qui n'a de rôle qu'enfanter, s'occuper des enfants, du mari et des tâches ménagères, comme le soulignent ses trois uniques apparitions tout le long du film.



Si la première manifestation de Fatma est dominée par une obscurité totale et par une occurrente séparation entre sa présence et celle de son mari, les deux autres (arrêts sur image 3 et 4) semblent plus aérées bénéficiant de plus d'éclairage et de recul focal, réunissant les deux protagonistes dans un même plan.

Le quadrillage (par des poteaux, des ombres, des barreaux en fer forgé, des panneaux muraux) demeure une constante dans toutes les apparitions de Fatma comme si sa vie est condamnée à être bien bornée. Ceci est fort accentué par une position réduite au sein du plan au point d'être noyée dans le décor au niveau de la dernière image, et par un regard dominant de part son mari, renvoyant au statut d'infériorité auquel est contrainte toute femme dans une société patriarcale.

Dans une autre apparition, Fatma est filmée dans un plan rapproché taille, assise au bord d'une fenêtre quadrillée en train de broder. Dans ce plan, la structuration du regard est hiérarchisée : Youssef Soltane penché vers l'avant domine

sa femme par son regard, du haut vers le bas et par son pouvoir d'autorité masculine : « Ne me gâche pas le plaisir ! »³⁶, lui dit-il.

C'est ainsi, au bout de sa troisième et dernière apparition, que Fatma réclame sa non-acceptation de cette situation d'enfermement, de ce statut d'infériorité et de soumission masculine. Filmée au milieu du patio de la maison, en compagnie d'autres femmes, en train de laver la laine dans de grands récipients, elle entre en conflit avec son mari. Elle l'accuse de l'avoir obligé à quitter les bancs de l'école, et s'installer à la maison pour s'occuper des tâches ménagères : « Tu me fais quitter mes études pour me commander ! Va auprès de tes étudiantes... »³⁷. A cet effet, pour mieux appuyer la prise de position de Fatma et son souci de révolution, le réalisateur filme la scène dans un éclairage naturel bien net, signe de libération et d'ouverture (une des rares scènes bénéficiant d'un tel éclairage tout le long du film).

Bent familia retrace aussi la vie au quotidien de trois femmes issues de milieux et de familles différents. Amina et Aïda, deux amies d'enfance, se retrouvent un jour par hasard, après de longues années d'éloignement, au sein du marabout d'*Essaïda*. Suite à cette retrouvaille, l'aventure de ces deux femmes va commencer, en la compagnie de Fatiha, une amie à Aïda, d'origine algérienne. Les trois femmes se trouvent ensemble et se tiennent les mains parce qu'elles sont toutes les trois malheureuses. Elles se confient leurs secrets et leurs intimités.

Amina issue d'une famille bourgeoise, ayant quitté les bancs de la faculté pour se marier, semble vivre dans la joie et le bonheur*, mais elle découvre après de longues années de servitude conjugale, l'énorme gâchis de sa vie. Mariée à un homme aisé, elle doute depuis quelques temps en ses mauvaises fréquentations féminines. Elle vit seule sa souffrance, intérieurement et silencieusement. Elle a peur d'en parler à son mari ou à quelqu'un de sa famille.

³⁶ Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

³⁷ Ibid.

* Par joie et bonheur, nous voulons signaler le confort matériel dans lequel vit Amina. Une citadine raffinée dans ses manières et bourgeoise dans ses attitudes. Elle habite dans une grande villa, elle s'habille luxueusement, elle a sa propre voiture...

Quant à Fatiha, aux traits tirés et au visage blême, elle a quitté son pays d'origine, l'Algérie, pour venir s'installer en Tunisie. Elle est la rescapée d'un enfer qui la traumatise et la hante. Endolorie par la scène de l'égorgement de sa sœur, elle n'a ni abri ni repères en Tunisie. Elle est hébergée par son amie Aïda (aucune indication durant tout le film sur l'origine de leur connaissance ou de leur amitié). Elle est toujours dans l'attente d'un coup de fils confirmant son acceptation de visa pour quitter une fois pour toute, ces terres (l'Algérie et la Tunisie) où les lois et les pesanteurs sont multiples, vers un monde qu'elle considère plus affranchi, qu'est la France.

Amina, Aïda et Fatiha, sont toutes les trois blessées psychologiquement et condamnées à garder le silence sur leurs douleurs. Ce qui les réunit, nous dit Tahar Chikhaoui, « c'est d'abord qu'elles sont trois corps meurtris, c'est qu'elles représentent trois formes de meurtrissures corporelles : l'avachissement pour Aïda, l'exsanguination pour Fatiha, dus à des états passés, et pour Amina la douleur présente du viol »³⁸. Leurs blessures sont donc d'ordre physique voire psychologique. Elles sont dominées par un profond malaise qui les anéantit. Nous les voyons toutes les trois ensemble, solidaires et en parfaite fusion, éventuellement dans les plans consacrés à leur union dans l'appartement de Aïda ou encore au bord de la mer. Mais, « entre celle qui a choisi mais qui doute, et celle qui doute sans vouloir vraiment choisir, il y a une commune volonté de prendre en main leur destin et de ne pas se laisser abuser, par la famille et par la société »³⁹. Elles sont capables d'amour certes, mais prêtes aussi, à sauvegarder leur honneur, à défier toute autorité masculine et familiale, tout en refusant toute soumission.

³⁸ CHIKHAOUI T., « Tunisiennes de Nouri Bouzid », in *Ecrans d'Afrique*, Africultures N°23, ISSN 1240-2001, 1998, p. 54.

³⁹ THACKWAY M., « Tunisiennes, Bent Familia » de Nouri Bouzid, in *AfriBD*, <http://www.afribd.com>

2.1.3 - La femme courageuse à risque de tout basculer

Amina (*Bent familia*), ayant beaucoup souffert, décide de quitter son silence et de parler de son malheur. La seule personne vers laquelle elle se dirige pour se confier et se soulager, c'est la voyante à *Essaïda*, qui prétend connaître le destin des autres. C'est « au sein de la zaouia, [que] les femmes décident de se protéger contre les difficultés de la vie quotidienne, mais aussi pour s'isoler contre l'autorité exagérée de l'homme. On assiste à un retour aux sources et les retrouvailles avec les valeurs ancestrales d'un pays musulman »⁴⁰, nous révèle Mohamed Kerrou. (C'est ce jour là aussi qu'elle croise Aïda, son amie d'enfance).

Réconfortée par la voyante qui psalmodie le Coran et chante la passion du Prophète Mohamed, par la rencontre de son ancienne amie Aïda et surtout par la connaissance de Salah, un ami d'Aïda, qu'elle a croisée chez cette dernière, Amina décide de parler, le soir même, à son mari du malaise profond qui l'« habite ». Mais hélas, elle vit une scène atroce, agressée et violée par son mari. Traumatisée par le viol que lui fait subir son mari, Amina décide de quitter sa maison pour rejoindre ses amies dans l'appartement d'Aïda. Une telle prise de position montre que « le combat d'Amina s'effectue sur deux fronts. En même temps qu'elle revendique le droit à la parole, elle cherche à libérer son corps du carcan de la tradition »⁴¹.

De son côté aussi, Khomsa, la fiancée de Roufa (*Bezness*), issue d'une famille modeste, habitant la ville traditionnelle de Sousse (la médina), ne veut plus se laisser enfermée entre les quatre murs de la maison arabe familiale. Elle ne supporte plus sa situation grégaire dans une famille dominée par un homme. Dans cette famille, l'homme dominant n'est ni le père, ni le grand frère, mais le fiancé. Lui qui mène une vie libertine, se permettant de tout dans ses conquêtes auprès des touristes, il en prive sa fiancée Khomsa et sa sœur Ghalia de la moindre autonomie.

⁴⁰ KERROU M., « Saintetés, savoirs et autorités dans la cité islamique de Kairouan », in *L'Autorité des saints*, Paris, Ed. Recherche sur les civilisations, 1998, p. 26.

⁴¹ KAMMOUN M., « Nouri Bouzid entre transgression et interdit » in *Cinéma du Maghreb*, *CinémAction*, N°111, op. cit., p164.

Khomsa ne voulant plus rester enfermée dans sa prison traditionnelle, nous la voyons, seule dans sa chambre, exprimer sa souffrance en voix off. Elle accuse les autres d'être à l'origine de sa condition de femme soumise : « Toute la vie réduite au silence, pas un mot, pas un geste, soumise à leur loi / Khomsa ! baisse les yeux / rentre et ferme la porte / couvre toi / ramasse tes cheveux / tu es promise à un homme. »*. Elle rêve en même temps d'une situation meilleure, d'un monde autre, loin des contraintes et des obligations familiales, elle veut conquérir la ville moderne : « Emmenez-moi loin, là où personne ne me commande / je veux errer là où les regards ne m'effraient pas / Je veux défoncer les remparts de la ville et connaître ses secrets »*.

Après un long tiraillement entre sa peur pathologique de Roufa qui la surveille de partout et sa conscience religieuse inexplicable d'une part, et le sentiment de vouloir se venger de l'homme égocentrique représenté par Roufa, de la rigidité de la structure traditionnelle représentée par sa famille pour concrétiser son rêve en franchissant la voie du plaisir et du désir d'autre part, Khomsa finit par se décider et d'aller jusqu'au bout de sa transgression. Elle fuit ce huis clos familial et cette peur qui l'habite, pour aller rejoindre Fred, le photographe français qui lui a fait, maintes fois, des avances. Nous pouvons ainsi dire que la transgression de Khomsa est réfléchie, elle est beaucoup plus marquante que celle d'Amina, dans *Bent Familia*, ou encore de Rebeh dans *Poupées d'argile* (nous reviendrons sur le cas de Rebeh ultérieurement). Khomsa est une fille emprisonnée, cloîtrée, ne jouissant ni d'autonomie ni d'indépendance, pourtant elle ira jusqu'à déstabiliser son fiancé et toute sa famille en bousculant l'ordre bien rangé de sa vie.

Khomsa et Amina, ayant toutes les deux fui leurs maisons (la maison du père pour la première et celle du mari pour la seconde), participent à une lutte contre la négligence, le rabaissement et l'indifférence du mari ou du fiancé envers sa femme. Elles ont toutes les deux déstabilisé leurs partenaires. Khomsa se donne volontiers à son désir de découverte et aux avances du photographe étranger. Elle part avec lui

* Extrait du sous-titrage du film *Bezness*.

* Ibid.

vers son appartement, se laisse prendre en photos, le quitte le soir pour y revenir le lendemain. Amina par contre, bien que séduite par l'attention que lui prête Slah et les avances qu'il lui fait, ne cède pas à ses tentatives et finit par retourner à son mari qui est venu présenter ses excuses.



A travers le portrait dressé pour le couple Amina-Majid et le couple Amina-Slah, nous remarquons une nette importance accordée au regard pour guider le spectateur à mieux saisir la diégèse. Dans leur discussion, Amina et son mari sont soit associés par un montage parallèle dans des parutions séparées, soit filmés dans un même plan mais ils se tournent le dos et ne s'échangent pas de regards. Par opposition les scènes qui rassemblent Amina et Slah les montrent à deux, dans une parfaite symbiose. Ils sont filmés par de gros plans accordant de l'importance à l'expressivité de leurs visages, se partageant les regards et les sourires.

⇒ Par cette transposition, le réalisateur remet en cause la figure emblématique du mari en tant que chef de famille.

Emportée par ses croyances populaires, Khomsa se dirige à la fin du film, et surtout à la fin de sa quête de liberté, vers un espace maraboutique où elle se lance dans un rituel de transe sous le magnétisme de l'ambiance des chants et des percussions des femmes adeptes de la sainte *Lella Rquaya*. Dans ce monde fantasmé, Khomsa a exorcisé cette peur en elle et est allée effectivement - comme elle le dit ci-dessus - à un endroit loin de chez elle, loin des regards réducteurs (l'appartement de

Fred et la plage), elle a « défoncé » les remparts de la médina pour atteindre la ville moderne et découvrir le caché (la liberté et le plaisir charnel).

Nous pouvons ainsi dire qu'Amina et Khomsa ont fait preuve de leur détermination à outrepasser leurs conditions de femme soumise vivant sous la tutelle d'un homme irresponsable. Le sens du courage est ici incarné dans la volonté féminine et l'effort qu'elle fournit, avec le peu de liberté dont elle dispose. Elle se donne volontiers et affronte tous les risques dans un voyage à la recherche d'un mieux-être plus sentimental et moral que matériel.

2.1.4 - La femme militante

Dans un autre parcours de *Bent Familia*, Aïda, qui semble être libre, indépendante et dégagée de tout complexe, souffre d'une mauvaise intégration sociale. La jeune enseignante au lycée, est une femme divorcée, mère de deux enfants. Elle refuse catégoriquement de retourner vivre avec son mari qui les a laissé tomber pour une longue période. Aïda est également saisie d'une terrible sensation de dégoût physique dès qu'un homme essaye de se rapprocher d'elle, car les hommes du voisinage voient en elle un objet de désir et de convoitise. Son statut de femme divorcée devient une tare. « La femme divorcée dans le village, c'est comme un abcès dans le dos »⁴², affirme la sociologue Rahma Bourquia. Elle est sans cesse sous le regard des autres, elle est soupçonnée par ses voisins et ses voisines, humiliée par sa jeune sœur, harcelée maintes fois par les hommes...

Elle est sur le plan physique, plus libre que son amie Amina, voire plus autonome* que tous les personnages féminins évoqués par Nouri Bouzid dans ses

⁴² Collectif, *Femmes Culture et Société au Maghreb*, op. cit., p. 41.

* Par autonomie, nous voulons dire, autonome sur le plan financier car elle a son propre revenu, autonome aussi sur le plan physique « social », car la femme musulmane a à obéir à son père quand elle est jeune fille. Une fois mariée, elle doit obéir à son mari. Ceci dit, selon Luc Ferry, l'individualisme recouvre deux aspects : l'autonomie et l'humanisme : « l'idée d'autonomie, par quoi on entend la capacité de l'individu à s'arracher à sa communauté, à sa tradition historique et de se poser ainsi, comme source de Droit, et en même temps l'idée qu'en s'arrachant, l'individu est capable

films (Rebeh, Khomsa, Fodha, Amina, Fatiha), mais sa liberté la contraint cependant à affronter la société. Comme si une femme divorcée n'a plus le droit à la vie. Elle est synonyme de femme prostituée pour les uns ou d'une femme ratée pour les autres. Le mal est toujours pesant sur le dos de la femme.

Le célibat pour une femme (divorcée, veuve ou tout simplement célibataire) est toujours une épreuve difficile à surmonter au sein de la société. C'est souvent les regards et les préjugés des autres qui, sources de frustrations, s'avèrent les plus perturbants et peuvent facilement affecter le moral. Nous assistons alors à un rapport de force entre une femme supposée libre et autonome mais qui combat aussi bien les injustices sociales que les appétits grandissantes autour d'elle. Elle vit réellement une double déception : sa déception à l'échelle personnelle comme à l'échelle sociale. Mais elle fait preuve de courage et de militantisme et nous montre qu'elle peut faire face à toutes ces responsabilités exigées : la garde des enfants, la gestion courante du foyer, la gestion du budget, la gestion du travail et des problèmes familiaux... La tâche n'est pas du tout simple : assumer ses responsabilités et les responsabilités des autres (mari, frère, sœur). Elle est à la recherche d'un moment de réconfort auprès de ses amies...

Si Nouri Bouzid fait appel à des femmes d'un certain niveau (matériel et/ou intellectuel) dans son film *Bent Familia*, les autres personnages féminins (Rebeh, Fodha, Khomsa) dans le reste de ses films, sont plutôt issus d'un milieu plus ou moins défavorable. Fodha et Rebeh, deux rebelles à leur manière, sont ramenées par Omrane, de leur village natal à Tunis, pour être filles de ménages chez les aisés de la capital.

La petite Fodha, très motivée pour quitter le village et rejoindre Tunis, découvre tout le long du trajet un nouveau monde architectural et urbanistique. Elle contemple l'architecture, stupéfaite et surprise par un autre type d'architecture qui se lance en hauteur et totalement différent de celui de son village. Une fois arrivée à la

de se poser comme individu séparé de la communauté et ayant une valeur indépendante de son enracinement dans une tradition, dans une langue, dans une culture... », in *L'Individu au Maghreb*, Colloque International de Carthage, Tunis, Ed. TS, 1993, p. 11.

capital, et étant présentée à certaines maîtresses, un sentiment fort, mélange de souffrance, de peur de la séparation de la famille à la perte de l'enfance et du passé, la retenue. « Ne me laisse pas seule Nejma... Ne me laisse pas seule oncle Omrane... »*, crie-t-elle en pleurant.

De son village et de sa famille, la petite Fodha n'a gardé qu'un morceau d'argile. Dans ses moments de désarroi, de désespoir, de solitude ou de nostalgie, elle se met à le malaxer pour former des poupées d'argile. Elle modèle la pâte, la façonne pour ensuite la détruire. Par sa pratique de modelage et re-modelage de l'argile, « elle construit, se déconstruit et se reconstruit sans cesse, à l'image de toutes ces femmes à qui l'on vole leur enfance. Elle se refaçonne sans cesse, pour ne pas rester figée dans une attitude de poupée soumise »⁴³. Elle se cherche, elle tente de retrouver sa voie, à s'auto-construire.

Chez la famille de Baba Jâafar, et en dépit de son très jeune âge et de sa petite taille, Fodha est chargée de s'occuper des tâches ménagères les plus dures : faire la vaisselle alors qu'elle n'arrive pas à se mettre debout face à l'évier, prêter attention au vieux Baba Jâafar en lui changeant ses habits, faisant sa toilette, donnant à manger... Mais n'est-il pas très tôt pour déléguer à une petite de cet âge (six ans) autant de responsabilités ? Nous la voyons alors, face à cet univers hostile, multiplier les tentatives de fugues. Elle finit par échapper à cet enclos, pour rejoindre Rebeh dans le petit appartement d'Omrane. Cette dernière ouvre la voie à la petite Fodha en lui faisant l'apprentissage de la dure quête de la révolte et de la liberté.

Rebeh qui, elle aussi a rompu le pacte, refuse d'être une femme soumise. Elle s'insurge contre la condition qui lui est faite, au risque de se perdre et d'entraîner son protecteur dans sa chute. « *Fille de l'air et du vent* »*, comme elle aime se nommer à travers la chanson qu'elle fredonne tous les jours, Rebeh, ayant grandi et ouvert les

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.

⁴³ BARLET O., « Poupées d'argile, de Nouri Bouzid » in *Africultures* <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2659>

* Extrait des paroles de la chanson récitée quotidiennement par Rebeh : *La Fille de la brise et du vent*.

yeux sur la vie, ne veut plus être serviteuse au profit des gens. Elle refuse catégoriquement de continuer dans cette situation d'enfermement et commence à avoir horreur des endroits cloîtrés, comme le montrent plusieurs plans dans le film. Son rêve, comme elle le dicte à Omrane, est de quitter ce territoire cloisonné pour rejoindre l'ouverture de l'Europe : « Moi, je rêve de me réveiller en Italie, comme tout le monde. / C'est un pêché ? / Je rêve de passer une nuit dehors. / Marre de sentir l'odeur du javel...»*.



La scène de fuite de Rebeh et de sa chute depuis la fenêtre de l'appartement d'Omrane est juste appuyée par la chute de l'engin du grand huit qu'elle « conduit ». Rebeh est donnée si effrayée, hurlant à haute voix son regret d'avoir s'aventurier dans ce jeu.

Ce télescopage des deux scènes, nous amène à dire que la fuite de Rebeh depuis l'espace domestique n'est qu'une aventure dans le flou qui ne peut se faire sans risque. L'espace urbain fonctionne en tant que sphère d'échanges à la fois contraints et volontaires.

Voulant se reconstruire et fuir cette condition d'enfermement, elle multiplie les tentatives de fuite. Elle quitte la maison de ses maîtres pour aller vivre chez Salha à El Hafsia. Elle bouscule les murs dans l'appartement d'Omrane, à la recherche d'une issue, puis elle s'enfuit par le hublot de la salle de bain. Son amie Aziza, lui proposant le poste de vendeuse dans une boutique, elle refuse parce qu'elle ne pourra

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.

pas sortir durant toute la journée. Pour elle, l'enfermement est mortel. Emportée par son désir d'être libre, elle transgresse toutes les frontières. Elle est violée par un maçon qui travaillait en face de la maison de sa maîtresse et est déjà enceinte. Vivant avec son secret en elle, et n'ayant plus d'abri, Rebeh se dirige vers son amie Aziza. Elles tourbillonnent toutes les deux, dans les rues de la ville à la recherche d'une situation plus stable. Elles sont saisies par des moments de défoulement : emportées par le jeu du « *grand huit* », elles crient et hurlent à haute voix en réclamant l'amour. Prises par la musique et la danse, dans le club où travaille Aziza, Rebeh entre dans un moment de transe... Si cette dernière bouge trop, c'est parce qu'elle essaye d'extérioriser et de dégager son agitation et son bouillonnement interne. Elle décide de retourner chez Omrane pour lui confier son secret. Elle lui demande de l'épouser au moins pour une semaine afin de sauver son honneur, « une fois divorcée, ça m'est égal »*, dit-elle.

Tel est le tableau dressé par Nouri Bouzid dans ses films. Prise par le tourbillon du social dans toutes ses manifestations, la femme est toujours à la recherche de soi, toujours à la recherche d'une situation meilleure entre une liberté appréciée et un célibat mal vu.

2.1.5 - De la femme objet à la femme sujet

Parler de la femme dans le cinéma tunisien d'aujourd'hui, c'est parler d'une société entière prise par dans divers changements. C'est au carrefour des structures sociales, des institutions politiques et de leurs projets, des valeurs et des normes culturelles, des contraintes économiques que l'on rencontre les différents portraits des femmes dans la société tunisienne.

Les films de Nouri Bouzid soulignent essentiellement le pouvoir du culturel qui encadre le statut des femmes qui émergent dans des espaces traditionnellement réservés aux hommes, dans une société orthodoxe encore à la recherche de ses repères entre tradition et modernisme. Ils mettent en évidence la complexité des

* Ibid.

vécus des femmes et la difficulté de repérer une et une seule condition féminine en Tunisie.

Aux prises avec les désirs écartelés de la société, les femmes réagissent sous des formes variées et sur des terrains différents, selon le milieu social où elles se trouvent. Mais la plupart de leurs réactions sont récupérées par l'idéologie traditionnelle. Les vieilles, représentées généralement dans la figure de la mère, sont à l'inverse des jeunes, des gardiennes de la tradition et un maillon important dans la reproduction sociale. Elles assurent la transmission aux hommes comme aux femmes du modèle, du savoir-faire empirique et des pratiques ritualisées. Les jeunes, quant à elles, sont beaucoup plus audacieuses et courageuses. Elles militent pour un avenir meilleur et sont prêtes à tout sacrifier pour outrepasser les valeurs locales traditionnelles qu'elles jugent écrasantes.

Dans ce même ordre d'idée, la vie de couple n'a pas manqué d'intéresser le cinéaste. La femme partenaire, épouse ou fiancée est présente dans tous les films de Bouzid. La relation qui unit Bahta à sa fiancée Souad est une relation d'amour réciproque, mais elle est régie par des malentendus continuels et des malaises ininterrompus. Le cas d'une telle relation ambiguë entre les amoureux se présente dans tous les films de Bouzid : Roufa avec Khomsa ; Omrane avec Rebeh, Youssef Soltane avec Zeïneb...

Pour mettre en évidence cet antagonisme, le réalisateur filme généralement l'association de ses couples en plans rapprochés (des rapprochés taille, des rapprochés poitrine...). Il annonce parfois leurs moments de complicité, dans une lumière douce où on perçoit une ambiance chaleureuse sentie à travers les traits flegmatiques des personnages. (Cf les plans consacrés à la réunion de Bahta et Souad, ou encore de Riva et Rebeh). Il ponctue par contre, leurs moments de rupture par une ambiance qui vire vers le noir, où les personnages se tournent le dos, filmés carrément séparés ou montrés par alternance, dans une dualité de champ/contre champ ou quasiment de champ/hors champ, comme si leur présence mutuelle exploserait le champ. (Cf les plans consacrés à la réunion de Youssef Soltane et Zeïneb, ou encore Omrane et Rebeh).

De toutes ces histoires, nous pouvons retenir que la femme au sein du couple demeure la « source » d'amour, de bienveillance et de douceur par excellence. Un tel rôle est incarné par plusieurs autres figures féminines, qui font leur apparition dans les films de Bouzid. La femme charnelle - incarnée par Zeïneb et Nana dans *Les Sabots en or*, Sejra et Amina dans *L'Homme de cendres...* - est là à côté des protagonistes, comme une compagne indispensable, pour un moment de soutien et de tendresse ou pour une partie passagère de plaisir.

Ainsi évoquée, la femme chez Bouzid fait toujours contrepoint avec l'affectif et le sexuel. Nous dévoilant ses deux caractères, - oscillant entre une femme érotisée, symbolisant l'interdit et le non-permis, incarnée par des filles de joie et des femmes charnelles, et une femme conservatrice, qui se sacrifie pour le bonheur des siens, incarnée par des mères et des épouses -, les femmes de Bouzid « ne peuvent évoluer que dans le milieu traditionnel, en dehors duquel il n'y aurait que la prostitution. Elles sont mères, tantes, sœurs ou femmes de quelqu'un : elles évoluent à l'intérieur du foyer en vaquant à leurs occupations quotidiennes « naturelles » (les tâches ménagères, le tissage traditionnel...) »⁴⁴.

Avec ses images multiples et ses statuts variés, le réalisateur tente de décoder les messages que l'ordre culturel musulman a tatoués sur le corps féminin. Il évoque à chaque fois le côté négatif vécu par la femme pour montrer son statut inférieur et sa domination soit par le père, soit par le mari, ou encore par le frère, mais aussi par les codes sociaux. « Le corps féminin semble être un support privilégié de la symbolique du pouvoir et des écritures de la hiérarchie, de la domination et de l'exploitation. Le corps féminin comme champ d'écriture, d'initiation, de discours sur le pouvoir, sur la domination, sur l'exploitation semble être une constante des sociétés humaines quel que soit le degré de développement de leurs moyens de production »⁴⁵.

Dans une société traditionnelle, « où l'homme a tous les pouvoirs, où s'exerce une autorité patriarcale à outrance, la femme même si elle constitue une grande part de la société, est traitée en minorité, récusée au plus minable des

⁴⁴ KAMMOUN M., loc. cit., p. 165.

⁴⁵ AIT SABAH F., op. cit., p. 35.

statuts »⁴⁶, nous dit le critique cinématographique Araïb dans son article consacré à l'étude de la représentation de la femme dans le cinéma arabe. On essaie, par tous les moyens, de casser cette force féminine, de l'atteler aux plus durs des besognes, de la soumettre.

Tributaire du clan familial, elle ne peut se définir que par rapport aux membres du groupe et plus particulièrement par rapport à l'homme. « Après tout, Eve n'est elle pas sortie de la cuisse d'Adam ! »⁴⁷, nous rappelle le critique cinématographique Nagbou. Elle en est donc, à son propre service et en quête de sa bravoure, comme le souligne une métaphore citée par la bonne dans *Les Sabots en or* : « Une fille sans amour comme un palmier sans fruit. Un palmier sans fruit est à enlever et jeter... Une fille sans amour, son sort fait pleurer... »*. Une telle image renvoie au sort et au statut de la fille qui n'ont pas de valeurs en dehors de l'institution du mariage. La femme sans l'homme ne peut vivre en citoyenne solitaire, comme c'est le cas des trois femmes dans *Bent familia*. Elle a besoin de l'homme pour subsister. C'est l'unique protecteur et l'unique garant du statut respectueux.

Une femme prise dans le tourbillon sentimental classique, tel est le profil dressé par Nouri Bouzid. Il filme son vécu dans ses différentes manifestations : sociales, familiales et psychologiques pour mettre, éventuellement, en scène la fracture que vit cette dernière avec son être et avec sa réalité obscène, et souligner de la sorte, sa lutte pour sa liberté et pour son émancipation. Elle se révolte et refuse d'être réduite au rôle de la soumission. Elle se rebelle et veut changer sa condition dans une société dominée par le pouvoir au masculin, et qui ne tient en considération ni ses sentiments, ni ses ambitions. Pour Bouzid, « c'est par les femmes que la société tunisienne s'émancipe. Mais au prix de sacrifices et de douleurs du fait du rejet

⁴⁶ ARAIB A., « La femme au service de l'homme », in *SeptiemArt, Dossier la femme dans le cinéma arabe*, N°89, Août 1998, pp. 8-10.

⁴⁷ NAGBOU M., « Sorties tunisiennes », *Ibid.*, pp. 2-3.

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

violent des hommes et de la famille traditionnelle »⁴⁸. Il rajoute aussi, dans une autre interview : « Je crois profondément au rôle de la femme qui va enfanter le nouvel homme. Comme cela s'est passé en Europe, grâce au féminisme. »⁴⁹.

A cet égard, Nouri Bouzid dépasse la subdivision traditionnelle entre le féminin et le masculin. Il nous montre des espaces extérieurs où les femmes peuvent circuler en toute liberté, sans avoir recours à une protection rapprochée et où elles peuvent jouir des mêmes avantages que l'homme. C'est le cas dans *Les Sabots en or* ou encore dans *Bent familia*, où la femme bénéficie d'un permis de conduire et d'une voiture (Aïda et Amina), où la femme a droit à l'enseignement et au travail (Zeïneb, Raja, Aïda...), a droit à la liberté d'expression et des choix, comme le proclame Aïda dans *Les Sabots en or* : « choisir la vie plutôt que le silence ou la mort que la société nous propose et impose, même si le prix à payer est terriblement lourd »*. Tel est aussi, le souci de Zeïneb, Mariem, ou encore Rebeh...

Dans ce même ordre d'idée, Khomsa et Amina vont dépasser la rigidité de la structure traditionnelle représentée essentiellement par la famille, afin de secouer et déstabiliser leurs partenaires. Khomsa, dans *Bezness*, confrontée à la rigueur de son fiancé, finit par s'attacher au jeune photographe étranger. Sa transgression est plus forte que celle de Roufa, elle est allée voir Fred dans son appartement pour prendre sa revanche. L'interdit qu'elle a violé est un pas audacieux. De même, Mariem, la fille de Youssef Solane, s'est éloignée de sa famille et a quitté la maison patriarcale, pour se construire sa propre vie et à son propre gré. Jeune, indépendante et préférant rompre avec toutes les traditions pour mener une vie en marge des mœurs habituelles, elle vit maritalement avec un homme.

⁴⁸ TOUBIANE S., « Nouri Bouzid ou l'esprit de résistance », Dossier de presse, Hommage à Nouri Bouzid en sa présence, du 20 Juin au 06 Juillet 2011, www.cinematheque.fr

⁴⁹ Interview avec Nouri Bouzid, in BESSAAD J., *Corpus ethnographique du cinéma tunisien narratif : le cas du cinéma de Nouri Bouzid*, Mémoire de Mastère en connaissance du patrimoine et développement culturel, Tunis, 2004, p. 162.

* Extrait du sous-titrage du film *Les sabots en or*.

Amina, par contre, dans *Bent familia*, n'arrivant plus à saisir les comportements de son mari, elle va jusqu'à demander le divorce, à la manière de son amie Aïda. *Poupées d'argile*, aborde essentiellement le problème des femmes de ménages et leur statut qui frôle l'esclavagisme contemporain. La femme est le personnage moteur du film. Rebeh bénéficie d'un rôle actif, contrairement à la passivité de Omrane, dont la condition n'est pas à envier.

Ainsi la passivité, l'inculture, la peur, la pudeur ne sont plus des caractéristiques exclusivement féminines ; elles peuvent également s'appliquer aux hommes (Sghaïr dans *Les Sabots en or* ou encore Omrane dans *Poupées d'argile*). De même, l'indépendance, l'action, une sexualité épanouie... ne sont plus des attributs masculins puisqu'ils s'appliquent également à certains personnages féminins (Zeïneb et Mariem dans *Les sabots en Or*). Dans *Bent familia*, Amina condamne le « rien », c'est-à-dire l'absence de statut en dehors du cercle familial, et réclame des droits : le droit à la parole, à une sexualité épanouie...⁵⁰.

Ayant réalisé une partie de leurs rêves, mais contrariées par une certaine conscience sociale d'une part et religieuse de l'autre, les deux protagonistes tiennent à sauvegarder leur honneur. Amina va tenter de sauver son foyer et sa famille. Khomsa va se purifier auprès de *Lella Rqueya*. Quant à Rebeh voulant aller jusqu'au bout de sa liberté, elle finit par perdre sa virginité. « L'enjeu n'est ainsi pas tant que les films montrent des femmes citoyennes et non des sexualités massacrées, car ce sont au fond des femmes en mouvement que décrivent ces films, qui lutteront contre leur aliénation : une façon pour les cinéastes de choisir des personnages en lutte pour leur émancipation »⁵¹.

⁵⁰ KAMMOUN M., loc. cit., p. 165.

⁵¹ BARLET O., « Carthage 2002, le cinéma tunisien entre art et politique. » in AfriBD, <http://www.afribd.com>

Nous constatons également que grâce à la rébellion de Rebeh et Fodha, Omrane va prendre conscience de sa propre défaite et va essayer de changer. Il exprime sa douleur dans ses cris comme dans ses silences, dans ses crises comme dans ses soûleries. A la fin du film, nous le voyons à la recherche de soi, essayant de dépasser sa situation de castré social, soumis et affaibli. Il va chez Baba Jâafar pour lui parler de son malheur : « Comment tu as réussi à faire de nous des chiens !? »*. C'est aussi suite aux contestations de sa femme, que Majid, dans *Bent Familia*, va se remettre en question et tente de revoir les « codes » de vie à deux (vie de couple) dans une société qui se veut moderne, mais qui n'arrive pas à dépasser ses traditions.

C'est ainsi que Nouri Bouzid nous fait voir comment, dans notre patrimoine culturel, le pouvoir codait les potentialités féminines et nous invite à revisiter et à remettre en question les rôles traditionnels de la femme. « En soulevant un coin de voile de la société maghrébine, il dénude sans complaisance les relations tendues, à vif, terriblement sensibles, et dénonce le non-dit, l'hypocrisie, les abus perpétrés au sein du mariage, et la défaillance des familles qui, guettent la moindre déviation de leurs filles contraintes à " se taire et à être patientes " »⁵². Tel est le sort que reconnaît la femme tunisienne : un sort social en marge de tout développement dans une société qui n'arrive pas à se situer entre tradition et modernité. Une femme qui doit vivre sous la tutelle d'un homme, père soit-il ou mari. Il peut également être le frère, l'oncle, le cousin, etc. Elle lui doit une totale obéissance bien qu'il peut se permettre des attitudes d'abus de pouvoir, violentes parfois. Une femme qui ne respecte pas cette règle de « jeu social » et sort du cercle de sa famille pour ne se situer que par rapport à son destin individuel fait outrage au système et surtout aux hommes dont elle démontre, par ses actes, l'inutilité, ou du moins le caractère secondaire.

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.

⁵² THACKWAY, M., « Tunisiennes, Bent Familia » de Nouri Bouzid, in *AfriBD*, <http://www.afribd.com>

2.2. Le masculin affaibli

« Les seuls personnages que je peux porter sont des oubliés, car perdants, défaits, à la dérive, portant une blessure cachée, souffrant secrètement dans leur solitude »⁵³. Partant de cette hypothèse, nous tentons, dans le présent chapitre, de déchiffrer les différentes défaillances dont souffrent les protagonistes masculins, tout en essayant de délimiter les principales causes voire aussi les conséquences de ces faiblesses.

2.2.1 - L'échec scolaire

Dans un temps où les stratégies premières de l'Etat visaient essentiellement à promulguer et divulguer l'enseignement⁵⁴, car il voyait que « l'école est un véritable laboratoire de la société tunisienne moderne, [elle] restructure la société. »⁵⁵, Nouri Bouzid, dont la filmographie s'étale sur une vingtaine d'années (depuis 1986, trente ans déjà après l'indépendance) nous montre une série de personnages qui n'a jamais entamé l'école ou l'ayant quitté dès leur jeune âge⁵⁶.

Depuis *L'Homme de cendre* et jusqu'à *Making of*, l'ensemble des protagonistes souffre d'une mauvaise éducation scolaire. Si Hachemi et Bahta ont quitté les bancs de l'école très tôt, leurs compagnons Farfat, Roufa, Omrane, Rebeh

⁵³ Interview avec Nouri Bouzid. DRISSI, A., « *Le cinéaste que rien n'arrête* », Entretien avec Nouri Bouzid, le réalisateur, in www.lapresse.tn, 10/01/2011, Tunis.

⁵⁴ Assurément, le plus important des efforts établis par l'Etat est celui de la scolarisation de masse. Près d'un tiers du budget de l'Etat va à l'école. L'enseignement supérieur coûte à la Tunisie plus que son armée. La scolarisation apparaît comme un phénomène global, total et obligatoire : un quadrillage social par l'école. Cf BOUHDIBA A., *Culture et Société*, Tunis, Publication de l'Université de Tunis, 1978, p. 188.

⁵⁵ Ibid., p. 188.

⁵⁶ Il importe de signaler que malgré l'évolution du taux de scolarisation (dans les villes par comparaison aux zones rurales et chez les garçons par comparaison aux filles), des études statistiques faites dans les années soixante-dix, confirment que les taux d'échecs sont extrêmement grands. Le taux de déperdition atteint par moment des proportions catastrophiques : 84% des écoliers du primaire n'arrivent pas à achever ce cycle d'enseignement. Ibid., pp. 188-189.

et Fodha n'ont jamais eu l'occasion de la fréquenter. Les seuls films où nous pouvons parler d'une « réelle » scolarisation sont *Les Sabots en or* et *Bent familia*. Dans le premier, les enfants de Youssef Soltane, universitaire et ancien militant de gauche, mettent fin à leurs études pour intégrer des domaines artistiques : le théâtre pour Raja et l'audio-visuel pour Adel. Dans le second par contre, Amina se trouve dans l'obligation d'interrompre ses études pour accéder à la vie conjugale. Chose qu'elle regrette au fur et à mesure que nous avançons dans le film.

Par ailleurs, le film illustrant le plus et avec beaucoup de sensibilité, la déperdition scolaire est *Making of*. Il retrace le parcours d'une jeunesse insouciante, à la recherche de ses points de repères et dont le principal acteur est Bahta. Ce dernier, jeune de vingt-cinq ans, chômeur, amateur de Break dance, est un personnage toujours en mouvement. De son quartier résidentiel au port, passant d'une piste de danse à une autre, Bahta est à la recherche de son propre chemin, de son propre mode de vie.

Issu d'un milieu social pauvre et habitant les bidonvilles de Tunis, Bahta échoue dans ses études et finit par achever son cycle d'enseignement très tôt, pour rejoindre les jeunes de son quartier et des quartiers des alentours. Tous ces jeunes ont pour seul objectif dans la vie, immigrer clandestinement vers un paradis tant rêvé, seul échappatoire, à leur égard, vers un monde meilleur. Dans l'attente de la concrétisation de leurs rêves, ils traînent par-ci et par-là, dans les rues de la ville, dans ses gares, dans ses ports à la recherche d'un gain facile (vol des portables, vol de l'argent...) et/ou d'un moment de plaisir fortuit dans la perturbation des autres (des mots grossiers, manquement de respect...). Ces vagabonds, qui voyaient que tout pont de communication avec l'autre est « coupé », parce qu'ils sont essentiellement défaits et déliquescents, ont choisi leurs corps pour se démarquer et prouver leur présence avec des tenues vestimentaires extravagantes : des couleurs attirantes, des bandanas par-dessus les têtes, des casquettes à l'envers, des jeans à la taille, larges et déchirés..., mais aussi avec leurs actes, avec leurs comportements.

Ces jeunes ont trouvé dans le break dance ⁵⁷ un langage et un moyen d'expression par excellence, pour mieux libérer leurs corps, voire leurs esprits, pour raconter leurs défaillances comme leurs songes, comme le soulignent les paroles des chansons qu'ils récitent.



Dans des plans larges et aérés, bénéficiant d'une lumière naturelle intense, le réalisateur s'attarde sur l'union de ces jeunes dans leurs déplacements comme dans leurs moments d'évasion et de danse, mais de bagarre aussi.

⁵⁷ Faisant partie de la culture Hip Hop, le break-dance est un mouvement culturel et artistique apparu aux Etats-Unis au début des années 1970. Originaire des ghettos noirs et latinos de New York, il s'est répandu rapidement dans l'ensemble du pays puis au monde entier au point de devenir une culture urbaine importante. Cette musique est appropriée par une jeunesse noire défavorisée, urbaine, et surtout non-instrumentiste, en dehors des circuits habituels de la production musicale. Le hip hop se présente comme l'expression même de ces conditions de vie et se propose de « coller à la rue », c'est-à-dire de suivre les codes et relations qui règlent la vie des ghettos. D'où l'inscription de cette musique dans l'ensemble culturel plus vaste mentionné plus haut, et l'attitude des hip-hoppers qui gardent le style vestimentaire de la rue (street-wear), le langage du ghetto (slang) et ses valeurs.

C'est ainsi qu'un tel phénomène exposé par Nouri Bouzid nous invite à visualiser de près le sort d'une jeunesse en manque de repères, perdue entre son identité nationale et l'occidentalisation qui l'entoure. Il nous appelle aussi à chercher pourquoi ces jeunes ne réussissent pas leurs études et se trouvent dans l'obligation de quitter l'école très tôt. Qui en est responsable ? Et quelles seront les conséquences d'une telle déperdition ?

Dans ses études, Bouhdiba a bien montré que la conséquence première de ce qu'il nomme « déchets scolaires »⁵⁸ est éventuellement le chômage, dans un temps où les diplômes sont le principal critère d'embauche dans le domaine professionnel⁵⁹. Se retrouver donc dans la rue, sans aucun point d'attache familial ou professionnel, ne peut entraîner qu'un vagabondage et une délinquance juvénile, comme le montrent divers plans de *Making of*, de *L'Homme de cendre*, ou encore de *Bezness*... Dans cet ordre d'idées, nous pouvons dire que la déviance sociale n'est pas exclusivement attribuée aux caractéristiques d'une personnalité, mais reliée aux caractéristiques des liens familiaux. Nous rajoutons également qu'une fois incorporés dans un cadre bien particulier, la délinquance juvénile voire le chômage se propagent « assez rapidement ». Il s'agit bien de deux phénomènes contagieux, comme le prouve le dialogue ci-dessous, extrait dans *Bezness* :

Fred le touriste français : « Tu ne fréquentes pas l'école ? »*

Le petit gamin en toute fierté : « Non. Je veux devenir comme Roufa. Un grand bezness »*.

A cette figure s'ajoute aussi, Anis le petit frère de Farfat ou aussi le petit frère de Bahta, qui prennent leur grand frère pour exemple et les poursuivent dans leur quotidien. Une telle propagation de la délinquance ne peut être sans conséquences : l'évolution de la criminalité avec tous ses états : violence, vol, crime... (Nous

⁵⁸ BOUHDIBA A., op. cit., p. 191.

⁵⁹ L'accèsion aux postes de responsabilité n'est plus liée à l'ancienneté. Elle est liée aux diplômes, nouveau critère de mobilité sociale. Ibid., p. 190.

* Extrait du sous-titrage du film *Bezness*.

* Ibid.

revenons d'ailleurs, sur ces points dans le prochain chapitre, dans une analyse plus approfondie). Notre objectif premier est de déterminer donc, les principales causes de l'abandon scolaire notamment dans les villes, car on a souvent cru que ce fléau touche essentiellement les milieux ruraux.

A travers l'analyse de la filmographie de Bouzid, nous pouvons constater que l'abandon scolaire est fortement lié à des causes voire des facteurs extérieurs à l'école en elle-même. Ils sont généralement en relation directe avec le milieu familial dans lequel vit le personnage. La majorité des personnages est issue d'un milieu social défavorable où les familles disposent d'un revenu faible : un père qui ne travaille pas, un père ouvrier, une famille nombreuse... Mais, à priori, l'échec scolaire n'est pas en relation directe avec les revenus familiaux, car l'enseignement en sa majorité est gratuit. Nous pensons que ceci est en relation directe avec l'insouciance des jeunes voire même des parents qui n'accordent pas l'importance nécessaire à la scolarisation de leurs enfants. D'une part parce que eux-mêmes (c'est-à-dire les parents) sont analphabètes, donc ils génèrent une attitude négative envers l'école. De l'autre le milieu dans lequel ils vivent, les ghettos ou la campagne, eux aussi sont marginalisés par l'Etat et n'offrent pas les alternatives nécessaires à l'école et à l'abandon de l'école.

Un autre point aussi déterminant est à signaler. C'est celui de l'immigration légale et surtout illégale qui emportent les rêves des jeunes, qui voient en cette dernière la voie rapide vers la richesse et vers un monde meilleur. Une telle idée surgit dans tous les films de Bouzid parce qu'elle était tant « *inscrite par les autorités comme un objectif du plan pour résoudre en partie le problème de la main d'œuvre et du chômage* »⁶⁰.

Tel est le tableau dressé par Nouri Bouzid, pour une jeunesse en pleine croissance.

⁶⁰ BOUHDIBA A., op. cit., p. 196.

2.2.2 - Les revers financiers et économiques* :

Comme nous venons de le voir dans ce qui précède, le chômage est la conséquence première de l'échec scolaire. Si Farfat et Hachemi ont trouvé dans l'activité artisanale un métier pour gagner leur vie, Bahta mais aussi Roufa n'avaient que la rue pour les accueillir. Si Omrane avait trouvé dans le commerce des corps féminins la solution, Roufa n'avait que son propre corps à vendre.

Roufa, un orphelin chômeur, issu d'une famille traditionnelle modeste de la Médina de Sousse est connu par ses pairs comme étant le « sacré roi des bezness »⁶¹. Il est « partagé » entre deux modes de vie incompatibles : un mode extrêmement libre avec les touristes et un autre assez tendu et conservateur avec la famille. La relation qui l'unit avec les touristes, en particulier les femmes, est une relation de bénéfice mais aussi d'intérêt. D'une placette à une autre, d'un hôtel à un autre, Roufa attend l'arrivée d'un nouveau bus ramenant de nouvelles clientèles. « Le scénario, toujours le même, est connu de tous. C'est une lettre reçue de France qu'on ne parvient pas à déchiffrer sauf à faire appel à une Française charitable et riche, qu'on emmène vite au lit, histoire de lui enrichir ses souvenirs de voyage. Parfois, un simple sourire adressé au hasard à un joli visage, à travers la fenêtre d'un car, suffit »⁶².

La Médina de Sousse pour Roufa est un parcours labyrinthique à découvrir et redécouvrir quotidiennement à travers la chasse et la poursuite des touristes. Nous le voyons dans maints lieux, il n'y a pas de localisation précise du personnage, Mais si ce dernier bouge tant, c'est parce qu'un profond malaise l'anime. Il est dans différents lieux touristiques (hôtel, citadelle, café-bar, plage...), des espaces déconnectés, des espaces de l'extérieur qui se détachent et qui s'opposent à son espace à lui : clos, très petit, fermé... Il est partagé entre son rêve de partir à

* Par échec financier économique, nous renvoyons principalement à l'échec financier du personnage, c'est-à-dire le manque voire l'absence des ses ressources financières, qui nous ramènera à un échec financier économique dont les stratégies adoptées par l'Etat tunisien.

⁶¹ www.television.telerama.fr

⁶² Ibid.

l'étranger, de conquérir l'Europe dans les bras d'une voyageuse ou d'un voyageur et celui de se ranger et fonder un foyer dans son propre pays.



Roufa qui semble bénéficier d'une vie libertine, trop animée et trop bruyante dans le milieu des visiteurs européens, c'est au sein même de son chez-lui que nous découvrons sa vraie personne et sa vraie personnalité. Par opposition à son libertinage et à sa liberté d'expression à l'extérieur, il vit un pur conservatisme avec son milieu familial, régit par des ordres et des obéissances. Il n'échange quasiment avec personne, rarement avec sa fiancée pour se partager quelques intimités. Les seules fois où il agit au sein de la famille c'est pour ordonner à sa sœur de faire ceci et de ne pas faire cela, c'est pour demander à sa mère de lui ramener son déjeuner,

c'est pour obliger sa fiancée à ne pas quitter la maison... Tout doit passer par lui, c'est lui le chef, c'est lui qui commande.

Mais un homme conservateur, qui s'impose par sa domination masculine et son pouvoir de force, ne lui reviendra-t-il pas à être le tuteur et le protecteur de la famille ? Ne serait-il pas lui le pilier économique de la famille ? Mais de quel travail parlons-nous dans ce film ? De quels moyens de subvention pouvons-nous parler ?

Pour pouvoir survivre Roufa n'a que son « corps à vendre et revendre » aux touristes masculins et féminins de tout âge. C'est « une prostituée dépossédée de son corps et de son identité »⁶³, comme le qualifie Hédi Khelil. Il ne représente plus une identité spécifique mais une identité fondue dans le moule de l'universalisme. Nouri Bouzid développe ainsi un phénomène qui devient de plus en plus difficile à supporter par une société en pleine mutation et en contact direct avec la modernité. Dénonce-t-il réellement le chômage en tant que tel ou bien les stratégies bien consenties par l'Etat ? Le tourisme serait-il une source d'évolution économique ou une résurgence d'un affaissement social ?

2.2.3 - Les déboires idéologiques et politiques*

D'un échec à un autre, la crise de Bahta dans *Making of* s'intensifie. Il est confronté à des déboires⁶⁴ multiples, tant scolaires que familiaux. Il a quitté les bancs

⁶³ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 122.

* Par échec idéologique politique, nous renvoyons principalement à l'échec idéologique du personnage, c'est-à-dire sa défaite face au rejet de ses idées, ou face à son incapacité à les faire passer, pour dénoncer à la fin les politiques adoptées par les détenteurs du pouvoir.

⁶⁴ Sur la situation d'échec et de déception vécue par son personnage, le réalisateur affirme qu'en préparant son film (*Making of*), il avait étudié les discours de Ben Laden. Il dit : « *Nous devons recruter ces jeunes pendant qu'ils sont dans une situation de désespoir ou de danger. Et nous devons les recruter avant qu'ils ne se marient, car ils sont encore sans attaches* » Ainsi, il y a des raisons internes : échec, désespoir, impossibilité de partir à l'étranger. Mon protagoniste veut devenir danseur, mais il n'y arrive pas. Puis interviennent des facteurs externes, par exemple la guerre en Irak, ou la Palestine. Entretien entrepris par Bender Larissa, avec Nouri Bouzid, in « Endiguer la vague du terrorisme », www.commongroundnews.org.

du lycée après avoir été recalé au bac. Il est constamment méprisé et battu par son père. Il a également échoué sur le plan sentimental et voit sa copine Souad s'éloigner de lui... Il crie à la volée son dégoût pour cette vie. « Je suis fils de ruines... Je vis dedans ! / Personne ne s'est occupé de moi ! / Le livre de ma vie est plein de douleurs, un livre plein d'horreurs !... »*.

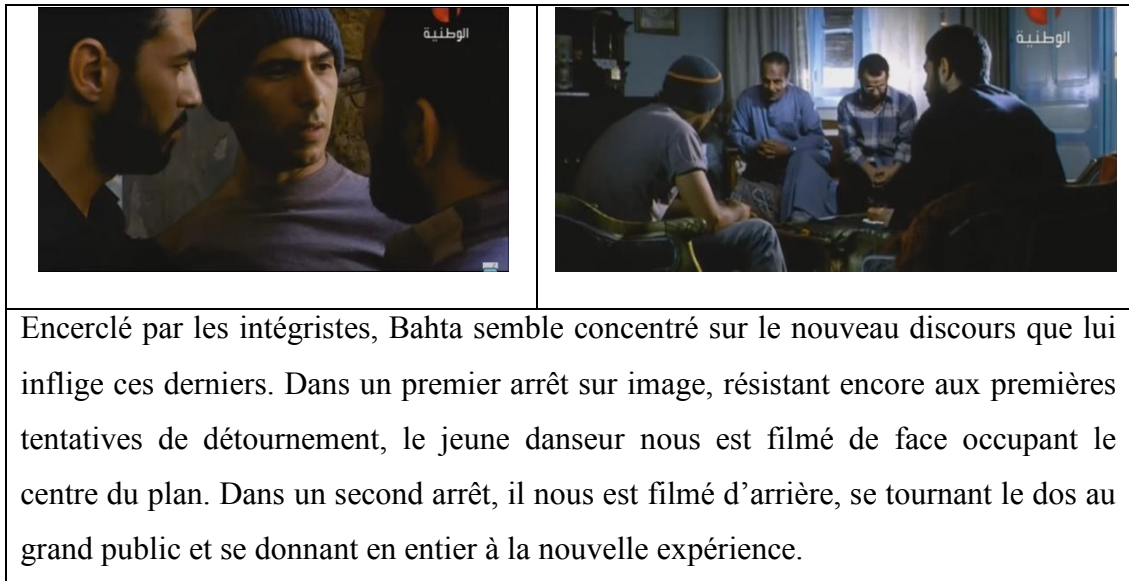
Voulant regagner une part de sa dignité, Bahta se laisse alors emporté par la folie islamiste. Il plonge, sous l'éducation et le contrôle du machiavélique Abdallah, dans l'intégrisme. Pris par l'encadrement de son maître et la modestie de son savoir, par les influences extérieures (la guerre en Irak et la soumission du monde arabe) et le manque des repères intérieurs (sociaux, religieux et politiques), le protagoniste ne peut échapper à ces nouvelles idées qui l'encerclent et que Freud qualifie comme étant « des pensées [qui] surgissent subitement dont on ne sait d'où elles viennent : on n'est pas capable non plus de les chasser. »⁶⁵. Il évolue tout le long du film pour se métamorphoser en sa fin, laissant tomber ses anciens rêves pour se transformer en kamikaze.

Sous prétexte de lui faire apprendre un métier pour gagner sa double vie licitement, loin du vol et des idées « noires » qui le dominent, Abdallah « va apprendre [à Bahta] à renoncer, désapprendre à vivre en se nourrissant de thèses misogynes et obscurantistes de son mentor, qui l'étrangle avec ses idées comme un boa autour d'une proie. Dans le Coran d'Abdallah, les poupées sont interdites aux fillettes, au risque de les détourner du voile. La réflexion est interdite aux fidèles, au risque d'ébranler leur foi. Seule la mort, renoncement ultime, sera récompensée. Bahta sera alors un homme, pense-t-il, entouré de cent vierges, de surcroît »⁶⁶.

* Extrait du sous-titrage du film *Making of*.

⁶⁵ SIGMUND F., *Une difficulté de la psychanalyse, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Edition Payot, 1975, p. 95.

⁶⁶ <http://www.excessif.com>



Encerclé par les intégristes, Bahta semble concentré sur le nouveau discours que lui inflige ces derniers. Dans un premier arrêt sur image, résistant encore aux premières tentatives de détournement, le jeune danseur nous est filmé de face occupant le centre du plan. Dans un second arrêt, il nous est filmé d'arrière, se tournant le dos au grand public et se donnant en entier à la nouvelle expérience.

Dans un tel portrait dressé, Nouri Bouzid se place-t-il du côté d'une jeunesse frustrée et tiraillée entre l'orient et l'occident, entre le désir de liberté et le poids de la tradition à respecter, ou du côté de ces intégristes qui font de la religion un instrument de guerre, une arme pour manipuler et faire détourner les plus démunis ? Si tel est le sort des analphabètes et des mal-encadrés, qu'en est-il de la destinée des éduqués et des intellectuels ?

Les Sabots en or retrace avec fidélité l'image de la politique abordée par l'Etat à une époque particulière et à l'égard d'un groupe particulier à savoir les opposants de gauche. Ce groupe comme nous avons vu plus haut, dans le chapitre consacré à l'autobiographie de Nouri Bouzid, est un groupe qui est né à Paris et qui se soucie essentiellement des répressions que faisait subir le régime bourguibien aux ouvriers, aux étudiants et aux mouvements de contestation politique et sociale.

Youssef Soltane, universitaire plein d'ambition et d'idées révolutionnaires, est, à l'image de Nouri Bouzid, l'un des détenus favoris des policiers. Condamné à de lourdes peines de prison, il vit des années d'enfermement, assiste à des interrogatoires ardues, subit des scènes de torture atroces... et pourtant il supporte toutes ces conditions pénibles, dans l'attente d'un jour meilleur. Sortant de la prison, Youssef Sultane vit sa réelle défaite en tant que révolutionnaire politique gauchiste. Il est abandonné par ses amis et ses proches, en particulier sa femme d'une part, et sa

maîtresse de l'autre. La première étant décédée lorsqu'il l'a quittée, la seconde, après de longues années d'attente, refuse, à présent, d'être avec lui.



Les plans qui réunissent Youssef Soltane à ses enfants, sa fille Raja et son fils Adel, dénotent une relation communicationnelle assez bornée, symbolisée par des regards divergents, des poteaux délimitant de part et d'autre les deux couples, un garde corps à barreaux métalliques répétitifs, une ombre tramée qui vient se dessiner sur la paroi par derrière...



Moitié ombre, moitié lumière, Youssef Soltane ne se reconnaît plus dans cet espace démythifié. Jadis réservé aux activités communes de la maison, le patio se veut aujourd'hui une scène de répétition pour sa fille. Tirailé entre ancien et nouveau, le centre bien ordonné de la maison est filmé en plongée, faisant contre point à une seconde image vécue en flash back, toutes deux réduisant ses fonctionnalités à une modeste aire de jeu.

Essayant de boucler le récit de la prison et de la torture, de son double échec conjugal et amoureux, Youssef Soltane est à la recherche de la seule chose qui lui

restait selon lui dans cette vie, à savoir ses enfants. Ne s'entendant plus avec son épouse Fatma, femme de foyer traditionnelle alors que lui homme de politique plein d'ambition. Youssef Soltane a quitté sa famille et ses enfants depuis leur jeune âge pour aller vivre avec sa maîtresse Zeineb. Tentant de revenir et de « récupérer » ce qui lui reste de sa famille, sa petite Raja lui fait la morale et le supplie de ne pas intervenir pour lui dicter sa vie après tant d'années de disparition « Pourquoi tu n'es pas venu aux obsèques ? Tu nous as répudiés avec elle ! Je pensais te plaire en jouant au théâtre. Chaque mot ranime la douleur ! Pour les quatre sous que tu donnes, tu veux commander ! »*.

Certes, il est de retour, mais le prix à payer est terriblement lourd. Eparpillés par-ci et par-là, menant chacun sa vie à sa convenance, Youssef Soltane, ne se reconnaît pas dans ses enfants. Il réprimande sa fille Raja qui, en compagnie de ses amis, dans le patio de la maison, prépare une chorégraphie pour sa pièce théâtrale. Il est pris par un malaise profond lorsqu'il découvre que sa fille Mariem vit maritalement avec un homme. Son fils Adel le fuit catégoriquement, et refuse de le voir, lorsqu'il est venu le chercher à la maison de Jeunes de Sidi Bou Saïd.

La crise de Youssef Soltane s'intensifie pour en finir en catastrophe comme le souligne son monologue extrait du film : « Les années filent et les jours pèsent. Parler ne t'a pas soulagé. Après 25 ans, tu t'aperçois que tu n'as rien fait... Même le rêve t'est interdit. Tu aimes l'impossible. Ces mots magiques : Socialisme, Nasser, Marxisme... qui t'ont claqué dans les mains en mille couleurs. Tu crois faire des miracles et tu sors les mains en l'air. Ceux qui parlent de victoires sont perdants. »*. On le voit d'ailleurs, à la fin du film, au bout de sa défaite, brûler les textes qui ont marqué son itinéraire de jeune révolté.

Mais si Yousef Soltane a fini par mettre fin à ses écrits et à son expérience révolutionnaire ; son compagnon Bahta, dans *Making of*, a fini par mettre fin à sa propre vie. Le suicide, réel voire symbolique, serait-il l'unique alternative pour les

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

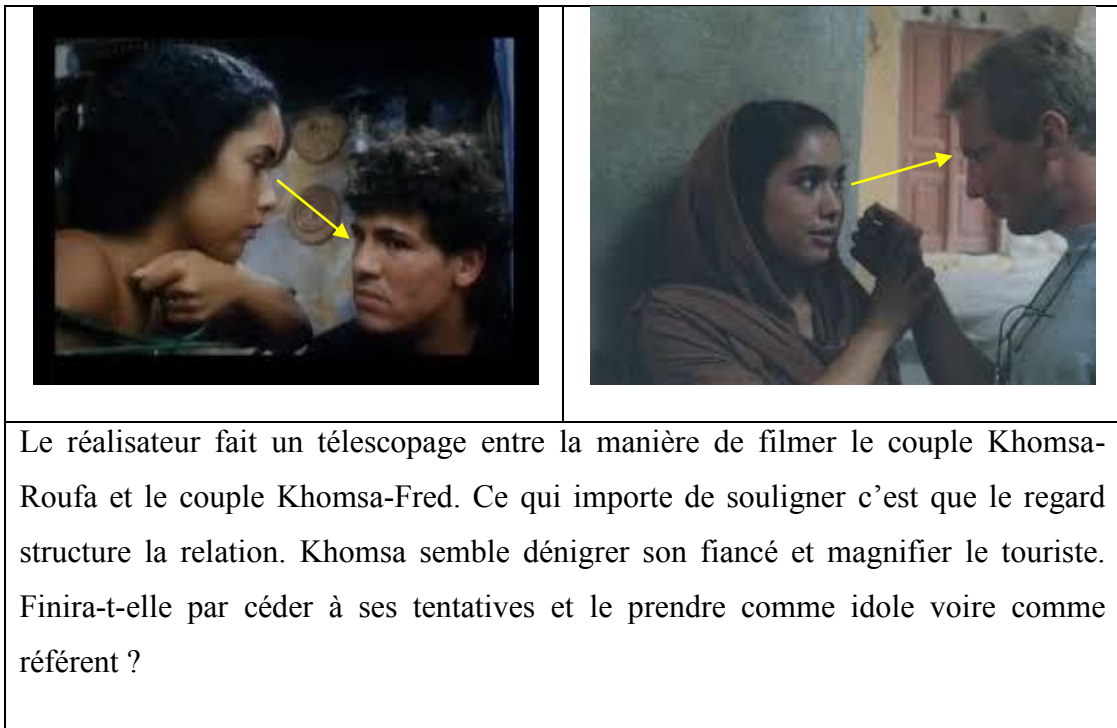
* Ibid.

protagonistes d'une société supposée fondée sur les lois de l'Islam ? Ne serait-il pas un crime ? Qui en ai responsable ?

2.2.4 - La débâcle sociale

De l'opposition des choix, du manque des repères et des points d'attache ne peut naître qu'un trouble psychologique dans le fondement de la personne et en particulier du jeune. Un tel trouble le ramène petit à petit vers une perte de confiance en-soi, mais aussi envers l'autre, éventuellement la famille à petite échelle et la société à grande échelle.

Un tel désarroi et un tel état d'instabilité sont nettement soulignés dans *Bezness* avec la fuite de Khomsa, fiancée de Roufa, qui a tout basculé dans la vie de ce dernier. Lui qui se prenait pour « *roi des bezness* » dans son domaine de prédilection, d'une part, et homme autoritaire au sein de sa famille d'autre part, se trouve du jour au lendemain face à sa propre défaite. Sa fiancée l'a quitté à la recherche d'un monde meilleur. Son ami allemand l'a laissé tombé et ne va plus l'aider à quitter le pays. Il a perdu tous ses pouvoirs de force.



La relation qui lie aussi, Youssef Soltane à son frère Abadallah est trop tendue voire trop ambiguë. Il ne se souvient que de leurs moments de controverse et de malentendu. Lui grondant sa fille Raja, toute petite, ils se disputent à ce propos. A l'abattoir, ils entrent en conflit à propos de l'héritage paternel. L'un (Youssef) voulant le vendre pour pouvoir envoyer son fils étudier à l'étranger, l'autre (Abdallah) veut sauvegarder les biens de la famille. Chacun se prend à défendre ses propos culturels et politiques, l'un gauchiste marxiste, l'autre intégriste religieux.

Désabusé et meurtri, Youssef Soltane ne trouve plus ses repères. Il va « se chercher » auprès de sa mère, auprès de son ami Kâaboura, ou encore à côté de la prostituée Nana. Youssef est à la recherche d'un refuge, d'un confident, de complicité et de tendresse auprès d'êtres qui lui étaient proches. Dans la cave, autour d'un verre de thé, Youssef Soltane et son compagnon Kâaboura évoquent leurs souvenirs communs. Autour d'un verre de vin, ils s'amusent au jeu de ficelle. Ensemble, dans la voiture, au bord de la mer, dans le café à Sidi Bou Saïd, ils chantent, ils discutent...



Les retrouvailles avec Kâaboura sont l'unique moment où nous voyons Youssef Soltane discuter avec quelqu'un.

Mais « le bilan de Youssef est lourd à porter : un père raté, un mari infidèle, un amant éconduit, un militant déchu. Il est au bord de la dérive »⁶⁷. Hanté par son passé, par les scènes de torture en prison, il court dans les rues, dégingole des

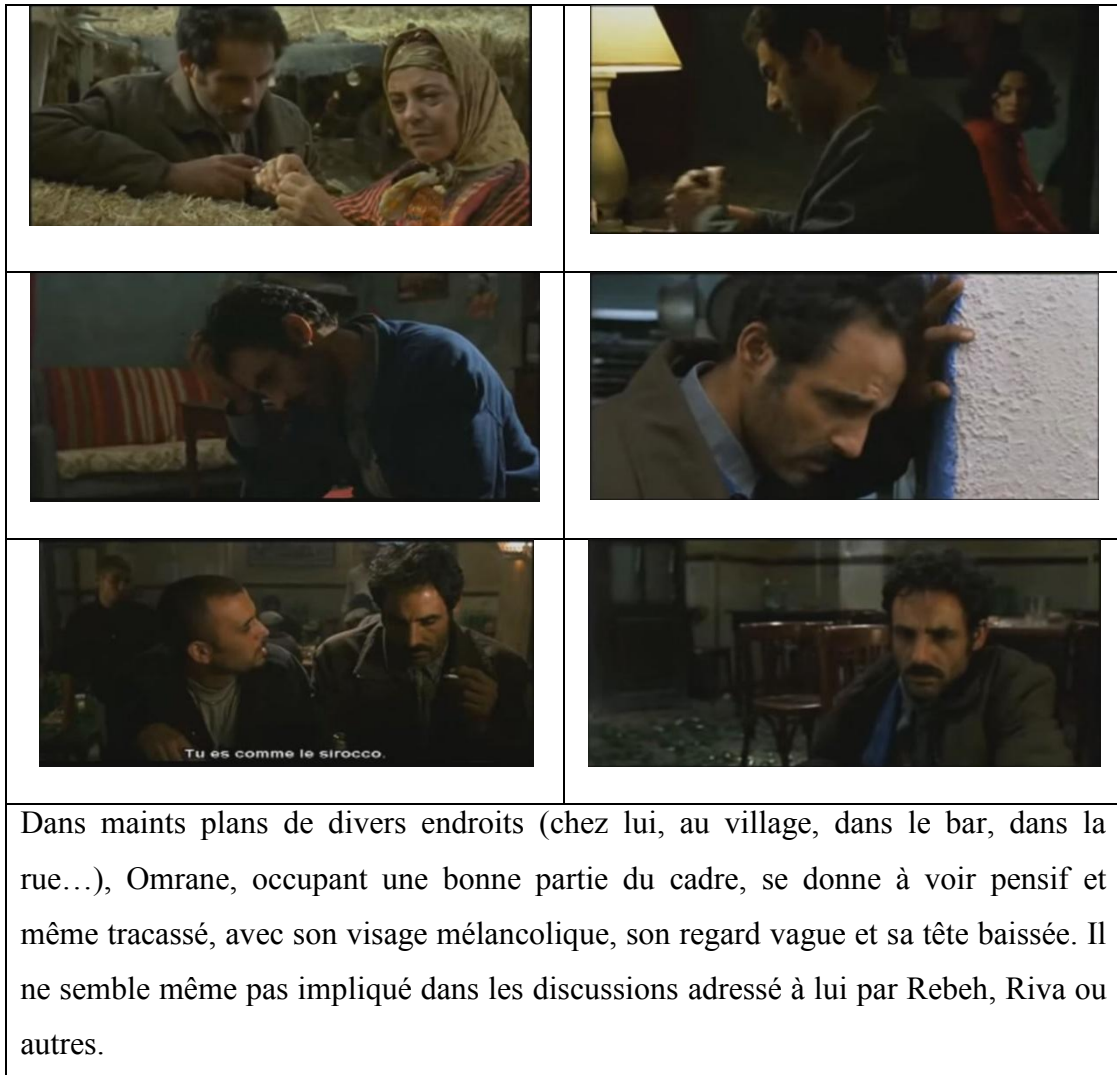
⁶⁷ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit., p. 47.

escaliers, il hallucine. Il ne dialogue pratiquement avec personne, toutes ses paroles sont des monologues. Il crie, il parle à haute voix, par moment, nous n'avons pas l'impression qu'il s'adresse à quelqu'un ou qu'il attende la réponse de quiconque.

Omrane quant à lui, homme à la quarantaine, est courtier de « bonnes à tout faire » qui va les chercher au village natal de potiers pour les louer aux riches familles tunisiennes. Les femmes du village lui accordent leurs filles en toute confiance, à condition qu'il s'occupe convenablement de tout. C'est à lui de négocier leur salaire auprès des maîtres, il les redistribue après aux parents, après avoir prélevé sa quote-part. Il doit aussi, se porter garant du bon comportement des maîtres à l'égard des filles, mais essentiellement de la virginité de ces petites bonnes à tout faire.

Si Omrane, à l'égard des habitants de son village, semble mener une vie sereine et tranquille, profitant des propositions que ces derniers lui offrent (leurs filles), réellement il est loin de ça. A Tunis, l'ancien domestique, jadis humilié, passe la majorité de son temps à s'ouïler. C'est un blessé, désespéré, bouffé par le remord. Il vit sa souffrance à lui seul, comme le souligne ses cris et ses monologues dans le film : « Je ne supporte pas le mépris. / Maman où es-tu ? Pourquoi tu m'as laissé ? / Je n'ai rien fait de mal. Sauf le vieux. / Rebeh, brûle moi pour me punir. Rebeh, plante tes dents dans ma chair... / Je mérite d'être châtié. Châtie-moi pour me corriger. / On est foutu Rebeh... On nous a castrés... Ils ne veulent jouer que s'ils gagnent... »*. Hanté par son passé douloureux, Omrane est contraint à purger le poids de ses bassesses, lui qui a tant été serviteur pour Baba Jâafar et sa famille, se trouve obligé de subir les fautes des autres. Il est forcé à se faire un mariage blanc avec Menseya pour lui sauver son honneur, étant enceinte du vieux Baba Jâafar. Il est ensuite rejeté en dehors du cercle familial et condamné à garder le silence. Et pour le faire taire, Baba Jâafer lui offre le petit appartement lugubre dans lequel il vit, à Bab el Khadra.

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.



Secoué par la rébellion anarchique de Rebeh mais aussi de Fodha, et en réponse à la question de celle-là : « Tu es content de ta vie ? Tu n’as jamais rêvé ? »*, Omrane n’a de réponse que « Je n’ai pas les moyens de rêver. »*, comme si pour rêver, il faut être aisé ou avoir le plein temps pour le faire. Face aux inlassables tentatives de Rebeh pour aider Omrane et le pousser à bouger, ce castré social se remet en question et décide d’aller faire face à Baba Jâafar, et lui porter sa propre

* Ibid.

* Ibid.

merde, comme le souligne presque le dernier plan du film : « Comment tu as réussi à faire de nous des chiens !? »*.

Mais si Omrane se trouvait là, au bon moment et au bon endroit, pour faire taire les gens et sauver l'honneur de Menseya face aux contraintes sociales, qui va sauver la mauvaise réputation de Farfat et Hachemi dont ils étaient la pire victime ? Qui devons-nous condamner le violeur ou le violé ?

Sur le parcours de ces derniers (c'est-à-dire Farfat et Hachemi), nous n'allons pas s'attarder vu que la deuxième partie de la thèse sera entièrement consacrée à l'analyse détaillée de *L'Homme de cendres*. Nous allons juste dire que ce sont deux amis ébénistes de la ville de Sfax, ils sont traumatisés par l'acte de viol subit en leur jeune âge par leur maître. Hachemi, sur le point de se marier, n'arrive pas à dépasser sa propre défaite que les moindres coins de la médina lui rappellent.

2.2.5 - Une virilité en mal d'être

Je suis toujours attiré par les individus qui échappent, ou qui se trouvent éjectés par les structures familiales, patriarcales, extrêmement fortes et dominatrices. Ils se retrouvent forcément marginalisés, problématiques, conflictuels, porteurs eux-mêmes de leurs propres conflits, et paradoxalement, fortement enracinés. (...) Les seuls personnages que je peux porter sont des oubliés, car perdants, défaits, à la dérive, portant une blessure cachée, souffrant secrètement dans leur solitude. J'aime traquer cette révolte sourde qui couve sous une fièvre montante, et la manipuler en mettant le doigt sur les points sensibles⁶⁸, affirme Nouri Bouzid.

Qu'il s'agit du féminin ou du masculin, tous les personnages, le long de la filmographie, sont à la recherche de soi. Ils sont toujours face à des quêtes qui leurs

* Ibid.

⁶⁸ Interview avec Nouri Bouzid. DRISSI, A., « *Le cinéaste que rien n'arrête* », Entretien avec Nouri Bouzid, le réalisateur, in www.lapresse.tn, 10/01/2011, Tunis.

sont quasi-inaccessibles pour des raisons multiples (culturelles, sociales, religieuses ou autres). Ils sont conscients d'être différents, mais incapables « d'inventer » un espace où leurs identités propres et leurs individualités peuvent s'épanouir. Tirillés entre le désir de s'affranchir et la peur d'être délaissé, les sujets de Bouzid vivent une douloureuse dichotomie entre leur présent vécu suffoquant et accablant et leur futur souhaité mais qui demeure en général, de l'ordre de l'inabordable.

Certains sont à la recherche d'espaces qui leurs échappent : pour Roufa, Bahta et Fatiha c'est l'Europe, pour Farfat et Hachemi c'est Tunis et par moment c'est la France (lorsqu'il s'agit des scènes filmés au niveau du port de Sfax), c'est aussi Tunis pour Fodha et l'Italie pour Rebeh. Quant à Amina et Aïda, elles ne sont pas à la recherche d'un espace bien particulier, mais elles luttent, tout comme Rebeh et Fodha d'ailleurs, pour leur émancipation, pour la liberté d'expression et des choix...

La quête pour Youssef Soltane est purement idéologique (l'arrivée au pouvoir) une quête de savoir et d'idées (nous pouvons dire que cette même quête est recherchée par son fils Adel qui voudrait aller en France pour terminer ses études. L'Occident est synonyme d'études, de connaissances, de savoir...). De même pour Bahta, la quête est idéologique. Lui, à qui on a volé son imaginaire et ses passions jadis songées (les femmes, la danse, les désirs), il se laisse « façonner » la vie et la pensée sous les mains des intégristes⁶⁹, à la manière de la sculpture du bon homme métallique qu'il façonne et refaçonne, le long du film. Son nouveau rêve est de conquérir le Paradis, d'être martyr afin d'être entouré de cent vierges, et ce à travers la destruction de sa propre vie.

⁶⁹ Nouri Bouzid affirme qu'il a entrepris des entretiens avec des islamistes en Belgique et au Maroc, avant leur mise hors la loi dans ces pays, c'est-à-dire avant les attentats de Londres : « C'est ainsi que j'ai compris comment ces jeunes sont recrutés, puis envoyés en Afghanistan. La plupart ont fait des études ou sont allés en Belgique pour étudier. Les extrémistes recrutent des jeunes qui ont fait de la prison ou ont été mêlés à des affaires de drogue. En Belgique on m'a dit que les islamistes offrent aux familles dix mille dollars pour leurs jeunes. Et ces familles en sont heureuses, parce qu'elles peuvent se débarrasser de ces jeunes qui jettent le discrédit sur elles. ». Bender Larissa, avec Nouri Bouzid, in « Endiguer la vague du terrorisme », www.commongroundnews.org

De ce fait, dans les films de Bouzid, « le point de focalisation est toujours interne. Le personnage principal de chaque récit peut être considéré comme narrateur. C'est à travers ce que voit les personnages, ce qu'ils disent, ce qu'ils sentent que le spectateur est impliqué dans l'histoire »⁷⁰. Nous nous concentrons essentiellement sur ce qu'ils sentent, parce que dans la totalité des films, nous sommes face à des personnages presque silencieux. Ils « semblent privés de leur propre voix, parfois elle leur est confisquée, parfois interdite et d'autre fois réduite à sa seule intériorité »⁷¹. Ils n'échangent quasiment avec personne, éventuellement avec les proches de la famille et les vis-à-vis avec qui, ils devront communiquer pour résoudre leurs problèmes. D'ailleurs les seuls moments où nous voyons les protagonistes parler c'est ; ou bien auprès de certains amis vers lesquels ils se sont dirigés pour se confier, Aïda et Fatiha pour Amina, Azaïez et Lévy pour Farfat et Hachemi, Aziza pour Rebeh, Sghaïer pour Youssef Soltane... ; ou bien c'est au moment des crises, nous les voyons hurler et se disputer avec un quelqu'un de la famille, tel est le cas de Farfat et Hachemi avec leurs pères réciproques, de Youssef Soltane avec sa femme et ses enfants, de Roufa avec sa sœur...

Mais si les personnages vivent leur souffrance intérieurement, c'est parce qu'ils ont peur d'en parler à leurs proches ou à haute voix, dans un environnement régi par autant de contraintes et d'obligations tant sociales que religieuses ou encore politiques et culturelles. Les hommes sont contrariés à être forts, les femmes à être silencieuses.

Dans une famille régie par le règne patriarcal, la sacralisation du père est une constante dans les films de Bouzid. Il sacralise le père pour le détruire à la fin, que ce soit dans *L'Homme de cendres*, ou *Les Sabots en or*, ou *Poupées d'argile*, ou encore *Making of*. « Je ne veux pas détruire quelqu'un de faible, je veux détruire un édifice, sinon la destruction du père est un acte qui n'a pas une dimension mythologique,

⁷⁰ CHAMKHI S., *La Problématique de l'enfermement dans le cinéma tunisien des années 1980/1995*, Thèse de Doctorat en Esthétique du Cinéma, de l'Audio-visuel, de la Télévision, sous la direction de M. Daniel Serceau, Université de Paris, Panthéon-Sorbonne, 2000, p. 169.

⁷¹ Ibid., p.182.

philosophique. (...) Dans *Les Sabots en or*, Youssef Soltane représente le père, mais aussi l'idéologie, et ce sont deux édifices énormes, donc il faut les sacraliser pour donner une plus grande valeur à leur chute »⁷², nous révèle Nouri Bouzid. Sur ce point, Jean Baudrillard rajoute aussi que « seul est stratégique ce qui met radicalement en échec la forme dominante ».⁷³

Les personnages masculins refusent alors de s'identifier à l'image du père autoritaire et dominant. Hachemi, sur le point de se marier et rejetant son père, n'arrive pas à trouver le modèle à suivre. Farfat est plus catégorique par rapport à cette image, il déclare qu'il n'a pas de père. Bahta fuit carrément la maison de son père à la recherche d'un monde, selon lui, paradisiaque. Youssef, qui a déjà fortement refusé son père, ne se reconnaît plus dans ses enfants, qui le rejettent à leur tour. Dans cette société qui accorde une place prépondérante au masculin au dépend du féminin, les femmes également refusent de s'identifier à l'image de la mère traditionnelle et de se plier à la loi de l'homme imposant en acceptant leur destin de femmes soumises, humiliées et résignées au principal et unique rôle de femmes au foyer.

Depuis son premier film *L'Homme de cendres*, Nouri Bouzid remet en question la même idée : la force de l'homme arabe et sa virilité. Si l'honneur féminin, dans la société orthodoxe puise ses caractères dans le silence et l'isolement de la femme, l'honneur masculin, quant à lui, est fortement lié à sa virilité, c'est-à-dire au sens du courage qu'il peut prouver, à l'initiative et à la force du caractère. Or les protagonistes masculins tels que développés par Nouri Bouzid, sont tous défaits. Dans la plupart des films, ils sont déchirés, fuyants voire négatifs. Aucun d'eux, Hachemi, Youssef Soltane, Roufa, ou encore Bahta, n'a su dépasser sa situation et retrouver sa place dans cette société, à petite et/ou à grande échelle (au sein de la famille et puis au sein de la société).

⁷² Interview avec Nouri Bouzid, in BESSAAD J., op. cit., p. 152.

⁷³ BAUDRILLARD J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Ed. Gallimard, 1972, p. 228.

Dans *Bezness*, la virilité de Roufa est prise au piège. Tirailé entre son ouverture sur l'occident, à travers la fréquentation des touristes d'une part et entre sa propre culture, au sein de laquelle il y est inscrit à travers ses valeurs traditionnelles d'autre part, il n'arrive pas à retrouver son équilibre. La virilité de Roufa lui permet de se « prostituer » avec ses conquêtes de touristes étrangers, mais ne lui permet guère de laisser quiconque s'approcher de sa fiancée « on ne touche pas aux femmes, c'est sacré »*, annonce-t-il à Fred, le touriste photographe, qui veut filmer les femmes en *sefseri*. Il s'agit, selon Bouzid, d'une « virilité salissante, dévalorisante qui n'est guerre génératrice de valeurs »⁷⁴.

Slah et Majid aussi, dans *Bent Familia*, se trouvent un peu désorientés vis-à-vis de ces femmes. « Que ce soit Slah, que son divorce laisse sans arme face à la solitude, ou Majid, le mari d'Amina, qui ne sait pas répondre aux attentes de sa femme, parce que, jamais, personne ne le lui a appris. Et c'est ici qu'ils se retrouvent, hommes et femmes, dans cette exigence que la société moderne leur impose : apprendre à vivre ensemble »⁷⁵.

Omrane quant à lui, n'a rien à voir avec la virilité mythologique, la virilité de l'homme dominant, de l'homme fort. Au contraire, c'est un homme perdu, un homme castré, mais auprès de qui Rebeh vient se confier. Elle vient chercher refuge dans ses bras. C'est un homme sur qui on peut compter, auprès de qui on pourrait se sentir en sécurité. Mais ce qui dérange dans la personne d'Omrane, c'est la fonction sociale qu'il assure. « Ce n'est pas l'homme fort, invincible, mais plutôt cette espèce d'homme qui se découvre chien, qu'on a fait de lui un chien »⁷⁶, nous annonce Nouri Bouzid. Or le chien est considéré comme impur dans la civilisation musulmane. Sous prétexte de sa fidélité, il est toujours soumis à son maître (Baba Jâafar). Telle est

* Extrait du sous-titrage du film *Bezness*.

⁷⁴ BESSAAD J., op. cit., p. 162.

⁷⁵ THACKWAY, M., « Tunisiennes, *Bent Familia* » de Nouri Bouzid, in *AfriBD*, <http://www.afribd.com>

⁷⁶ BESSAAD J., op. cit., p. 92.

l'image d'Omrane, dont il a pris conscience à la fin. Probablement c'est le début du changement.

Dans les films de Bouzid, une quête de masculinité s'installe. La règle de la virilité de l'homme nous est toujours éveillée, mais à chaque fois, le réalisateur nous fait preuve que la force de l'homme est devenue un mythe. Il témoigne que ce dernier ne bénéficie plus de cette prétendue puissance dans une société en pleine mutation où les convoitises se multiplient sur tous les plans. Bouhdiba rajoute aussi que « l'adulte mûr, le mâle arabe, ce colosse fantastique du temps jadis, ne monopolise plus le sérieux et le rationnel. Il ne truste plus le réel. Une gigantesque redistribution des statuts et des rôles est en cours et qui change considérablement la nature même des relations »⁷⁷.

D'un film à un autre, Bouzid confirme que la virilité est un jeu social et que l'homme arabe fort devient aussi fragile que la femme. Sa masculinité devient de plus en plus déficiente. Sa virilité qui se définit essentiellement en terme de puissance économique et sociale, ne trouve plus place face aux concurrences et résurgences féminines. Ces défaites multiples, comme énumérées plus haut, sont vécues par le mâle comme une castration, comme une perturbation de la virilité, comme impuissance. Comment une telle perte sera-t-elle approuvée par le masculin ? Perdant son estime de soi et petit à petit son autorité voire sa dignité d'homme, jadis approuvées, le masculin affaibli a tout à refaire, tout à revoir dans sa conduite et dans ses manifestations. Parviendra-t-il à retrouver le bon chemin ou la route lui sera pointée de bosses ?

Pour dépasser toutes ces défaillances et faire preuve de son identité masculine, la première issue chez l'homme est le recours à la force physique, voire à la violence avec ses différentes manifestations. Freud nous dit que « désormais, l'instinct destructeur côtoie le désir de vie et ne le quittera plus. Il écrit dans *Malaise dans la civilisation* : « l'homme n'est pas un être débonnaire au cœur assoiffé d'amour, dont on dit qu'il se défend quand on l'attaque, mais un être, au contraire, qui doit porter au compte ses données instinctives une bonne somme

⁷⁷ BOUHDIBA A., op. cit., p. 68.

d'agressivité »⁷⁸. Le masculin se révolte contre les appétits naissants autour de lui, pour prouver « qu'il est un homme », qu'il est le plus fort. Tous les moyens sont, pour lui, permis afin de surmonter ses défaites multiples, quitte même à dérailler du « bon chemin ». Sur ce Freud explique qu'à coté de l'Eros, une force pulsionnelle réside : c'est la pulsion de la mort. Il écrit dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* : « Nous descendons d'une lignée infiniment longue de meurtriers qui avaient dans leur sang le plaisir du meurtre, comme peut-être nous même encore »⁷⁹.

Pour récapituler, certes les personnages sont tous porteurs d'une blessure, d'une défaite, mais les prédestinations féminines, comme montrées précédemment, semblent être beaucoup plus audacieuses, beaucoup plus aventureuses que celles des hommes. « Toute la force du cinéma de Bouzid est là : il donne véritablement corps à ses personnages déchirés et à la dérive. Sans en faire des moulins à parole, il trouve les métaphores gestuelles qui leur permettent d'exprimer à la fois leur blessure et la fièvre qui les anime »⁸⁰. Il souligne leur état d'instabilité, le bouleversement psychologique que vit chaque personnage, tiraillé entre une intériorité profonde aimant se libérer ou se révolter et une extériorité prédominante, accablante, soumise à des contraintes et à des interdits. Il importe également de noter que cette défaite et ce malaise vécu par chacun des protagonistes sont ceux de toute une civilisation en proie à ses maux, toute une société à la recherche de ses repères et de ses points d'attache.

⁷⁸ Cité par MEYREN R., *Les mécanismes de la violence : Etats, Institutions, Individu*, Paris, Ed. Sciences Humaines, 2006, p. 238.

⁷⁹ Ibid., p. 237.

⁸⁰ BARLET O., « Poupées d'argile, de Nouri Bouzid » in *Africultures - Critique - Poupées d'argile.htm*

3. La lutte est une question de pouvoir

La notion de pouvoir recouvre de façon large, une certaine capacité de contraindre, de forcer, de violenter autrui. « Pour qu'une catégorie d'êtres humains domine une autre, il faut quelle réussisse dans l'art de convertir une fraction de la société en commodité, par le truchement d'une série appropriée de discriminations de rang »⁸¹, affirme Fatma Ait Sabah. Dans ce sens, il y a pouvoir dans tout phénomène où se révèle la capacité d'un individu à obtenir d'un autre un comportement qu'il n'eût pas spontanément adopté. Le pouvoir, comme le définit Fischer, est « l'exercice d'une force qui s'impose aux autres en termes de dépendance et de contrainte »⁸².

Or, dans ses fondements, la société tunisienne orthodoxe était bâtie sur une série de séparation, sur divers niveaux de stratification où la primauté et la prépondérance étaient accordées au masculin au profit du féminin. Weber distingue d'ailleurs, trois niveaux de stratification : économique (la richesse et le revenu), politique (le pouvoir) et de prestige social (le statut), dont l'homme orthodoxe y était pour longtemps, le pionnier voire le premier bénéficiaire sur tous les plans.

Mais, face à ses défaites multiples (celles du protagoniste masculin) et surtout face aux nouvelles appétits naissant tout autour de lui, éventuellement ceux des protagonistes féminins, la relation qui peut les unir ne peut être qu'ambigüe et cruelle. Une relation où chacun à besoin de se manifester, d'évoluer et même de dominer. D'ailleurs « l'un des apports des sciences humaines, notamment l'anthropologie, la psychologie et la sociologie, est l'émergence du corps humain comme support des stratégies de pouvoir, comme champ où le groupe dominant inscrit ses systèmes de domination, ses interdictions et ses châtements »⁸³.

⁸¹ AIT SABAH F., op. cit., p. 20.

⁸² FISCHER, G-N., *La Dynamique du social : Violence, Pouvoir, Changement*, Paris, Ed. Dunod, 1992, pp. 78-79.

⁸³ AIT SABAH F., op. cit., p. 35.

Dans ce contexte, la famille tend à éclater dans le sens où la cohabitation s'instaure en modèle, où ses composantes dominées jusqu'ici, cherchent à s'exprimer, notamment les femmes et les jeunes... Sous ces pressions, les rapports sociaux, souvent au prix de conflits violents, semblent s'orienter dans le sens d'une pratique plus courante de la négociation. Ce qui va susciter en revanche, des angoisses, peur de la perte du pouvoir, recherche à reprendre sa place, à s'imposer...

De-là, la question qui se pose touche essentiellement le problème de la qualité des rapports sociaux au sein de la famille - comme premier noyau constitutif d'une société - et puis, à une échelle plus large, les rapports de domination au sein de la société elle-même. Est-ce que la famille tunisienne décrite souvent comme une famille patriarcale hiérarchisée, où les hommes ont l'essentiel du pouvoir de décision, où les aînées exercent leurs pouvoirs sur les plus jeunes, « a tendance dans une société où le discours sur la démocratie est de plus en plus diffusé à connaître un redéploiement des formes d'autorités et de pouvoir »⁸⁴? En d'autres termes plus simples, dans ses mutations diverses, la « nouvelle » famille tunisienne sera-t-elle « bâtie » sur des principes d'égalité entre les deux sexes ? Pouvons-nous parler d'un nouveau partage des rôles plus équilibré ou s'agit-il toujours d'une lutte entre un dominant et d'un dominé ? Comment se manifeste dans ce cas les formes de violence, les forces de pouvoir au sein de la famille mais aussi au niveau de la société ?

3.1. De la violence individuelle

L'analyse de la maison dans la perspective de la hiérarchisation des sexes vivant en couple n'est pas totalement pertinente pour comprendre la transformation des espaces privés dans la société. En effet, l'étude des parcours des personnages masculins et féminins, dans le précédent chapitre, a montré que le langage de l'ordinaire des rapports hommes/femmes - où il est normal que l'homme domine et contrôle tous les actes de la quotidienneté familiale - n'a pas changé, par contre la société et les femmes ont changé. La plupart des femmes ne se cantonnent plus au

⁸⁴ Collectif, *Structures familiales et rôles sociaux*, Tunis, Cérès Edition, 1994, p. 16.

rôle de mère de famille ou de simple femme de foyer, mais veulent participer à l'espace public et social en tant que travailleuses et consommatrices. Et c'est bien là que commence à se créer un réel problème.

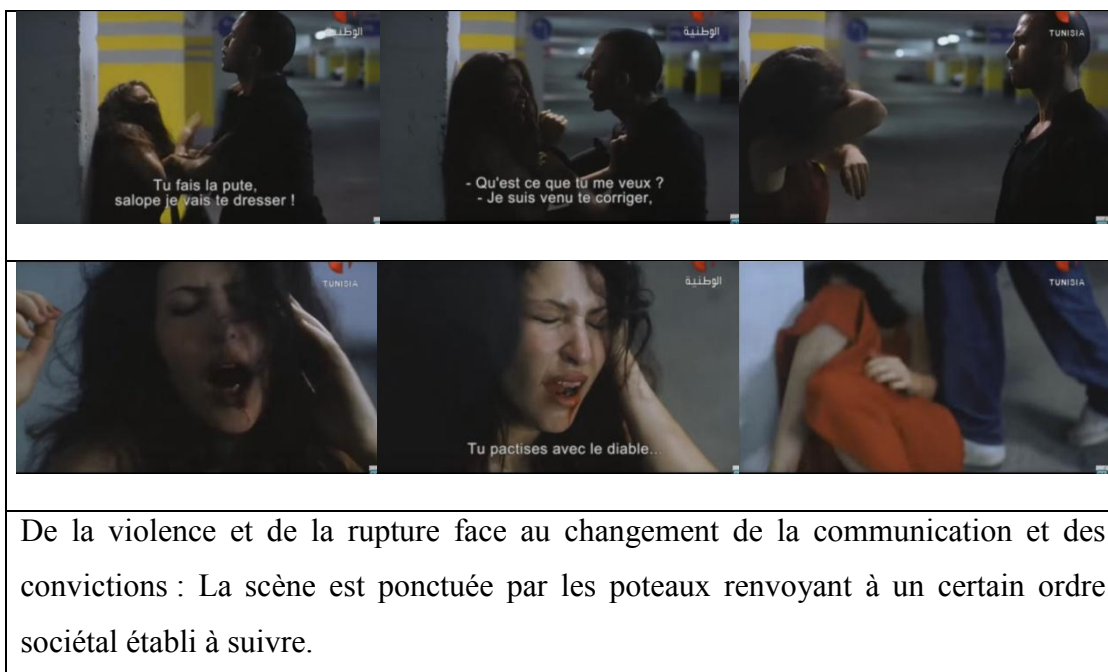
Ces hommes, à qui on a toujours appris qu'il existe une certaine autorité voire violence légitime - celle du père et/ou du mari, celle du frère ou de l'oncle - deviennent aujourd'hui ces « hommes désemparés »⁸⁵, face à la révolution de leurs compagnes et de leurs enfants qui ne supportent plus le contrôle. Tous ces mythes qui peuplent l'univers de représentations et orientent les comportements de la vie quotidienne des familles, se trouvent mis à mal par l'idéologie de l'égalité des sexes, par celles de la protection maternelle et infantile, par celles qui mettent en avant l'importance de la proximité physique et affective entre les parents et l'enfant. Mais rien ne peut être gagné sans douleur et aucun système nouveau ne peut prendre place dans le vide, sans se retourner sur les traces du passé et de l'héritage ancestral dans les corps. Comment vont donc ces derniers surmonter les divers changements ? Comment vont-ils réagir ?

3.1.1 - L'agression physique : les vellétés destructrices

Le recours à la violence physique est le premier réflexe chez une personne pour faire-face à quelqu'un d'autre ou pour protéger ses biens, comme le confirme la théorie freudienne qui part du fait que l'instinct destructeur côtoie le désir de vie et ne le quitte plus. A cet effet, l'homme orthodoxe voulant marquer son territoire, essaye par tous les moyens de manifester son caractère de puissance et de domination. Nous assistons le long de la filmographie à deux remarquables formes de violence physique. L'une se rapporte essentiellement à la violence entreprise à l'égard de l'enfant, l'autre à l'encontre de la femme⁸⁶.

⁸⁵ DORAIS M., *L'Homme désemparé*, Montréal, Ed. VLB, 1988.

⁸⁶ La violence à l'encontre des femmes est définie comme étant « tout acte de violence basé sur le genre qui entraîne ou est susceptible d'entraîner des souffrances physiques, sexuelles ou psychologiques, y compris les menaces, la coercition, la privation arbitraire de liberté qu'elles aient



De la violence et de la rupture face au changement de la communication et des convictions : La scène est ponctuée par les poteaux renvoyant à un certain ordre sociétal établi à suivre.

Bahta dans *Making of*, au bout de sa conquête du monde « paradisiaque » vers lequel l'ont poussé les intégristes, oblige sa fiancée Souad à porter le voile et à ne plus parler aux hommes. Cette dernière refusant de se plier à sa volonté, il la « jette » en toute barbarie par terre au sous sol du parking, l'abat avec des coups de pieds cruels, la retire de ses cheveux, la fuit en la laissant baigner dans son sang. Bahta, malgré son insouciance et son incapacité à fonder un foyer, refuse catégoriquement l'idée que sa fiancée puisse vivre sans lui et considère avoir le droit de vie et de mort sur elle. Avec une pareille réaction violente, il pense prouver sa virilité. Il pense que Souad lui est inférieure mais surtout lui appartient. Il ne veut absolument pas que cette personne vive en dehors de son contrôle. Elle doit toujours être sous son joug et il pourrait la manipuler à son gré. Nous revenons alors sur ce qu'a écrit Freud dans son *Malaise dans la civilisation* « l'homme n'est pas un être débonnaire au cœur assoiffé d'amour, dont on dit qu'il se défend quand on l'attaque, mais un être, au contraire, qui doit porter au compte ses données instinctives une bonne somme d'agressivité »⁸⁷.

lieu dans la sphère publique ou privée » Cf. *Enquête nationale sur la violence à l'égard des femmes en Tunisie*, Projet de coopération ONFP/AECID, Tunis, 2011, p. 18.

⁸⁷ MEYREN, R., op. cit., p. 237.

Dans les films de Bouzid, les jeunes protagonistes Farfat, Hachemi et Bahta sont aussi maltraités par leurs pères respectifs. Farfat est sauvagement chassé de la maison parentale. Son père lève la voix devant la foule assemblée : « Fils maudit ! Je t'ai assez supporté, fils indigne ! Tu ne mettras plus les pieds chez moi. [...] On ne m'a jamais manqué de respect et tu viens toi pour salir mon nom, me ridiculiser devant les hommes. Tu deviens la risée de tout le monde. Tu es incurable. [...] Il m'a ridiculisé devant les hommes ! »*. Il lui jette ses quelques vêtements dehors et l'empêche de réintégrer la maison.

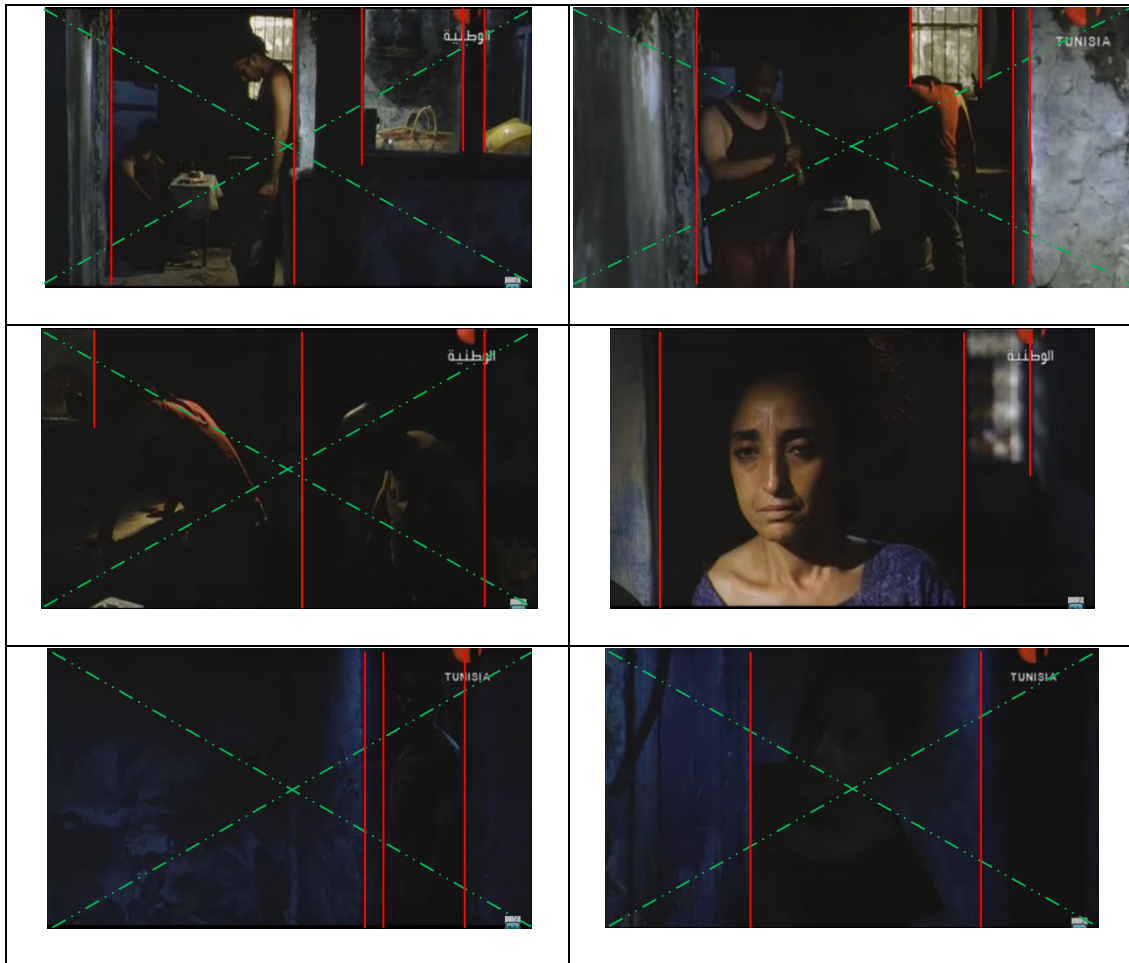
Quant au père de Hachemi, fou de rage, il abat son fils par terre et le fouette farouchement avec une ceinture tout en criant : « Nous sommes des marionnettes entre tes mains. Voilà pour avoir fait de nous des jouets... »*. Une telle scène filmée par Nouri Bouzid en plongée, « une prise de vue de haut en bas qui a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité »⁸⁸, est presque l'unique le long du film, représentant Hachemi dans une posture pareille. Avec cette manière de filmer, Nouri Bouzid met évidemment, son personnage en position de faiblesse et d'assujettissement. Il dénonce également le comportement du père et son agressivité qui ont semé la terreur au sein de la famille. Nous voyons tous les membres assistés à la scène sans pouvoir faire quoi que ce soit face à l'effolement du père.

Une pareille scène est reprise intégralement, avec Bahta et son père, lorsque ce dernier découvre son fils en train de voler l'argent par dessous l'oreiller du grand-père. Le père, fumant une cigarette, regarde son fils dans les yeux dans une posture droite. Bahta, sans aucune réaction, montre sa soumission et sa subordination par une posture courbe en regardant ses pieds. Il est prêt à subir son sort. Sans aucune pitié, son père le fait violemment rouer avec une ceinture, sans chercher à savoir de près les causes qui ont poussées son fils à voler l'argent.

* Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

* Ibid.

⁸⁸ Martin M., *Le Langage Cinématographique*, Paris, Ed. Le Cerf, 2001, p. 45.



Ces arrêts sur image illustrent l'autorité du père et sa tyrannie considérées comme un fondement familial, social auquel aucun membre ne peut se soustraire. Bahta exprime son total assujettissement pour recevoir son châtiment sans aucun regret. Le reste du groupe, la mère ainsi que le frère et la sœur, exprime son inquiétude voire sa souffrance quant à la prise de position du père, mais ne réagit guère.

Le réalisateur mise alors sur une obscurité totale dominant l'ensemble d'un espace assez borné, et une lumière ponctuelle donnant à voir l'expression des différents visages, et notamment celui de la mère, qui entrevoient la scène à travers des petites fentes.

Nous pouvons ainsi dire que malgré les changements multiples, un tel phénomène devient, dans la famille orthodoxe comme dans la famille moderne, « un

ordre des choses »⁸⁹, comme l'appelle Meyren. Dans cette société où l'homme était construit avec l'idée qu'il est le chef de la famille, que c'est lui qui commande et par qui tout doit passer, la brutalité et violence pour le père, l'asservissement et la docilité pour l'enfant, deviennent de l'ordre de l'habituel voire de l'habitus. Réagir autrement c'est dérailler de la loi qui régit la structure familiale. A cet égard Nadir Mârrouf note aussi que « l'autorité du père reçoit dans ce contexte une sorte de consécration, une valeur sacrée. Cette autorité n'est pas et ne peut être contestée par l'épouse ni par les enfants. Cette autorité est protégée par une sorte de pudeur, qui interdit par exemple aux enfants de s'adresser librement à leur père. La violence est considérée comme un exercice moral de cette autorité »⁹⁰.

Les pères n'arrivant plus à contrôler les comportements de leurs fils ou à satisfaire leurs besoins, recourent à la force et à la violence pour les faire revenir au « droit chemin », serait-ce la bonne solution ? Ne fallait-il pas chercher aujourd'hui, à créer de nouveaux liens familiaux, de nouveaux moyens de communication, qui tiennent en considération le respect des personnes ? N'a-t-on pas remarqué que les coups de fouet et de « bâtons » jadis considérés comme étant les interdits nécessaires deviennent aujourd'hui des menaces, des intimidations, des colères ? Ne laissent-ils pas des marques relativement désagréables dans la mémoire de l'enfant ? N'influencent-ils pas négativement son comportement psychologique à l'égard de son père voire de sa famille et même de la société support de cette famille et génératrice de ces principes de fondement ?

3.1.2 - Les attaques psychologiques : les mots qui remplacent les coups

Si la violence physique est relativement bien codifiée et implique toute action palpable et matérielle ; la violence psychologique est plus difficile à cerner. Elle consiste, selon la définition Meyren⁹¹, en tout acte verbal et non verbal, qui tend à blesser symboliquement l'autre, l'insulter, l'intimider, l'humilier, le rabaisser,

⁸⁹ MEYREN R., op. cit., p. 250.

⁹⁰ MAROUF N., *Normes, sexualité, reproduction*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1996, p. 141.

⁹¹ MEYREN R., op. cit., p. 23.

dénigrer ses capacités intellectuelles, se moquer de son physique, le menacer ou encore le priver. Elle englobe donc à la fois, tout acte d'abus et de négligence.

Dans son film *Les Sabots en or*, Nouri Bouzid développe divers aspects de violence psychologique, « cette forme de violence, la première à apparaître et la dernière à disparaître »⁹², selon une étude faite par Ginette Larouche*. D'ailleurs si nous focalisons sur la personne de Youssef Soltane, nous remarquons les effets négatifs multiples résultant des diverses humiliations endurées lors de ses années de détention. Une série de châtiments et d'attaques verbales, auxquels il avait droit quotidiennement et qu'il vit et revit, le long du film, par des moments de flash-back : « Tu ne sortiras d'ici que fou !!!, lui réprimande le policier. J'ai une carte blanche, je pourrais tuer cinq ou six parmi vous. Je vous isole, je vous tue. Tu te prends pour un homme de sciences, un homme de politique ! Tu ne sortiras de là que fou ! Lève-toi ! Lève-toi ! Tu te crois un homme ! Tu laisseras ta virilité ici ! »*.

De telles paroles et de telles insultes, fréquentes et assez répétitives ont développé chez le personnage le sentiment de mépris et de négligence, étant donné que « les paroles détruisent et laissent la plupart du temps des séquelles plus sévères que les agressions physiques. La violence connaît bien des raffinements car l'agresseur sait atteindre sa victime dans ses zones de fragilité, dans ses manques de confiance en elle, dans ses doutes émotifs dans ses peurs personnelles, etc. »⁹³. De ce fait, la violence morale est considérée, par les sociologues, parmi les plus graves et la pire des violences, vues les séquelles morales et psychologiques qu'elle pourrait engendrer dans le fondement de la personnalité.

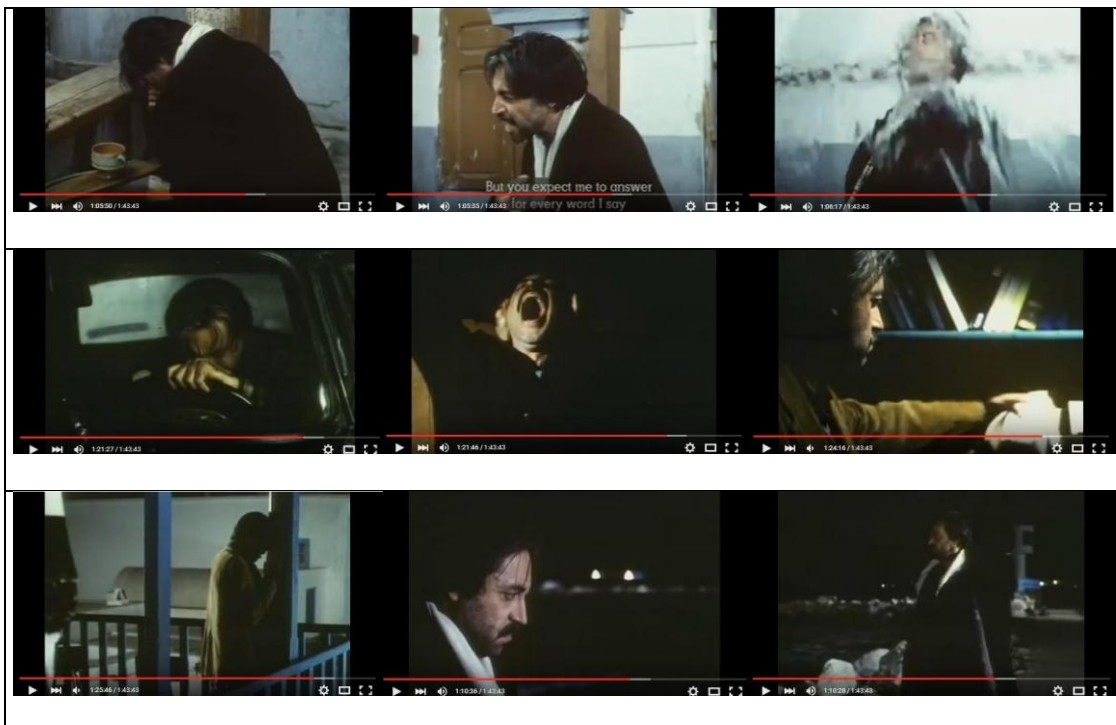
⁹² Cité par : YERGEAU J. *La violence psychologique : des mots qui remplacent les coups*, 1993. Cf. <http://violence.morale.over-blog.com>

* Ginette Larouche travailleuse sociale au Centre des services sociaux de Montréal métropolitain. Auteure du livre *Agir contre la violence*, grâce auquel elle recevait le prix de l'Institut canadien de recherche sur les femmes, en 1987. loc. cit.

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

⁹³ YERGEAU J., loc. cit.

Tant humilié par la police, que par sa maîtresse Zeïneb (« tu t'es laissé tomber ! même ton corps tu ne le laves plus ! Tu te prends pour qui ? »), mais aussi par son frère Abdallah (« tu es un homme perdant, et tu resteras toujours perdant »), Youssef Soltane, de la royauté de son nom et de la suprématie de son idéologie, n'a gardé qu'une carcasse vide. Les tas d'insultes et d'agressions vécues par Youssef ont fait de lui un personnage faible, perdu, dépossédé de tout pouvoir. Lui qui se prenait pour leader et combattant politique, « le surmoi de l'humanité (*thamir el béchareya*) »*, comme le qualifie Zeïneb, est aujourd'hui anéanti : une personnalité écrasée, sous-estimée par les autres, mais surtout par soi-même, car dominée par un sentiment profond de non-confiance voire de paralysie.



Divers plans et à différents moments du film, nous donne à voir les répercussions de la violence physique et de la mauvaise communication sur le développement psychologique du personnage, de ses compétences et de son équilibre en général.

Une souffrance et un épuisement qui se manifestent via l'expression de son visage, mais aussi via son silence radio et continu dans lequel il vit. Il souffre d'un

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

éminent problème de communication avec l'autre. D'ailleurs, tous les dialogues entrepris avec les autres protagonistes sont riches en mots blessants, et où, à chaque fois, Youssef Soltane est filmé d'en haut en plongée, pour accentuer le sentiment de cassure et de faiblesse du protagoniste face aux autres. Ce qui le pousse petit à petit à se venger de soi-même pour que son sort finisse en catastrophe. Nous le voyons à la fin du film brûler tous ses écrits. Dans une même évolution psychologique, le sort de Bahta dans *Making of n*'est pas à envier. Tant méprisé par son père, par les agents de police, par sa fiancée Souad..., il met carrément fin à sa vie.

Si ces deux protagonistes avaient tant souffert d'une humiliation verbale, Amina dans *Bent familia* est la victime d'une violence psychologique verbale et non-verbale. Son mari Majid se permettait de tout afin d'obtempérer à son désir. Il haussait le ton pour l'intimider, il lui faisait du chantage pour la menacer, il maintenait un contrôle pointilleux sur ses entrées-sorties : il l'empêchait de voir des amis, de voir la famille ; il contrôlait ses déplacements et le temps passé en dehors de la maison ; il lui ôtait les clés et les papiers de la voiture... Voulant maintenir contrôle à tout prix sur sa compagne, Majid finit par la soupçonner d'infidélité pour la déstabiliser et faire décliner sa confiance et son estime de soi, mais surtout pour la déresponsabiliser. Sous prétexte de virilité, homme pouvant accéder à tout, même à l'intolérable, Majid se permet d'accuser sa femme et de qualifier ses déplacements multiples de mauvaises fréquentations.

Mais qu'est ce qui amène une femme consciente et intelligente comme Amina à supporter toutes ces humiliations ? Est-ce l'amour qu'elle prouve pour son mari ? Est-ce le silence qui lui est imposé ? Est-ce l'inconscience de la gravité de la chose ? Va-t-elle se soumettre doucement ou explosera-t-elle comme une bombe ?

Les questions sont multiples, mais la réponse, selon Ginette Larouche, ne peut être qu'une : « C'est comme le supplice de la goutte chinoise, [répond-elle]. La victime n'est pas consciente immédiatement de la blessure. La goutte qui s'ajoute n'est pas nécessairement visible. Mais cela finit par former une plaie qui s'agrandit progressivement, et qui devient de plus en plus douloureuse »⁹⁴. Amina, qui ne

⁹⁴ Cité par YERGEAU J., loc. cit.

pouvait plus supporter les menaces et les interdictions de son mari, a tout à refaire pour pouvoir s'en sortir. Elle quitte son foyer conjugal pour aller rejoindre le foyer des célibats : l'appartement d'Aïda, à côté de ses amies Aïda et Fatiha.

3.1.3 - La brutalité sexuelle : la sexualité entre plaisir et mortification

Nouri Bouzid, tant soucieux par la question de l'existence humaine et fasciné surtout par les tabous et les interdits qui la déterminent, prête une attention particulière à la question de la vie conjugale et notamment à la sexualité étant « une intentionnalité qui suit le mouvement général de l'existence et qui fléchit avec elle »⁹⁵ comme le fait remarquer Merleau-Ponty. Bouhdiba rajoute aussi que « par le biais de la sexualité, c'est tout l'existant humain qui est vraiment pris au sérieux. La sexualité est à prendre au sérieux car elle témoigne du sérieux de l'existence »⁹⁶.

De ce fait, la représentation de la sexualité entre licite et illicite, entre plaisir et agression, n'échappe pas aux films de Bouzid vu que « le dialogue de l'Être et le dialogue des sexes ponctuent notre existence quotidienne »⁹⁷. Le réalisateur dépasse les frontières de l'interdit sexuel pour nous faire dévoiler à chaque fois, des actions tant vécues dans la discrétion, loin des regards étrangers depuis les problèmes conjugaux entre couple, passant par la prostitution, la pédophilie et l'homosexualité.

Nouri Bouzid conscient que le sujet de l'agression sexuelle envers les enfants mérite un intérêt particulier, dans une société où la loi du plus fort domine et où « *l'homme est un loup pour l'homme* », il consacre la diégèse de son premier film *L'Homme de cendres** pour traiter ce thème privilégié. Dans son apparence, le film tourne autour de la mise en place des préparatifs du mariage de Hachemi : préparer les gâteaux et le déjeuner, installer les planchers, laver la vaisselle... Toute la famille

⁹⁵ MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 184.

⁹⁶ BOUHDIBA A., *La sexualité en Islam*, Ed. Puf, Paris, 1975, p. 118.

⁹⁷ Ibid., p. 8.

* Nous revenons sur ce point ultérieurement dans l'analyse de *L'Homme de cendres*, dans la partie suivante.

s'affaire et s'unit mais Hachemi le concerné, semble désintéressé et terrorisé à l'idée de se marier.

Son mariage contraint est vécu comme un brusque retour sur soi d'où surgissent les souvenirs refoulés de son enfance. Enfants tous les deux, Hachemi et son ami Farfat, ont été violés par le contremaître Ameer alors qu'ils travaillaient dans son atelier d'ébénisterie. Ces souvenirs douloureux se dédoublent et se multiplient dans les divers coins de la médina, jusqu'à l'acte fatal. Ce drame qui poursuit Farfat et Hachemi depuis leur enfance les conduit au doute total et entraîne ce dernier vers l'impuissance physique.

Dans *Les Sabots en or*, c'est la femme de ménage qui viole l'innocent Youssef Soltane alors qu'il était tout petit. La scène est filmée dans un petit coin dans les hauteurs de la maison, par derrière une sorte de rideau⁹⁸, dans une ambiance sombre, pour dire qu'un tel acte ne peut se dérouler que dans la discrétion et la cachotterie, loin des regards des autres, comme le souligne la parole de la femme de ménage : « *Ne dit rien à ton père* »*. D'ailleurs ces scènes n'ont jamais quitté la mémoire de Youssef Soltane, elles font parties de son passé douloureux dont il n'a pas pu s'en passer.

Un peu plus loin dans le même film, Nouri Bouzid nous dévoile un autre type de sexualité : la prostitution. Il décrit avec sensibilité la scène qui se déroule entre Youssef Soltane et la femme de joie qu'il a rencontrée dans les banlieues. C'est à bord d'une barque abandonnée que Youssef Soltane concrétise son désir charnel en la compagnie de cette dernière. La scène n'est jamais vécue comme un acte de plaisir, bien au contraire elle est vécue avec violence, pour une personne qui a tant vécu la solitude mais aussi la défaite. Sur un total de quatorze plans rapproché-taille et poitrine dans cette scène, dix sont filmés en plongée et uniquement quatre en

⁹⁸ Dans un semblable décor, nous pouvons faire appel à la scène qui réunit Rebeh et Riva, dans *Poupées d'argile*. Se cachant par derrière un drap de linge exposé au soleil, nous les voyons réunis autour d'un moment de plaisir, en plein jour, au niveau de la terrasse supérieure de l'immeuble où habitait Riva, comme si les hauteurs convoitent l'appétit.

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

frontal. Ils montrent comment l'acte est vécu avec férocité : Youssef Soltane greffe ses doigts dans la peau de la dame, la serre contre lui avec force, plonge sur elle comme un lion féroce sur sa proie, il tient avec force la main de sa compagne, lui serre le visage...



D'ailleurs pour mieux souligner l'atrocité de l'acte, le réalisateur a misé sur les mouvements de caméra, qui oscillent entre fixité et mouvement, filmant tantôt de l'intérieur de la barque, tantôt de son extérieur, visionnant à travers les barreaux de la fenêtre, pour accentuer l'état d'indécision et d'agitation profonde du personnage, d'une part et son incapacité à outrepasser ses défaillances et ses faiblesses d'autre part. La mer est aussi montrée agitée. Les vagues nerveuses se détruisent violemment en se tamponnant à la surface extérieure de la barque. S'ajoutent à ces sons de heurt brutaux, les souffles respiratoires profonds des protagonistes pour ponctuer la scène, qui baigne dans son ensemble dans une obscurité presque totale.

Une telle réaction violente dans la pratique du sexe est aussi montrée dans *Bent Familia*, quand Majid « jette » son épouse Amina sur le lit, plonge par-dessus, lui déchire ses vêtements et l'oblige à coucher avec lui malgré son gré. Un tel acte « barbare » confirme les constations dégagées par Fatma Ait Sabah, dans son étude sur la représentation de *La femme dans l'inconscient musulman*. Elle dit que : « dans l'univers patriarcal, l'acte sexuel n'est pas un acte qui unit deux partenaires également doués de volonté, c'est un acte où un seul être humain se masturbe avec un objet : la femme qui est souvent comparée à des objets inanimés et cataloguée

comme un bien »⁹⁹. Après tout, le caractère unilatéral de l'acte sexuel est clairement défini dans le verset 223 de la sourate II :

Vos femmes sont pour vous un champ de labour

Allez à votre champ, comme vous le voudrez.

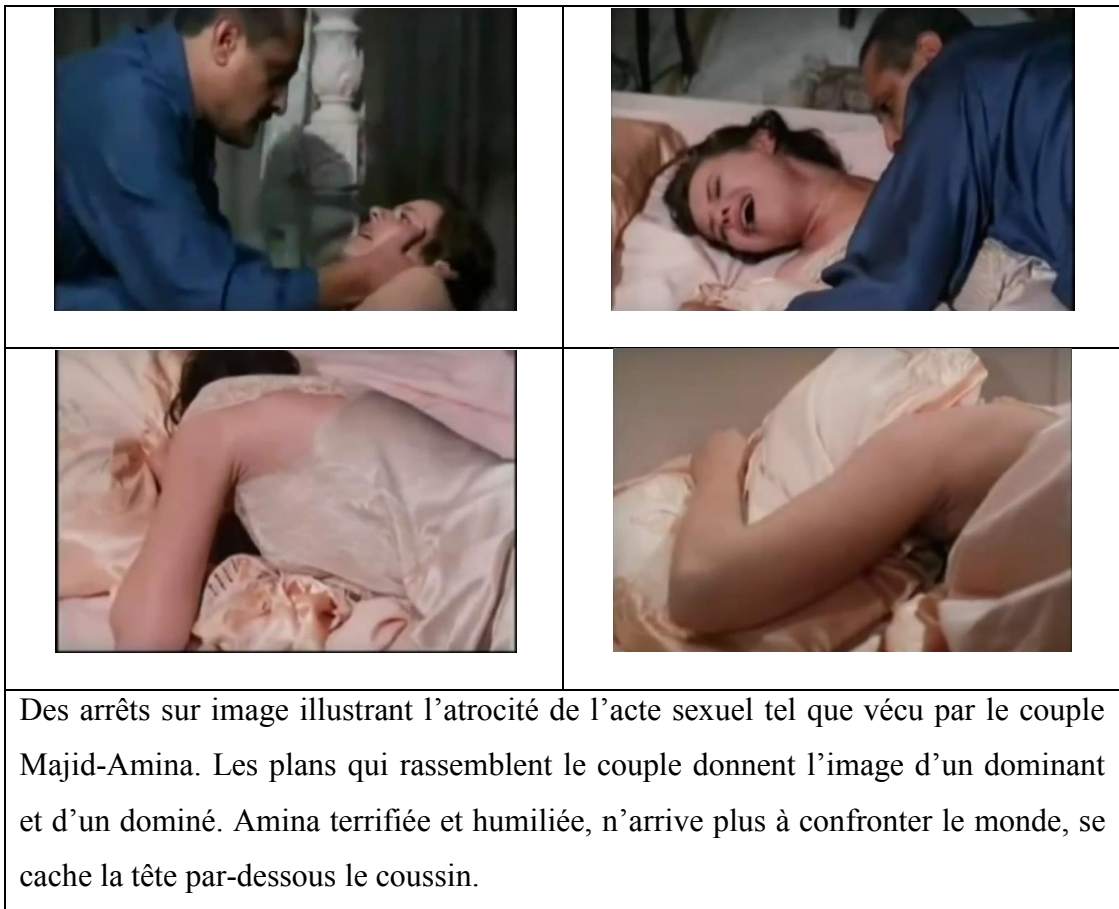
Bouhdiba quant à lui, regrette ce statut accordé à la femme et voit en l'acte sexuel, un acte partagé, qui devrait être vécu en toute complicité et harmonie. Il affirme que « la femme n'est pas un bien que posséderait l'homme, ni un mal en elle-même et encore moins un moyen de jouissance ou un objet de plaisir pour l'homme. (...) Ce qui compte c'est la relation d'affection qui les unit »¹⁰⁰. Il rajoute plus loin que : « l'orgasme est bien une jouissance. Mais partagée. Et c'est dans le plaisir procuré à autrui en même temps qu'à soi-même que réside cette œuvre de piété analogue au jeûne, à la prière et qui est assimilée à la charité. (...). L'amour n'est pas à accomplir dans la tristesse et la morosité. Ce n'est pas un devoir pénible. Mais le plus joyeux don du ciel. C'est une de ces « bonnes choses » (*Tayybat*) dont Dieu a gratifié l'existence. Il est plaisir. Que dis-je, il est la forme supérieure du plaisir. Il est la voie royale de l'eudémonie »¹⁰¹.

Or les scènes d'accouplement telles que filmées par Bouzid ne montrent nullement des couples jouissant de plaisir ou de complicité. La scène qui rassemble Majid à sa femme Amina est filmée de face, sous une lumière abondante où on arrive facilement à lire les expressions d'étourdissement et de souffrance d'Amina. En comparant cette scène à celle qui réunissait Youssef Soltane à la fille de joie, nous pouvons dire que très probablement un tel choix dans la manière de filmer les deux scènes, entre une plongée et une frontale, entre l'obscurité et la lumière, signe la différence entre l'acte « permis » et l'acte non permis, le second se déroulant entre un couple marié et le premier entre un couple non-marié. Mais ce qui est vraiment à signaler dans les deux cas, c'est la cruauté et l'inhumanité dans l'acte.

⁹⁹ AIT SABAH F., *La Femme dans l'inconscient musulman*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁰ BOUHDIBA A., op. cit., p. 113.

¹⁰¹ Ibid., p. 118.



La force serait-elle l'unique alternative pour satisfaire ses désirs ? L'homme est-il dominé par des pulsions humaines ou par une agressivité animale ? Est-il un prédateur hanté par le mal, « *un loup pour l'homme* », comme le qualifie Hobbes ? Ou bien c'est la société, l'éducation, culture, milieu, pauvreté, idéologies...- qui le violente et pervertit sa bonté naturelle, selon le postulat de Rousseau ? Où devons-nous se positionner sur la ligne qui va de la nature à la culture ?

3.2. De la violence institutionnelle

Qu'elle soit verbale ou corporelle, la violence semble corollaire de la vie sociale où l'homme est le « seul être doué de raison, [et] est le seul aussi qui puisse suspendre son existence à des choses déraisonnables »¹⁰². Ce qui nous importe dans ce chapitre c'est d'étudier divers dépassements excessifs dans différentes formes d'agressivité, se rattachant à des circuits mondiaux et à des mutations rapides.

3.2.1 - Le politique et les raisons de la déraison

Les sociétés humaines, selon Karl Marx, passent par une suite de stades, qui les mènent de la barbarie à la féodalité, puis du capitalisme au communisme, stade ultime qui verra l'émancipation des masses laborieuses. Un tel passage est fondé sur l'idée que ce sont les rapports de force entre les hommes qui font l'histoire. La « lutte des classes » est une histoire de la domination, de l'aliénation des prolétaires et de leur émancipation historique.

Weber, quant à lui, définit l'Etat comme étant l'institution qui détient « le monopole de la violence légitime sur un territoire donné »¹⁰³. Ce n'est pas sans doute la seule vocation de l'Etat, mais c'est une de ses fonctions les plus évidentes que de « tenter de mettre fin aux guerres privées, aux vengeances familiales et aux violences ordinaires entre particuliers »¹⁰⁴.

Partant de ces deux définitions, le rapport de force et de domination est le caractère spécifique dans la construction d'une société donnée ; un rapport de force entre individus, étalé dans le chapitre précédent, mais aussi un rapport de force entre Etat et individus, qui est l'objet d'étude du présent chapitre. Comment un tel rapport se manifeste-t-il alors, au sein de la société tunisienne ? Qui détiendra la position de force : l'Etat ou l'individu ? Par sa domination, parviendra-t-il à faire établir l'ordre et la stabilité ou sera-t-il dans l'incapacité de tout gérer ?

¹⁰² KIERKEGAARD S., *Crainte et tremblement*, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, pp. 15-30.

¹⁰³ Cité par MEYREN R., *Les mécanismes de la violence : Etats, Institutions, Individu*, op. cit, p. 132.

¹⁰⁴ Ibid., p. 132.

Les Sabots en or retrace avec fidélité l'image de la politique abordée par l'Etat à une époque particulière et à l'égard d'un groupe particulier à savoir les opposants de gauche. Ce groupe - comme nous avons vu plus haut, dans le chapitre consacré à l'autobiographie de Nouri Bouzid - est un groupe qui est né à Paris et qui se souciait essentiellement des répressions que faisait subir le régime bourguibien aux ouvriers, aux étudiants et aux mouvements de contestations politiques et sociales, formant une sorte de pression sur le pouvoir en place, le groupe est devenu l'ennemi premier du régime tunisien.

Dans son film, Nouri Bouzid met en représentation une gauche à la recherche d'elle-même. Il nous dévoile le vécu obscur, au sein de la cellule comme à son extérieur, de la supposée « élite » du peuple : les intellectuels. Il nous montre les scènes de torture, d'enfermement, les conditions pénibles, les scènes d'interrogatoires, les coups de fouets reçus, etc. Une agression tant physique que morale, vécue par le personnage de Youssef Soltane par cette institution qui tente « de mettre fin aux guerres privées, aux vengeances familiales et aux violences ordinaires entre particuliers »¹⁰⁵. Cette institution, comment a-t-elle réagi face à ce qu'elle qualifiait comme déraillement ? Quelles étaient ses stratégies pour faire régner l'ordre ?

Dans sa manière de filmer les scènes de torture physique, le réalisateur a opté pour des plans rapproché-taille oscillant entre une vue en plongée (5 plans) et une vue de face (10 plans). Le policier déchire les vêtements de Youssef Soltane et le laisse tout nu ; Youssef Soltane subissant des gifles ; Youssef Soltane tout nu subissant des coups de fouet avec une ceinture en cuir ; Youssef Soltane trempé avec un liquide inflammatoire ; Youssef Soltane obligé de se mettre debout et de marcher malgré toutes les blessures ; une terre souillée avec du sang ; Youssef Soltane retiré par ses pieds sur les escaliers. Une telle image est filmée en champ/contre champ* et

¹⁰⁵ Ibid., p. 132.

* Le champ désigne la partie de l'espace filmé (ce que l'on verra à l'écran). Le contre-champ consiste à retourner la caméra et à filmer l'endroit qui est directement face au champ. Si on colle ces deux images au montage, on aura l'impression par exemple que deux personnages sont face à face et

est renforcée par celle d'un cheval égorgé retiré lui aussi tout le long de l'abattoir, baignant dans son sang. Le sort de Youssef Soltane n'est pas plus enviable que celui du cheval tué.



Le réalisateur nous donne à voir un bilan de l'histoire des activistes politiques, bien garni de violence, d'agressivité et d'interdits. Un univers marqué par une logique destructrice.

Pour mieux accentuer la cruauté et la maltraitance des agents, les scènes sont filmées en plongée, une manière d'opprimer le personnage. Nouri Bouzid « détruit », d'une, le policier qui symbolise éventuellement la loi et à une échelle plus large l'Etat, qui dans ses ambitions cherche à castrer toute force d'opposition, toute force capable de se manifester et de réclamer ses opinions. De l'autre, il met aussi à bas Youssef Soltane qui, autrefois, ancienne force militante, se retrouve aujourd'hui réduit à une simple marionnette, dans l'incapacité de réagir sans être manipulée. Ainsi Hédi Khelil qualifie « la gauche [de] corps malade, dont on exhibe les

se parlent. Dans les films, lorsque les personnages dialoguent, on utilise souvent ce moyen. Cf. MARTIN M., *Le Langage Cinématographique*, op. cit., p 45.

bandelettes juste pour lui renvoyer sa maladie, comme s'il n'y avait pas moyen d'aborder le problème autrement »¹⁰⁶.

Ces scènes, bien qu'elles sont dans le noir, bénéficient d'un éclairage lumineux directionnel, qui met en valeur les expressions douloureuses du personnage et dirige l'œil du spectateur à se concentrer, essentiellement, sur ce dernier. Par contre les scènes frontales sont filmées dans une ambiance sombre qui vire vers le noir, où le seul actant est le son : brutalité des coups de fouet et des gifles ; cris et hurlements de Youssef Soltane et agressions verbales des policiers : « Tu te prends pour un homme de sciences, un homme de politique ! Tu ne sortiras de là que fou ! Lève-toi ! Lève-toi ! Tu te crois un homme ! Tu laisseras ta virilité ici ! »*. Une telle manière signe l'assujettissement et la défaite du personnage qui se retrouve exténué de tous ses pouvoirs et de toutes ses forces.

Avec un tel film provoquant, de quel côté se situe Nouri Bouzid ? Du côté de cette gauche défaite ou du côté de ce pouvoir agressif ? Fallait-il détruire toute force voulant s'opposer au pouvoir dominant ? Ne fallait-il chercher dans leurs idéologies ce qui convient pour le bien et l'évolution du pays ?

En revenant un peu dans l'histoire du pays et dans celle du réalisateur, nous pouvons dire que très probablement une telle réalité dans l'image de Nouri Bouzid émane d'une expérience réelle, vécue par le cinéaste lors des années de sa détention. Il décrit fidèlement et avec sensibilité une action et une réalité tant vécues en cachette et dans la discrétion, à savoir les agressions et les violences tortueuses subies par les détenus politiques¹⁰⁷, en vue d'extorquer les informations, mais surtout

¹⁰⁶ KHELIL H., *Journalisme, cinéphile, et télévision en Tunisie*, Ed. Naaman, Québec, 1985, p.14.

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

¹⁰⁷ Dans ce même sens d'idées, nous faisons appel aussi au film documentaire *La Mémoire noire*, de Hichem Ben Ammar, qui se veut une investigation sur la période obscure, la période de la torture du mouvement perspective en Tunisie. Quatre personnalités (Hachemi Troudi, Ezzedine Hazgui, Fathi Ben Hadj Yahya, Simone Lellouche) se souviennent de cette terrible période et évoquent les épreuves qui les ont marquées à vie.

afin de briser la résistance en affaiblissant ses militants et les détruisant sur tous les plans : physique, psychologique et social.

Il importe de signaler aussi que *Les Sabots en or* surgit dans une période où le public n'a pratiquement jamais vu, ni entendu des discours politiques autres que ceux du Parti Socialiste Doustourien. En dévoilant de telles images, Nouri Bouzid ne fait que dénoncer la sauvagerie et la barbarie des policiers. Il fait face à la force pour dire que cette dernière n'est jamais la solution appropriée pour assujettir les détenus et que les conséquences qu'elle pourrait engendrer ne peuvent être que catastrophiques, du moins sur le plan individuel. Une telle stratégie tant approuvée par le régime bourguibien est aussi consentie par son successeur Ben Ali vis-à-vis des intégristes et dans la suite vis-à-vis de toute personne physique ne voulant pas se fléchir à sa volonté. De tels constats nous poussent à se questionner sur la nature des stratégies qui seront adoptées par les nouveaux régimes mis en place en cette nouvelle ère de « prétendue démocratie », après la rechute du régime de Ben Ali ?

3.2.2 - Le politique : de la défaillance des stratégies

Avant-gardiste dans sa vision des choses et convaincu que « l'intellectuel ne peut pas attaquer directement les pouvoirs en place mais il peut injecter les styles de discours nouveaux pour faire bouger les choses »¹⁰⁸, notamment dans un pays où la liberté d'expression est assez contrôlée, Nouri Bouzid, ne fait appel à tel ou tel thème dans chacun de ses films, que pour « attaquer » et mettre à nu une stratégie défaillante adoptée par l'Etat. Nouri Bouzid a tant cru que le fondement même de la création doit porter sur des interrogations qui sont condamnées à rester discrètes et sans réponses affichées.

Avec son *Bezness*, Bouzid dévoile un nouveau thème sérieux qui engage l'avenir de notre pays, de son économie et de sa société. Il soulève une profonde remise en question de l'identité provoquée par le tourisme : un secteur sur lequel l'Etat compte énormément et le considère comme facteur de promotion économique

¹⁰⁸ BARTHES R., *Le Grain et la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Ed. Seuil, 1981, p. 336.

et social. Pour cette raison première *Bezness* a été privé de subvention d'aide à la production cinématographique, sous prétexte que le film touche à un secteur vital de l'économie nationale qu'est le tourisme. Il lui sera donc nuisible. De ce fait, la subvention qui lui a été accordée à l'unanimité, par la commission d'aide à la production cinématographique, a été retirée par le ministère des affaires culturelles. Le ministre de la culture de l'époque a déclaré au parlement : « nous sommes pour la liberté des créateurs mais nous ne financerons pas un projet que nous n'approuvons pas »¹⁰⁹.



Dans une société où les codes sociaux et moraux sont primordiaux, l'étranger semble l'unique alternative pour les protagonistes. Si Roufa a choisi la fréquentation de l'Autre c'est-à-dire l'étranger, comme métier, Khomsa refuse de répondre aux tentatives de son fiancé, mais elle se plie à la volonté de Fred, le touriste français.

¹⁰⁹ Cité par TRABELSI A., « L'Identité du cinéma tunisien face aux enjeux du marché », in *Revue tunisienne de communication* N°35/36, Tunis, Publié par l'Institut de Presse et des Sciences de l'Information, 2010, p. 73.

Dans notre analyse du phénomène représenté par le film, nous constatons que le personnage de Khomsa est à la fois agressé et est extrêmement attiré par Fred le photographe français. Il est pour elle l'unique alternative qui se présente pour faire face à son fiancé Roufa mais aussi pour échapper à la rigidité de la structure familiale dans laquelle est inscrite. A cet effet Hédi Khélil signe que « l'avilissement et l'exploitation des corps ne proviennent pas uniquement des forces étrangères, mais aussi des réalités locales »¹¹⁰. D'ailleurs, le long du film, Khomsa n'a pas cédé à la volonté de Fred et a toujours fait face à ses avances. Mais ne trouvant aucune issue avec Roufa, un tel choix devient, à ses yeux, le seul recours, même si le prix à payer est cher et les frontières à dépasser imposantes.

Certes le tourisme est une source de revenus non négligeable pour l'Etat, mais il n'est pas sans avoir de répercussions profondes sur les structures sociales du pays, un pays encore en voie de développement. Nous sommes face à un passage, probablement inattendu, d'un tourisme culturel à un tourisme sexuel. Roufa Bezness, comme tous les gigolos de la ville de Sousse, voire de toutes les villes côtières, vendent leurs corps aux touristes masculins et féminins de tout âge pour pouvoir survivre et répondre à leurs besoins financiers quotidiens.

Se moderniser pour la Tunisie n'est point d'assumer un destin librement consenti, mais plutôt d'accepter la culture de l'autre et de se compromettre avec lui. Roufa, ayant appris que sa fiancée a couché avec Fred le photographe français, se retrouve dans l'incapacité de réagir ou de se venger. Nous le voyons encercler l'endroit de la rencontre avec sa moto, fixant pour longtemps Fred des yeux, quitter le lieu sans rien dire ou faire. Son honneur ainsi que celui de sa fiancée sont touchés mais Roufa renonce d'entreprendre quoi que ce soit contre Fred. « La vraie

¹¹⁰ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 121.

colonisation du corps arabe se fait par l'appropriation de l'image de ce corps »¹¹¹, affirme Hédi Khélil.

Dans ce même ordre d'idées, nous faisons appel à *Seuils interdits*¹¹² de Ridha Béhi. Slim, voulant « s'approprier l'image des corps » qui s'offrent à lui quotidiennement, fini par se détruire soi-même. Au tribunal, on ne le condamne pas parce qu'il a porté atteinte à notre religion et a souillé le lieu saint (La Grande Mosquée de Kairouan*), mais plutôt parce qu'en violant la jeune touriste, il a « adopté un corps non approprié à sa taille ». Le procureur lui avise un réquisitoire assez emphatique : « Il faut finir avec vous et vos semblables. Vous dérangez nos nobles familles et nos touristes : base de notre économie... »*. Un tel réquisitoire est fort inspiré de « plusieurs phrases du discours de Bourguiba fustigeant le violeur de la touriste à Monastir : ces gens-là, (les gens des bidonvilles) vont à la plage pour ennuyer les familles respectables et les étrangers, il faut qu'ils disparaissent de notre société »¹¹³.

Toujours fidèle à son thème qui lui tient à cœur, Ridha Béhi dans *Soleil des hyènes*, dénonce encore une fois, mais avec beaucoup plus de justesse, cette nouvelle industrialisation touristique. Il présente « la politique touristique en Tunisie et ses incidences sur la dégradation des sites, du mode de vie et de la condition sociale des habitants »¹¹⁴ d'un jeune village de pêcheurs qui voit s'installer sur son site écologique un hôtel financé par une firme allemande. De ce village, jadis sain et pur,

¹¹¹ Ibid., p. 121.

¹¹² Cf AZZOUZ A., *La Mosquée : Espace sacré / Espace violé, Les Seuils interdits de Ridha Béhi*, Mémoire de mastère en Esthétiques et Pratiques des Arts Visuels, Sous la direction de KHELIL Hédi, I.S.B.A.S., 2008.

* Il importe de noter que La Grande Mosquée de Kairouan est un des tous premiers grands monuments religieux. Elle occupe la quatrième place à l'Etat islamique après la mosquée de La Mecque, celle de La Médina et celle de Jérusalem.

* Extrait du sous-titrage du film *Seuils Interdits*.

¹¹³ FAUJAS A. et CHERGUI H., « Entretien avec Ridha Béhi », in *Cinéma du Maghreb, Cinémaction* N°14, op. cit., p. 180.

¹¹⁴ BOUGHEDIR F., « Les principales tendances du cinéma tunisien », Ibid., p.157.

ne reste que l'emplacement. Tout est chamboulé dans la vie des villageois par l'implantation de ces nuisibles champignons. Tout l'équilibre écologique du village est basculé, toute sa quiétude est déstabilisée. Nous sommes face à un choc de civilisations mais surtout à une soumission des personnes et des valeurs tunisiennes à une économie étrangère.

Dans leurs films, les deux réalisateurs Ridha Béhi et Nouri Bouzid, jouent sur l'ambiguïté des apparences d'un système en conflit avec lui-même. La Tunisie est dépeinte comme un univers misérabiliste où seuls les touristes goûtent à la joie de vivre. Nous sommes face à une dualité, voire même une tension entre deux mondes différents : Occident / Orient, qui n'arrivent pas à communiquer. Il y a une sorte d'opposition, un conflit entre ces deux mondes qui cohabitent dans une même société, qui est en train de se construire, en train de changer. Deux mondes qui n'ont rien de commun, n'échangent quasiment rien et ne sont jamais en contact... D'ailleurs, la ville elle-même, qu'il s'agisse de Sousse dans *Bezness* ou de Kairouan dans *Seuils interdits*, est comme ci elle est divisée en deux : « le territoire oriental » et « le territoire occidental », avec des espaces réservés exclusivement aux touristes. Dans ce même contexte, Ida Kummer note aussi que « la nuit on rêve qu'on est Français et que le jour on vit en Tunisien. (...) Le colon était pour nous à la fois fascinant et dérangeant, séduisant et effrayant »¹¹⁵.

A cet effet, toute une série d'interrogations, toute une série de questionnements se présente : Qui viole qui ? Est-ce Khomsa et Roufa qui se sont donnés volontiers aux touristes ou c'est bien ces derniers qui leurs violent leurs corps mais aussi leur conscience ? Est-ce ce frustré de Slim qui viole la jeune allemande ou c'est bien le touriste qui le viole dans son propre territoire, la Tunisie ? N'est-il pas évident, pour qu'une société change et s'ouvre sur le monde, de distinguer ce qui change de ce qui devrait résister au changement et de saisir le rôle de la mémoire et de l'identité dans la continuité sociale ?

¹¹⁵ KUMMER I., « L'étranger dans le cinéma tunisien ou le regard renversé », in *Cinémas du Maghreb, CinémAction* N°111, op. cit., p. 125.

Ne fallait-il pas chercher quoi faire pour que ces gens ne soient pas ce qu'ils sont ? Ce n'est pas la misère qui en est responsable ? Pourquoi condamner alors un individu déraciné et mal implanté qui se trouve sans ami, sans pain, jeté sous le ciel des lieux touristiques, qui n'est pas toujours bleu, puisque ces lieux sont implantés dans une société à fort caractère identitaire ? A-t-on vraiment besoin du tourisme bien que l'histoire a montré que ce dernier régresse dès qu'un fléau ou une guerre touche à notre pays ? Ne serait-il pas une richesse passagère dont on ne pourrait pas compter pour longtemps ?

La société tunisienne, prise au niveau colonial de son histoire, se caractérise par une contradiction fondamentale. Elle s'organise suivant une série de mouvements largement entremêlés : la survivance d'une société traditionnelle, mais également la marque de la période coloniale caractérisée par un effort de modernisation. Elle se pense sur le mode de l'unité, mais ne se réalise que sur celui de la dissociation.

3.2.3 - Le religieux entre permis et interdit : l'interdit éclaté

Parler de la religion dans la société tunisienne, via son cinéma, c'est toucher à ses fondements les plus profonds. Or les cinéastes tunisiens vivent dans une situation assez paradoxale. Ils veulent, d'une part, contribuer au processus de développement national et à l'édification d'une société plus équitable ; et ils sont d'autre part, tenus à ne pas dépasser les limites prescrites par la société, par la loi, mais surtout par la religion... Nouri Bouzid, très astucieux dans ses films et fidèle à son rôle d'éclaireur, ne fait pas intervenir la religion en tant que telle, mais il l'évoque constamment à travers ses interdits et ses tabous. D'ailleurs, sur un total de six films, Bouzid n'interpelle le sujet de la religion que dans son dernier *Making of* où il retrace l'histoire d'un jeune tunisien paumé qui se retrouve vite récupérer par les intégristes.

Avec *Making of*, ce qui importe pour Nouri Bouzid ce n'est point la religion en elle-même, mais les abus et les dépassements que pourraient se permettre certaines personnes au nom de l'Islam. Ces intégristes font de la religion un instrument de guerre, une arme pour manipuler et faire détourner les plus démunis. Le personnage principal du film, Bahta, est un jeune tiraillé entre un système social

référentiel préétabli \hat{R} dont la transgression pourrait lui engendrer de graves répercussions \hat{R} et un système de conviction interne personnel mais qui demeure de l'ordre de perspectives floues. Ne pouvant pencher ni vers l'un ni vers l'autre, il s'offrirait comme un gain facile pour les intégristes qui voient en lui une potentielle bombe humaine, pour la concrétisation de leurs objectifs : « courageux, téméraire, qui n'a pas peur des flics mais est paumé »*, ainsi le décrit l'un d'eux.

Lui qui a tant souffert des manquements de repères familiaux et sociaux, se retrouve bien accueilli par les islamistes, qui lui redonnent valeur. Ils lui offrent un refuge mais aussi un travail qui lui permettra une certaine autonomie financière et par la suite sociale. Ils lui mettent en exergue ses forces et ses capacités physiques. Ils lui offrent un cadre pour penser sa révolte face à l'humiliation historique faite aux Arabes*.

Sous l'éducation « islamique » de son patron Abdallah, Bahta apprend à se refermer sur-soi, à haïr les gens, à imposer ses nouvelles convictions, quitte même à recourir à la violence. Il oblige sa copine Souad à porter le voile. Il la frappe farouchement en la voyant en la compagnie d'un autre. Il maltraite sa mère et l'accuse de l'empêcher d'aller au paradis. Bahta, au bout de la concrétisation de son rêve, pensant qu'il sera entouré de cent vierges, se suicide et met fin à ses conquêtes religieuses. Une pareille image, rare dans le cinéma tunisien, dévoile la défaite de la religion sur tous les plans. L'initiateur et l'initié sont tous deux défaits et leur fin n'est pas à envier. Fallait-il condamner les responsables de ces actes terroristes commis au nom de l'islam ou tenter de les sauver du mal qui les entoure pour qu'ils ne soient pas ce qu'ils sont ?

* Extrait du sous-titrage du film *Making of*.

* Les images et les informations du journal à la télévision situent le film en pleine guerre du Golfe.



Dans la bâtisse que les intégristes offrent à Bahta se dressent un pêle-mêle de dictons coraniques affichés un peu partout sur les murs, divers livres se rapportant à la religion, une télé et plusieurs dvd ne donnant accès qu'à des documentaires et des programmes se rapportant au Jihad, aux attentats de septembre 2011...

A ceci s'ajoute le discours mobilisateur que lui inflige quotidiennement Abdallah.

⇒ Toute une atmosphère « manipulatrice » qui oblige le jeune démuné à y accéder et à s'y mettre petit à petit.



Dans ses premières tentatives d'intégrer la religion, le réalisateur remplace les t-shirts colorés de Bahta par une chemise à carreaux où les lignes droites sont fortement accentuées. Faisant sa prière, il le filme soit en plongée, soit à travers des quadrillages.

Dans *Les Sabots en or*, la manifestation du personnage intégriste est moins accentuée que dans *Making of*, mais les attitudes et les convictions demeurent les mêmes. Abdallah, le frère intégriste, « un type intolérant, rétrograde et répressif qui venait se greffer sur une situation où les forces de gauche ont été laminées et vidées de leur sang »¹¹⁶, voulait par tous les moyens imposer ses principes et ses convictions sur tous les membres de la famille, notamment les enfants de son frère Youssef.

Malgré les liens de parenté, la relation qui unit Youssef Soltane à son frère Abdallah est assez tendue à cause de leurs visions divergentes, comme le montre la séquence qui les réunit dans l'abattoir. Pour mettre en relief l'ambiguïté de cette relation, le réalisateur recourt aux mouvements de la caméra parcourant le cadre, tantôt de gauche à droite, tantôt de droite à gauche, parfois de haut en bas et inversement. Elle est rarement fixe. Dans la majorité des plans, ils sont filmés chacun à part entière, comme si leur rencontre est de l'ordre de l'impossible. Les rares plans qui les rassemblent les montrent en train de se disputer et de se débattre. Par son mouvement, la caméra signe l'instabilité, l'incompréhension et le débat de sourd qui se déroule entre eux.

En effet, dans leur prétendue discussion, nous remarquons qu'Abdallah Soltane voit l'erreur dans le comportement des autres, notamment son frère Youssef qui passe son temps à se saouler. Il considère aussi que ses enfants sont des ratés et des « malfaiteurs ». Adel (fils de Youssef) sera perdu et défaillant. Il aura le même sort que son père et même le voyage à l'étranger sous prétexte d'étudier ne sera pas bénéfique « il rentrera avec deux certificats falsifiés et un couffin de maladies »*, lui dit-il. Les filles sont libérées et mal-éduquées, « la petite Raja, si tu avais un gramme de la religion musulmane, tu ne la laisseras pas faire du théâtre !! Nous sommes

¹¹⁶ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 121.

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

devenus un spectacle à cause de toi !! »* . Comme si le théâtre contredisait la religion ou les canons de la « bonne conduite ».

Sous prétexte des ses convictions religieuses, Abdallah cherche la petite bête pour les enfants depuis leur jeune âge. Il ne laisse pas les filles jouer avec les garçons, sous prétexte que c'est un futur homme et que par pudeur, elles n'ont pas à se dévoiler devant lui. C'est un comportement qui se contredit avec la norme de la religion. Un peu plus loin et en avançant dans l'âge, il les prive de la moindre sortie et du moindre mouvement jusqu'à ce qu'elles finissent par quitter la maison. A cette volonté de libération et non acceptation de soumission, il les qualifie de filles ratées, dont le « souk est fini. Personne ne les acceptera. Personne ne les épousera. »*, comme si une femme libérée est mal vue par la société et/ou n'a pas à se marier.

Les plans de cette séquence qui réunit Youssef Soltane et son frère à l'abattoir sont dans la majorité des plans rapproché-taille avec de rares zoom-avant où les personnages sont filmés frontalement : sur un total de onze plans, huit sont frontaux et trois filmés en plongée. Dans ces trois derniers, ce ne sont pas les personnages qui sont filmés mais plutôt l'ambiance qui règne dans l'abattoir où on entend le truchement des couteaux métalliques et les cris des animaux. On voit un boucher qui fait coulisser un mouton par terre, des moutons étranglés, déposés les uns par-dessous les autres, comme des sacs de pomme de terre, et baignant dans le sang, un veau inanimé tout couvert de sang, raccroché par ses pattes au plafond.

Une telle mise en scène de l'espace de l'abattoir évoque pour Youssef Soltane, les jours sombres de détention et les scènes de torture violentes. Nous le voyons parcourir l'espace en le regardant par-ci et par-là, avec un certain dégoût et mépris. Le réalisateur dénonce aussi cette manière insensée et inhumaine de se comporter avec les bêtes « même s'ils sont fait pour être tués », éventuellement pour Abdallah qui se prend pour un homme de foi et de principes religieux. Dans le domaine du travail, ce qui lui importe c'est la quantité et non la qualité, comme le souligne ses répliques pour les ouvriers : « Allez faites vite. Passez passez. Il est trop

* Ibid.

* Ibid.

tard »*. Nous pouvons de ce qui en découle que la conception d'Abdallah pour la religion est trop superficielle. Il adopte ce qu'il veut et rejette ce qui ne lui va pas. D'ailleurs, il refuse catégoriquement de se marier pour ne pas enfanter une fille qui sera un jour sa source de malheur, alors que l'institution du mariage est une bénédiction dans l'Islam.

Dans ses films, Nouri Bouzid ouvre les horizons et laisse le libre choix au spectateur pour se situer du côté de telle ou telle catégorie, qu'il s'agisse du religieux ou du social ou encore du politique. Il fait toujours appel à la religion, d'une manière implicite ou explicite pour mieux situer ses films à l'échelle nationale comme à l'échelle internationale. Le vin, par exemple, est une tradition étrangère à notre religion, mais elle occupe une place importante dans tous les films de Bouzid. « Je ne peux pas vivre sans vin, il est là, il est partout, c'est un des plaisirs de la vie »¹¹⁷, dit-il. Malgré les méfaits du vin et son interdiction par la loi musulmane, Nouri Bouzid recourt toujours à ce dernier, pour faire de lui l'ultime échappatoire pour ses protagonistes : Hachemi, Farfat, Roufa, Youssef Soltane, Omrane.

Sur ce point, il importe de signaler que la majorité des problèmes vécus par Youssef Soltane et son épouse Fatma avait pour cause première le vin. Youssef Soltane passait des soirées entières loin de sa famille, sans se soucier de leur vie, à ingurgiter le vin en la compagnie de ses amis. *Les Sabots en or* offre huit scènes parmi trente deux, où le vin est le principal actant, le principal régulateur des protagonistes. Youssef Soltane affecté par son passé malheureux et par son présent encore plus catastrophique où il se retrouve solitaire, abandonné par tous ses amis, incapable de trouver des solutions aux multiples problèmes qui l'affrontent, il cherche refuge auprès de son ancien ami Sghaïer.

Une telle fermeture sur soi de la personne vivant ses déchirures intérieurement est traduite par le réalisateur à travers un espace sombre avec des nervures le long des murs. Dans la cave à Sghaïer, les deux personnages passent la soirée à se saouler. Ils sont filmés dans un plan rapproché, rassemblés autour d'une

* Ibid.

¹¹⁷ Interview avec Nouri Bouzid, in BESSAAD J., op. cit., p. 161.

bouteille de vin. Nous sentons la joie et le sourire inscrites sur leur visage, comme si le vin était la source de leur bonheur en révélant « sur les corps, sur leurs heurs et surtout sur leurs malheurs, des choses inouïes et insoupçonnées »¹¹⁸, comme le note Hédi Khélil.

Après les avoir filmé dans un endroit enfermé, sombre et isolé, ils quittent la cave vers les ruelles désertées de la médina. On les voit à la fin du film, parcourir les avenues vastes de la ville, circulant en toute liberté, oubliant leurs soucis et problèmes, chantonnant une ancienne mélodie que Youssef Soltane n'a pas cessé de réciter avec ses compagnons au cours des années de sa détention. Le réalisateur met en valeur les effets que peut procurer le vin sur son consommateur : des moments de plaisir qui le font sortir de ses malheurs pour vivre un instant de bonheur. Le vin signe la liberté et l'épanouissement.

Le long de ses films, Nouri Bouzid énumère les divers lieux vers lesquels se dirigent les protagonistes pour un moment de fuite et d'oubli. Ce n'est plus uniquement le bar, c'est aussi les maisons des prostituées, les bordels, des endroits cachés et désertés à l'image de la cave à Sghaïr ou du port naval de la ville de Sfax... En décrivant ses personnages qui fréquentent les bars, Nouri Bouzid affirme que « ce sont vraiment des personnes pieuses qui ont la foi, mais qui vivent cette foi et cette piété en fonction d'une autre logique et d'une autre hygiène »¹¹⁹. C'est la défaite ou plutôt l'incapacité à surmonter la défaite qui les pousse à fréquenter de tels endroits à la recherche d'un moment d'oubli, d'un moment de suspension de leur vie.

¹¹⁸ KHELIL H., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, op. cit., p. 129.

¹¹⁹ Il rajoute aussi dans son descriptif « *ce sont comme tels, humains, généreux, touchants et ils « ont peur de Dieu », comme on le dit. Les références à la « parole sainte », à la grandeur de Dieu » ou au « pèlerinage à la Mecque », au « paradis », sont souvent présentes dans leurs conversations.* ». Ibid, p. 127.

4. Des lieux récurrents et des modes d'appropriation

D'un film à l'autre, d'une ville à l'autre, nous constatons à travers le visionnage appliqué de la filmographie de Bouzid que certains lieux répétitifs ont marqué l'ensemble des films. Certes, il y aurait des lieux peu présents, tel le cas du poste de la police dans *Bezness* et *Les sabots en Or* ou de la prison dans *Les sabots en Or*, ou autres..., mais dans notre travail, nous nous attardons essentiellement sur les lieux récurrents afin de déterminer leurs caractéristiques et la manière dont ils étaient abordés et dans quel objectif.

Nous remarquons que dans tous les films de Bouzid, les diégèses sont bâties sur des oppositions spatiales. Une ville traditionnelle connue sous le nom de la Médina se contredit avec une ville dite moderne parce que nouvellement bâtie par comparaison à la Médina. L'espace domestique, une composante prépondérante dans les films, car toute diégèse émane chez Nouri Bouzid d'un « chez soi », fait couramment contrepoids avec un « chez-tous » traduit généralement par la maison d'une prostituée. Les lieux sacrés et religieux tels les mosquées et les marabouts font contraste avec des espaces « sacralisés » mais non religieux comme notamment le bar...

4.1. La ville traditionnelle : carrefour de la nostalgie

Les villes traditionnelles (les diverses Médina de la Tunisie), par opposition aux quartiers modernes, représentent des éléments marquants du paysage urbain avec ce qu'elles offrent comme caractéristiques en matière de logements, de tissus urbains ou de liens sociaux. Elles ont suscité l'intérêt d'un nombre important de réalisateurs tunisiens et étrangers venus nombreux y implanter leurs caméras pour nous dévoiler une architecture bien particulière et évoquer un style de vie bien distinctif... D'ailleurs rien qu'en se concentrant sur la filmographie de Nouri Bouzid, nous sommes en présence de la Médina de Sfax (*L'Homme de cendres*), la Médina de Sousse (*Bezness*), la Médina de Tunis avec ses différents quartiers : *Bab El Khadhra*, *El Hafsia*, *Bab Bhar*... (*Poupées d'argiles*, *Bent Familia*, *Sabots en or*).

C'est cet espace de la Médina qui a tant intrigué Fred, le photographe étranger, et l'a poussé à s'aventurer dans ses remparts pour en déchiffrer ses codes, comme le souligne son monologue dès le début du film : « Plus je m'enfonce, plus je me pose des questions. Plus j'y reste, plus je sens que le voyage est total. Tout est différent. Le dedans m'intrigue. Tout est voilé. Le voile qu'on porte n'est rien. C'est le voile invisible qui m'intrigue. Je n'arrive pas à le percer. Derrière chaque regard, il y a un mystère. »*. Cet espace avec ses façades sobres, ses portes fermées, semble être un espace urbain à la fois, déserté et affranchi. Un espace presque silencieux et vidé de ses occupants surtout au niveau des quartiers résidentiels. Un espace surpeuplé et bruyant lorsqu'il s'agit de quartiers commerciaux.

Recourant à cet espace médinal, Nouri Bouzid présente à travers sa filmographie une dimension documentaire et ethnographique sur les caractères architecturaux et architectoniques* de la Médina. Il témoigne dans un entretien rédigé à la revue de la Presse « qu'un film avec le temps, devient un document de l'histoire sur un mode de vie, la manière de se vêtir, de construire..., même si les personnages restent fictifs »¹²⁰. Dans ses films, l'espace de la médina, indifféremment de sa localisation (ville de Sousse, de Sfax, ou de Tunis), semble avoir les mêmes caractéristiques. Les logements ne présentent pas de volumétries variées. La hauteur est presque identique pour toutes les maisons : un ou deux niveaux. Les façades sont presque aveugles, elles comportent seulement la porte d'entrée et quelques fois de petites ouvertures, généralement situées au deuxième niveau.







Un labyrinthe de ruelles et d'impasses infinies où l'ombre des pierres murales évoque des pans de murs essoufflés des maisons en ruine, d'autres façades mieux entretenues mais extrêmement sobres n'indiquant aucun indice sur le statut social des habitants, des rues toutes bordées de souks et d'ateliers d'artisans... Le réalisateur est attiré par cette architecture orientale habillée de silence et de sérénité, par la clôture

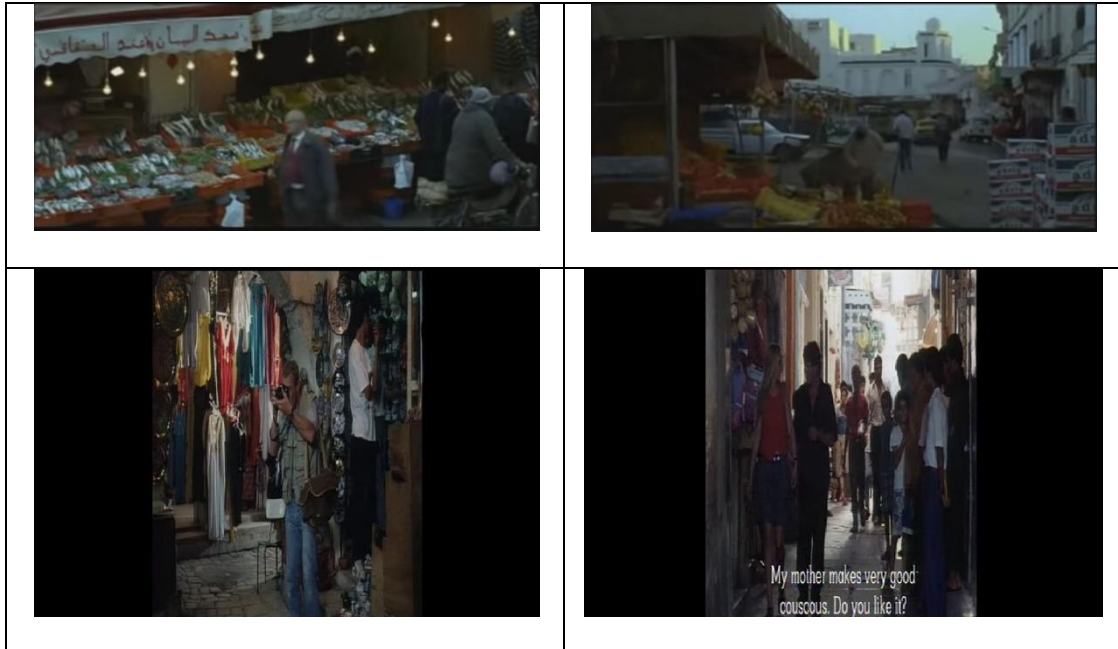
* Extrait du sous-titrage du film *Bezness*.

* L'architectonique en architecture relève de l'ornementation et du décor ; par contre, l'architectural renvoie à la volumétrie et à la composition de l'espace.

¹²⁰ DRISSI A., « *Le cinéaste que rien n'arrête* », loc. cit.

des ses espaces baignés de vie et de mouvement, par le tourbillon humain qui arpente les ruelles, par les étals qui bordent les échoppes des souks (la frippe d'El Hafsia, le marché de poissons, le souk des ferronneries...). Le souk est par excellence le lieu de la vie publique, c'est le lieu d'échanges commerciaux bien entendu, mais aussi des rencontres et des échanges sociaux.

	
	
	
<p>De ces photogrammes, nous retenons le caractère ordonné d'une architecture pure et massive, caractérisée par ses masses solides et ses rapports bien proportionnels, mariant multiplicités (arcatures, colonnes, chapiteaux, ouvertures, jeu de plein et de vide) dans une unité puissante. Nous insistons également sur son caractère déserté qu'elle soit filmé la journée ou la nuit. Personne ne semble trimbaler dans les ruelles des zones résidentielles.</p>	



Le seul endroit de vie dans la médina est le souk. Il dénote un pouvoir monétaire basé sur l'achat et la vente au quotidien. Il est à ce titre filmé à maintes reprises en plongé.

La seconde dérive qui en résulte des ces images consiste à la recherche d'une dimension muséologique, folklorique et par là même, vestigiale de l'espace médinal, où seuls les touristes goûtent à la joie de vivre.

Partant de la filmographie de Nouri Bouzid et en passant par celle de plusieurs réalisateurs tunisiens, il importe de signaler que l'imagerie spatiale et réaliste de la Médina est presque la même dans tous les films tunisiens : *Les Silences du palais* (Moufida Tlatli), *Halfaouine l'enfant des terrasses* (Férid Boughedir), *Sultan el médina* (Moncef Dhouib), *El Koutbeya* (Nawfel Saheb Ettabäa)... Un espace généralement fermé sur lui même, mais aussi sur l'autre. Un espace caractérisé par des traits culturels et régi par autant de contraintes sociales. Un espace qui dans son apparence, offre sécurité et assurance à son occupant, mais dans ses

profondeurs n'est que source de trouble et de malheur. C'est ainsi que le vivent la majorité des protagonistes de Nouri Bouzid.

Hachemi et Farfat parlent dans *L'Homme de cendres*, de la Médina de Sfax, de ses murs sur lesquels sont inscrites leurs humiliations et leur honte, (*Farfat n'est pas un homme*), de leur désir d'échapper à ces murailles et à ces regards méfiants qui ne cessent de les suivre où ils sont. C'est aussi ces regards et ces soupçons que cherchent à fuir Aïda dans *Bent Familia* ou encore Rebeh dans *Poupées d'argile*, dans cette société qui n'accorde pas de place respectable à une femme divorcée.

Roufa quant à lui n'entretient aucun rapport affectif avec l'espace où il vit. La Médina de Sousse n'est pour lui, qu'une chasse aux touristes. D'un souk à un autre, d'un monument à un autre, Roufa est toujours à la recherche d'une nouvelle aventure. La seule quête qui l'anime, c'est de piéger la bonne voyageuse qui l'aidera à quitter cette Médina à la conquête de l'Europe. Cette Médina devient un lieu de compromis entre le mouvement et la stabilité. Un système de références y est greffé. Nous sommes là en présence d'une nouvelle forme d'urbanisation qui est la cohabitation de deux mondes différents : Orient / Occident. Une telle cohabitation ne peut être sans influence sur les usagers de l'espace, notamment ces marginaux, antisociaux, qui sont nés dans la Médina et qui sont conscients qu'une mobilité sociale, verticale, se fait de plus en plus sentir. Il y a une brutalité de rencontre entre le monde traditionnel associé au sommeil, au repos, proche de la stagnation et de la mort et le monde moderne rattaché à l'action, au mouvement, à la joie de vivre.

C'est dans ce tiraillement entre modernisme et tradition que vit aussi Youssef Soltane dans *Les Sabots en Or*. L'intellectuel homme de politique d'extrême gauche se retrouve exclu de ce monde de modernité. Il est refusé par sa maîtresse, rejeté pour ses idées, dépossédé de son poste de travail en tant qu'enseignant à l'université. Il retourne sur les lieux du passé. La médina pour Youssef Soltane est un espace-abri, un espace intime, qui lui donne de l'affection et de la chaleur. Elle est l'échappatoire d'un présent obscur et d'un état de cassure et de déchirure morale après avoir perdu ses amis intellectuels.

Le jour de son retour à la Médina est marqué par la célébration de la fête d'*El Achoura*^{*}, une fête qui se veut dans ses traditions une journée de miséricorde et de clémence pour se rappeler de ses proches et leur rendre visite, en particulier les morts. Les enfants allument alors un grand feu comme signe de purification, ils chantent, dansent et tournent tout autour. Une occasion pour Youssef pour se remémorer des moments passés, quand sa fille Raja était toute petite, et tenter de se réconcilier avec. La Médina est aussi un espace-mémoire pour le protagoniste. Dans ses dédales obscurs chaque détail, chaque lieu, chaque signe architectural lui rappelle le passé. Il parle à plusieurs reprises à Sghaïer et à Nana de la prison, de cette ville (Tunis) qui lui est devenue étrangère et de ces espaces comme autant de cellules et de bagnes. Tirailé entre son passé et son présent, entre les remparts de la médina et les rues de la ville moderne, Youssef Soltane est à la recherche de ses enfants : Adel et Mariem.

* « *La nuit de Achoura pardonne les erreurs* », dit Sghaïer en accueillant son revenant Youssef Soltane. Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

La *Achoura* est une fête musulmane au dixième jour du mois de Muharram. Entre tradition prophétique et culture, le jour de la *Achoura* revêt différentes significations. De l'islam sunnite à l'islam chiite, elle est vécue différemment. Jeûne, fête ou commémoration, chacun marque à sa façon ce jour. Les sunnites jeûnent comme Moïse jeûna pour remercier Dieu d'avoir libéré les enfants d'Israël d'Égypte. Dans le chiisme, la *Achoura* est associée à la commémoration du massacre de l'Imam Hussaïn, petit fils du Prophète, à la bataille de Karbala.

En Tunisie, l'*Achoura* commémore aussi le martyr des petits-fils du prophète, Hassan et Hussein, morts assassinés en 61 de l'Hégire, le 10 Muharram, d'après une tradition. C'est un jour où l'on se souvient des morts : il est de coutume d'aller rendre visite aux défunts et d'allumer des bougies autour de la tombe du saint patron du cimetière.

Dans certains endroits, la veille au soir, les enfants font de grands feux (le feu, signe de purification) par-dessus lesquels ils sautent en chantant. Dans la région de Gabès, ils font la visite des maisons avec un petit roseau, appelé *achoura*, que les adultes remplissent de bonbons et de monnaie.

In « Le 10 Muharrem, L'*Achoura* ». <http://www.lavigerie.org/fr/contenu/achoura.html>

4.1.1 - L'espace domestique : espace voilé / espace dévoilé

« Ce sont les lieux de l'habitation familiale qui sont privilégiés dans la représentation aussi bien de leur mode descriptif et morphologique que sémantique »¹²¹, nous dit Sonia Chamkhi. C'est dans cette optique que nous souhaitons explorer la filmographie de Bouzid, dont l'action se déroule en grande partie dans l'espace médinal, et où la maison traditionnelle s'avère partie intégrante et point émanant de circonstance de l'action.

Cette habitation, qu'il s'agit du Borj dans *L'Homme de cendres*, des maisons de la Médina dans *Bezness* ou dans *Sabots en Or*, des maisons des quartiers anciens de la périphérie dans *Making of* ou dans *Bent Familia...*, est une maison qui s'organise autour d'une cour¹²² centrale de forme carrée, ouverte sur le ciel, couramment nommée le patio. Ce dernier donne accès à des chambres différentes sur le plan morphologique et esthétique, dépendant essentiellement de leurs fonctions. Il peut également donner accès à un escalier ramenant aux hauteurs : l'étage supérieur.



La maison traditionnelle, dans sa structure d'ensemble, est riche en éléments architectoniques et décoratifs allant du plus simples au plus compliqués : les galeries, les portiques, les poteaux, les faïences traditionnelles multicolores, les marbres, les fer-forgé, les menuiseries, etc. Elle est aussi richement meublée : des meubles antiques, des tapis, des tableaux, etc. Elle abrite* plusieurs générations (*L'Homme de*

¹²¹ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit., p. 64.

¹²² « La maison traditionnelle ou « dar » (de dâra : entourer) est un espace qu'entourent des murs ou des constructions ou des tentes de nomades, plus ou moins juxtaposées en cercle. Dâratun est le campement de tribu, que l'Afrique du Nord appelle « duwar ». Dès le principe, s'affirme, dans l'habitation musulmane l'aménagement d'un vide intérieur. » Cf. *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 1965.

* La maison est une unité spatiale à la fois une et multiple. Ce n'est pas en effet une habitation individuelle relevant de la famille mononucléaire. Elle regroupe même au-delà de ce que les sociologues appellent la « famille élargie ». La maison est l'espace rassemblant les groupes liés par des liens de sang et/ou des relations de dépendance économique. Cependant, tout en les rassemblant, elle les distingue, [...], avec une hiérarchie entre statuts d'âge et statuts de sexe, entre maîtres et serviteurs, entre hôtes et invités. Cf. EL OUKADI KHALED I., *Le patio : symbole(s) et*

cedre) voire plusieurs familles (*Bezness*), d'une manière générale liées par des liens sanguins.

	
	
<p>Le patio, indépendamment de sa richesse formelle et esthétique, demeure sur le plan fonctionnel, l'élément central vers lequel tout s'oriente et converge, à savoir les appartements et la dynamique corporelle.</p> <p>Une forme de lieu intermédiaire, ni intérieur ni extérieur, le patio est le vide qui donne sens au plein. C'est un espace de circulation, de convergence et de rayonnement ; c'est aussi le lieu d'actes spécifiques de la vie quotidienne et des événements occasionnels.</p>	

De prime à bord, malgré toute sa richesse physique et architecturale, sur le plan social, les relations semblent être très énigmatiques au sein de l'espace domestique familial. Elles répondent essentiellement à une certaine hiérarchie qui fait intervenir tant le sexe que l'âge. Ceci est fort souligné par les deux scènes où Bahta dans *Making of* et Hachemi dans *L'Homme de cendres* sont sauvagement

fonction(s) d'un espace dans la médina de Tunis, Séminaire de méthodologie de la recherche artistique : Option Théories de l'art, Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis, 1998, p. 20.

maltraités par leurs pères respectifs pour leur désobéissance. Tous les deux subissant des coups de ceintures farouches, ils se plient en deux sans manifester aucun signe de révolte. « Ils veulent que l’homme arabe soit toujours la tête baissé. »*, affirme Bahta en parlant à ses amis.

Dans cet « espace [qui] dépouille les sujets de toute initiative, puisque, il est admis que tout comportement doit être déterminé par les valeurs véhiculées par les lieux »¹²³, une telle décision ou réaction de la part du père ne peut être stoppée par quiconque. La mère, le frère, la sœur, la tante, dans les deux films, ne sont que de simples spectateurs : ils se sentent tous mal mais sont tous dans l’incapacité de réagir, personne ne peut intervenir. Dans cet espace à dominance patriarcal, dans ce système fait de règles préétablies, les personnages ne sont habilités qu’à accepter ou refuser de se plier. Revenant sur leurs parcours précédemment dégagés, nous sommes toujours face à des personnages mal dans leur peau, qui contestent la clôture spatiale et sociale dans lesquelles ils vivent. Ils ne communiquent pratiquement pas avec leur environnement familial proche, mais ils ne peuvent refuser ces lois qu’en quittant le milieu traditionnel. Tous les protagonistes, féminins et masculins, certains plus braves que d’autres, ont fini par dépasser les frontières de la maison patriarcale, pour aller chercher un ailleurs plus accessible, loin de toutes contraintes, loin de tout contrôle.

Pour Youssef Soltane, en chaque coin de son ancienne maison familiale s’inscrivent des traces de son passé vécu, car tout passé continue à vivre et toute « maison vécue n’est pas [de l’ordre de] boîte inerte. L’espace habité transcende l’espace géométrique »¹²⁴. En y revenant, le protagoniste se remémore divers moments de sa vie, depuis son enfance (ses jeux avec la bonne) jusqu’à son âge adulte, marié à sa cousine Fatma. Dans son ancienne chambre à coucher, à l’opposé de la parfaite harmonie accordée par le réalisateur pour représenter l’espace, il nous présente un personnage en totale disjonction, physique et mentale avec ce qui

* Extrait du sous-titrage du film *Making of*.

¹²³ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit., p. 67.

¹²⁴ BACHELARD G., *Poétique de l’espace*, Paris, Ed. Puf, 1998, p. 58.

l'entoure. Banni de son espace environnant, Youssef Soltane est pris par un profond malaise, il se dispute avec la bonne et avec sa fille Raja, puis quitte la maison. Une telle proscription est accentuée par l'image d'un cheval* blanc, la tête baissée, affronté à un chemin sans issue dans un imposant patio. Des plans serrés, filmés en plongée, montrent l'état d'agitation et d'impuissance du cheval : il se heurte les pieds brutalement sur terre, tourne sur lui-même et sur place, se secoue rudement la tête, s'ébroue violemment, une lumière noire domine l'espace à sa sortie du champ. Tel est également le sort de Youssef Soltane.

Avec *Bent Familia*, le réalisateur a changé de cadre architectural. Nous ne sommes plus dans la ville traditionnelle, mais plutôt dans la ville moderne et l'habitat domestique moderne : une villa spacieuse avec une piscine, un mobilier de luxe... Dans cette villa, la neutralité de l'espace est frappante à cause de l'absence quasi-totale d'ornementation et de décoration. Dans cet espace fastueux mais assez froid par la quasi-blancheur des murs et des parterres marbrés, nous constatons que Bouzid, même marqué par une modernité qui privilégie le développement de l'égalité des sexes, ne manque pas de déceler la hiérarchisation des sexes et la

* Le cheval est un animal auquel les Musulmans en général et les arabes en particulier accordent un respect sans mesure. Cette estime, portée à la plus noble conquête de l'homme n'est pas fortuite : elle a été encouragée aussi bien par le Coran et le Prophète que par les bons et loyaux services que cet animal a rendus aux armées musulmanes... Le cheval est donc un animal bénéfique. Loué par le prophète, il acquiert une importance d'autant plus fabuleuse. Deux coursiers mythiques occupent tout l'espace imaginaire qui relie l'homme à sa divinité, car ils sont présentés dans la tradition comme des « facilitateurs » de contacts : ce sont le cheval fabuleux Al Bouraq et le coursier Douldoul, nom attribué au cheval donné par le Prophète à son gendre Ali.

Un hadith rapporte que le Prophète aurait déclaré que tous les frais occasionnés ici-bas par un bon cheval seront rétribués, là-haut, au jour du Jugement dernier, car ils comptent pour des aumônes.

En dehors de l'univers religieux, les Musulmans ont pour le cheval un respect démesuré : « Ils sont traités avec une sollicitude qui dépasse celle qu'ils accordent aux enfants ». D'ailleurs, ils le nomment Al-Khir, la Bénédiction, le Bien ; Al-khayl, Safina, Navire ; Jiyad ; Atiq ; Arabi ; Farass... CHEBEL M., *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Ed. Albin Michel, 1995, pp. 93-94.

domination des hommes sur les femmes, qui se cachent derrière la façade de l'harmonisation ou de la complémentarité des sexes.

Autrement dit, Bouzid ne fait que recréer les anciennes conditions de vie qu'il a cru fui en accédant à la cité. Certes les protagonistes ont changé leur lieu de vie, mais leur habitus, au sens de « pratique qui ménage l'espace de vie » n'est guère adapté à leur nouveau logement « chic ». Nous sommes toujours pris par les mêmes schèmes, par les mêmes archétypes traditionnels qui accordent de l'importance à la figure masculine au dépend de la féminine qui ne peut être qu'entièrement soumise à ces réglementations. L'espace nouvellement défini semble être régi par les mêmes lois énoncées au sein de la maison traditionnelle patriarcale. Ces lois non évolutives s'appliquent aux occupants indifféremment de leurs niveaux intellectuel ou social. Mais par sa non-soumission, Aïda ne fait que dérégler le lieu occupé pour que l'espace traditionnellement fermé s'ouvre au monde extérieur, se pliant ainsi aux exigences de ses occupants.

Nous pouvons donc conclure que l'espace domestique représenté par le cinéma de Nouri Bouzid, s'agissant d'une maison traditionnelle ou d'une maison moderne, est un « lieu de conservation archéologique des rapports sociaux et de protection des valeurs »¹²⁵ qui s'avèrent suffocant pour ses jeunes occupants. Si les jeunes hommes ont le privilège d'entrée-sortie, leur permettant de fuir momentanément cette atmosphère écrasante, la femme est pratiquement privée de ce droit. La maison lui est quasiment destinée, elle est redevable des besoins domestiques et doit satisfaire les besoins de son mari. La femme, indépendamment de son niveau social et/ou intellectuel, connaît encore un sort social en marge de tout développement, victime d'une soumission masculine affligeante, que ce soit celle du père ou encore celle du mari.

¹²⁵ BOUHDIBA A., « Refaire la famille », in *L'Avenir de la famille au Moyen-Orient et en Afrique du Nord*, Actes du colloque, Centre d'études et de recherches économiques et sociales Tunis, UNESCO, Tunis, Ed. Cahier du CERES, 1990, p. 34.

4.1.2 - Le lieu de culte : entre sacralité et désacralisation

Quelle que soit l'acceptation sous laquelle nous pouvons envisager le mot, le sacré est, pour l'être humain, une incontestable réalité et quiconque s'applique à accepter ou à refuser le visage qui lui est conféré. Focalisant sur sa manifestation spatiale, la division de l'espace en sacré et profane est souvent basée sur une répartition qui entoure le lieu saint en zones fastes et zones néfastes. En effet, l'espace sacré en tant que lieu de manifestation d'une puissance occulte et à cause des dangers que nous pouvons encourir à s'approcher de lui, est constamment entouré d'un réseau d'interdits et d'un certain nombre de conduites spécifiques. Il demande à être défini dans ses limites et dans ses caractéristiques, car toute imprudence et tout mauvais contact peuvent briser l'interdit et souiller la sacralité de l'espace. Notre attention est donc attirée par l'ambiguïté et l'ambivalence de cette représentation spatiale du sacré, notamment que le lieu de culte destiné à la pratique d'une religion ou à la célébration d'un culte, vient marquer sa présence physique mais aussi symbolique dans toute la filmographie de Bouzid.

- **La mosquée : l'espace polémique**

Lieu de culte par excellence dans la société musulmane, la mosquée en tant que symbole de l'islam est une image si forte qu'elle laisse penser qu'une telle institution est restée immuable à travers le temps, remplissant les mêmes fonctions partout en terre d'Islam. C'est le modèle de référence symbolique, indissociable de l'ascendant, du spirituel, de la sainteté et référant essentiel du sacré et du religieux. Sera-t-elle l'objet d'une nouvelle représentation ou lecture dans la filmographie de Bouzid ? Pourra-t-elle être, dans une vision cinématographique, détournée de sa fonction première ?

Il importe de noter que la mosquée fait partie intégrante et importante de l'espace urbain dans lequel le réalisateur, voire la majorité des réalisateurs tunisiens, ont tourné leurs films. La mosquée est l'élément architectural omniprésent dans la

structure de chaque Médina*. Elle se dresse en plein centre, au milieu même des constructions, et le tissu urbain médinal vient s'organiser autour d'elle : selon un axe ou deux axes de pénétration se répartissent les souks. A l'écart de ces axes, un labyrinthe de ruelles conduisant à des îlots de maisons aux façades aveugles.

Du coup, par sa présence au sein de l'espace médinal, la mosquée ne pourra jamais échapper aux caméras des réalisateurs et à leurs histoires. Mais comment sera-t-elle filmée par chacun ? En effet, c'est à travers certaines œuvres du cinéma documentaire, tel *La Zitouna au cœur de la médina*, ou dans d'autres du cinéma de la fiction, tel : *El Fajr, Seuils Interdits, Et demain...* que la mosquée¹²⁶ ait une présence physique et une réelle participation dans la construction de la diégèse et du déroulement des événements. Elle y est évoquée en tant qu'espace architectural distinctif, mais aussi en tant que lieu de déroulement de l'action.

Dans *El Fajr*, premier film d'Omar Khelifi, il y a une tunisianité ancrée dans l'espace arabo-musulman lui-même. La lutte politique contre l'occupant français se servait de tous les lieux : tout d'abord dans l'espace de la médina (les maisons, les ruelles, les cafés...), dans l'espace du cimetière, dans l'espace des lieux de culte, essentiellement la mosquée qui servait de lieu de refuge pour les combattants. La mosquée est associée à une cause sacrée qui est la lutte de libération nationale. Nous voyons Mustapha, le principal protagoniste, sautillant d'une terrasse à une autre pour fuir les gendarmes. Arrivant au niveau de la mosquée *Saheb Tabâa*, il s'infiltré par la porte du minaret à l'intérieur de la mosquée où il se cache dans la salle de prière. Il est sûr que ce lieu est protégé et que les gendarmes n'oseront jamais franchir les seuils d'un lieu sacré, protégé. La mosquée s'avère ainsi le lieu de refuge et de

* L'organisation de la cité islamique, quels qu'en soient ses particularismes locaux, reste à peu près identique et ce n'est guère que depuis une ou deux générations que les choses changent. Outre sa caractéristique de lieu de recueillement et de dévotion, la Mosquée joue un rôle important dans l'organisation de la ville (elle se trouve au centre), dans la diffusion du savoir, dans le développement de la culture arabo-musulmane, des sciences...

¹²⁶ Pour de plus amples informations sur les modes de représentation de la mosquée dans le cinéma tunisien, consulter notre travail de recherche de mastère, AZZOUZ A. *La Mosquée dans le cinéma tunisien : Espace sacré / Espace violé*, op. cit.

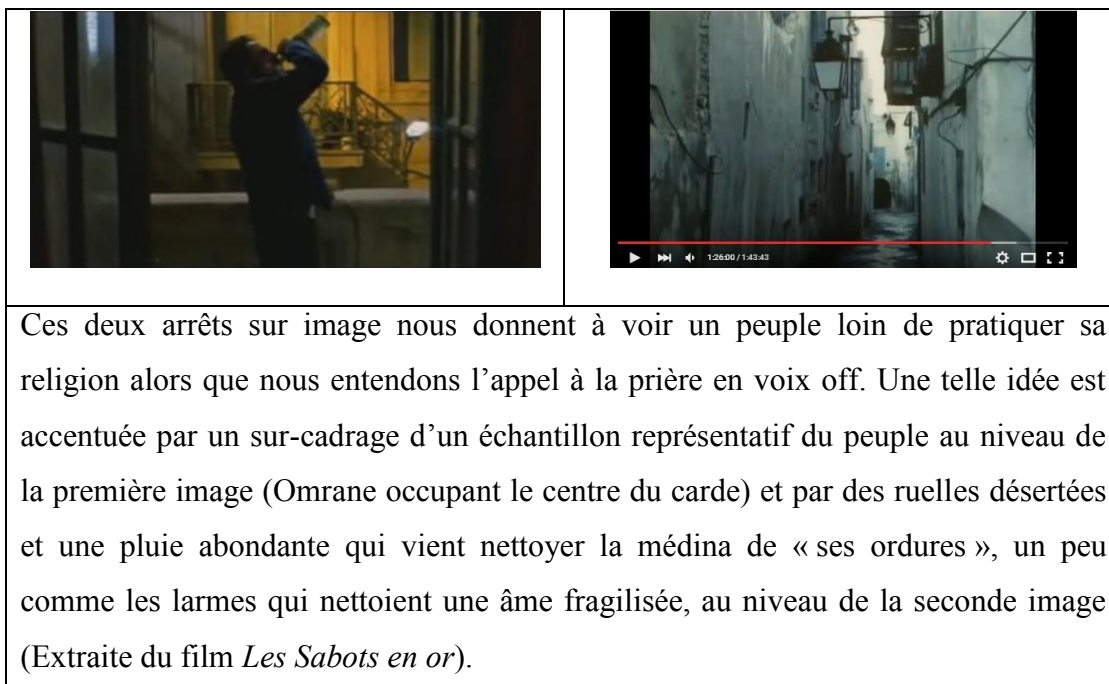
charité pour les combattants. Elle est aussi le lieu de manifestation de certains aspects sociaux, lorsque nous voyons le vieil homme, à la fin de sa prière, faisant un signe discret à Mustapha pour cacher son arme sous le tapis.

Et Demain ? évoque l'histoire de Salem, personnage principal dans le film, voulant quitter Zaghouan, son village natal à cause de la sécheresse, et rejoindre la capitale Tunis pour chercher du travail. Il n'a pas d'argent pour le faire. Il rentre dans la mosquée, faisant semblant de contempler l'architecture et y vole un bougeoir du majestueux lustre suspendu, qu'il vend ensuite à un groupe de touristes et cotise ainsi la somme voulue pour payer son voyage. Par cette image sur la mosquée, Brahim Babaï ne dénonce-t-il pas le clivage de ces lieux de culte, de ces mosquées bien ornées qu'on décore uniquement pour faire plaisir aux autres notamment les touristes ? Les vrais occupants du village, ces gens qui vivent dans la pauvreté et qui n'arrivent même pas à satisfaire leurs besoins quotidiens, auraient-ils besoin d'un espace si glorieux pour faire la prière ? Ne critique-t-il pas toute une stratégie politique entreprise par l'Etat ?

Nouri Bouzid, dans ses films, se situe dans une démarche autre que celle entreprise par ses compagnons en présentant un traitement particulier de la mosquée. Pour lui, interpellé la mosquée dans une diégèse ne revient pas essentiellement à l'aborder en tant qu'espace physique. D'ailleurs les rares fois où une mosquée fait sa concrète apparition spatiale, ne la donnent pas à voir filmée en premier plan. Pour lui, la mosquée fait toujours partie du hors champ et peut être signifiée implicitement. Nous pouvons donc dire en adoptant cette vision que le religieux, faisant partie du domaine du spirituel, ne peut être annoncé par du matériel tangible.

Dans *Poupées d'Argile*, une partie des événements du film tournent autour de la construction d'une mosquée auprès d'un bar. Serait-il possible, dans une société musulmane, d'associer ou de côtoyer le sacré et le profane, le toléré et l'interdit ? Evidemment, le sacré primera sur le profane et la mosquée sera construite au-dépend du bar. Le réalisateur accorde une scène entière pour filmer la « condamnation » du bistrot, mais la construction de la mosquée n'a jamais eu lieu le-long du film. Nous sommes alors face à des personnages révoltés qui proclament et refusent la fermeture

de leur bar, comme si leur sacré y résidait. C'est l'espace du « sacré populaire » en adoptant les termes de Mohamed Karrou. « *C'est ici mon chez moi. Le bar est mort. Dieu ait son âme... Le bar mort sous mes yeux. Quelle lâcheté. Nous sommes tous des ingrats. On oublie tout notre passé... Une soirée terrible ! Je suis en deuil.* »* crie Omrane à haute voix.



Un peu plus loin dans le film, Omrane pris par ses pensées et ses tourbillons quotidiens, est filmé à la fenêtre de son appartement, une bouteille à la main, il ingurgite le vin sans mesure, alors que nous entendons la voix du muezzin faisant appel à la prière d'El Fajr. D'ailleurs, ce marquage du lieu de culte par le biais de la voix off* fait son apparition dans tous les films de Bouzid. C'est par la voix de l'appel à la prière que débute le générique du film *Les Sabots en or* : un plan fixe sur une ruelle déserte de la médina, la voix du muezzin retentit et appelle à la prière du *Maghreb*. Cette voix d'appel à la prière fait son apparition à deux reprises dans *Les*

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argiles*.

* Voix off : celle d'un personnage visible sur l'écran (monologue intérieur), ou celle d'un commentateur invisible appartenant ou non à l'action (récit subjectif ou objectif) ou encore celle d'un personnage invisible (expression du souvenir, du remords).

Sabots en or, à deux reprises également dans *Poupées d'argile* comme dans *Making of*. A celle-ci s'ajoute la voix des psalmodies récitées par les enfants et émanant du *Kouttab* du quartier dans *Poupées d'argile*. D'un poste radio sont également récités des psaumes à quatre reprises dans *Making of*, à deux reprises dans *Les Sabots en Or* et dans une unique fois dans *Bent Familia*.

De ce bref survol sur la présence et la représentation de la mosquée dans les films de Bouzid et de quelques cinéastes tunisiens, nous pouvons affirmer que même si ces derniers ne sont pas « croyants », ils sont tout de même dans « l'Islamité », c'est-à-dire une manière d'être au monde à partir d'une culture et d'un contexte spécifique qu'il faut en général tenir en compte. La mosquée donc ainsi représentée n'est évoquée que pour rappeler, symboliser le religieux et mettre en valeur les piliers de l'Islam. Son apparition voire son interpellation dans les films fait toujours contrepoint avec certains interdits pour les contredire et dénoncer une certaine atteinte pour la *horma* religieuse. Nous sommes toujours face à une tension, une dualité entre le sacré et le profane, le permis et l'interdit, les désirs de l'être et les contraintes sociales et religieuses, un conflit entre deux mondes qui existent dans une même société, qui est en train de se construire.

- **Les marabouts : l'humain vénéré**

« Autant la mosquée comme espace-symbole de la religion officielle se caractérise par un refoulement du ludique ou, pour le moins, par la sublimation du collectif dans une entreprise de communication avec le « numineux », autant la zaouïa lui fournit l'opportunité de s'exprimer dans son ambivalence et ses soubresauts. On peut dire qu'à la verticalité de la communication inhérente à l'espace de la mosquée, la zaouïa oppose la puissance de l'horizontal. [...]. L'espace « baroque » de la zaouïa apparaît comme une dénégation fondamentale du linéaire, de l'esprit de distinction et de rectitude qui régit l'ordre spatial de la mosquée. Contrairement à la clarté des formes, la discipline et la disposition rectiligne des fidèles strictement observées dans la mosquée, en tant que lieu de respect et de

recueillement, la spatialisation que donne la zaouïa est celle d'une transformation interne perpétuelle et d'un « grouillement » permanent. »¹²⁷.

Partant de cette vision, nous constatons également qu'un autre lieu de culte ne manque pas de pointer sa présence dans les films de Bouzid, à savoir le marabout¹²⁸ ou la zaouïa. Cet espace, par opposition à celui de la mosquée, bénéficie d'une présence si importante, tant au niveau de la mise en scène qu'au niveau de ses modes d'appropriation. Filmée dans *Bezness* ou aussi dans *Bent Familia*, la zaouïa* est un lieu saint mais moins officiel. Elle se situe entre le sacré et le profane, entre la déité et l'humanité, compte tenu de la multitude des activités qu'elle offre.

¹²⁷ MELLITI I., « Espace liturgique et formes de l'autorité chez les femmes TIJANIYYA de Tunis », in *L'Autorité des saints*, op. cit., p. 143.

¹²⁸ Le sacré « populaire » est représenté au niveau spatial par un signe probant, la zaouïa, en tant qu'édifice religieux de l'islam maghrébin. La réalité complexe du phénomène de la sainteté au Maghreb est désignée par le terme de « maraboutisme », terme accrédité par l'école ethnologique française en Afrique du nord et dont l'origine *murâbit* ou *m'râbit* désignait, au début de l'ère musulmane, l'ascète qui habite le *ribât* (couvent fortifié). Le maraboutisme trouve son fondement dans la « mobilisation de la baraka », cette bénédiction divine qui est incarnée par le *walî* (le saint), sa tombe et ses descendants. La baraka est en réalité partagée par tout le monde, mais elle s'acquiert par transfert selon des modalités inégales et une réceptivité fort ambivalente. [...]. Les saints et les saintes de l'Islam incarnent des figures historiques et des imaginaires sociaux en générant des pratiques dévotionnelles qui s'exercent, d'une part, dans des lieux solidaires d'espaces sacrés et, d'autre part, produisent des savoirs en rapport d'alliance et/ou de conflit avec les pouvoirs en place. Cf. KERROU M., « Saintetés, savoirs et autorités dans la cité islamique de Kairouan », in *Ibid.*, pp. 20-21.

* C'est par ces coupoles blanches des zaouïas que se signale le sacré populaire au Maghreb, espace polyvalent qui abritent les diverses formes de manifestations religieuses. Certaines, les moins nombreuses, sont proprement confrériques, lieux, *maqâm-s*, édifiés en l'honneur du saint fondateur de l'ordre. D'autres sont des mausolées contenant le tombeau d'un saint particulier. La sainteté est en même temps croyance et ardeur de foi, expérience et conduite conforme à un modèle d'homme, généralement mort mais maintenu « vivant » (présent par le travail de la mémoire collective). Mais celles-ci, destinées au culte des saints, peuvent être par ailleurs, le lieu de la tenue des *hadra*, séances de litanies et danses extatiques propres à une confrérie particulière. Cf. M'HALLA M., « Culte des saints et culte extatique en Islam Maghrébin », in *Ibid.*, p. 123.

C'est d'abord la demeure contenant le tombeau du saint auprès de qui les gens viennent prier et solliciter sa protection. Ils viennent chercher remède à leurs maux ou se débarrasser de la présence d'un djinn ou prier pour un vœu... C'est ces mêmes raisons qui ont amené nos trois protagonistes (Aïda, Amina et Khomsa) indépendamment de leur niveau culturel et social, à cet endroit. Voulant avoir un bébé garçon et faire plaisir à son mari, la sœur d'Aïda, pour se rapprocher au mieux de la sainte *Lella Saïda* ramène une grande marmite de couscous et vient prier pour la concrétisation de son rêve. Ces aliments et ces offrandes, comme les qualifie Imed Melliti dans son article, sont « de véritables réceptacles de la *baraka*, c'est-à-dire du pouvoir protecteur et bénéfique du saint, prodigué à ses fidèles en échange de leurs actes de dévotion. [...]. Est investi de *baraka* tout ce qui transite par la zaouïa et particulièrement les offrandes destinées aux vicaires du saint patron, en l'occurrence les responsables du sanctuaire. »¹²⁹.

La zaouïa est aussi un lieu de rencontre et de sociabilité voire parfois d'habitation pour les plus démunis. C'est là que se sont croisées Aïda et Amina après de longues années de disparition. Elles s'embrassent fortement, elles parlent, elles évoquent des moments d'enfance, des soucis de travail et de famille... Dans le patio de la zaouïa des femmes rassemblées par-ci et par-là, certaines fredonnent avec d'autres, un peu plus loin quelques-unes sont réunies autour d'une marmite, d'autres rient aux éclats... La zaouïa représente ainsi un espace où la fonction proprement religieuse se détache sur un fond d'activités à caractère profane. On la fréquente à la recherche « d'un plaisir de socialité vacante ; un plaisir que procurent le « nombre » et le partage : l'échange verbal, la musique et l'ambiance enjouée et effervescente, les opportunités de rencontre et la possibilité de se reconnaître dans les malheurs et les joies des autres condisciples. »¹³⁰.

C'est donc aussi, un lieu de spectacle et d'animation. Khomsa par sa croyance à la pratique maraboutique et à sa valeur spirituelle, s'engage dans un

¹²⁹ MELLITI I., « Espace liturgique et formes de l'autorité chez les femmes TIJANIYYA de Tunis », in *Ibid.*, p. 138.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 139.

processus de vénération de la notoriété de la mystérieuse guérisseuse *Lella Rqaiya*. Elle a besoin d'exorciser le mal qui l'habite et qui peut être interprété comme un péché qu'elle ressent, et ce dans un espace maraboutique authentique à l'abri de toute sorte d'atteinte. Cet espace se présente comme un refuge « où l'individu comme le groupe (*al-jamâa*) quémandent sa médiation pour franchir une situation négative. Lieu de toute sorte de rites de passage, lieu de guérison, comme peut l'être l'espace hospitalier, le marabout est à la frange de l'espace, il est aussi à la lisière de la spiritualité. »¹³¹.



Khomsa, emportée par les chants, se livre au rythme de sa propre *nûba* et entre dans un état de transe. A travers cet exutoire, elle fait exploser sa haine latente envers la structure familiale. La force coercitive de cette structure archaïque se présente comme un démon qu'il faut conjurer en se lançant délibérément dans un rituel maraboutique collectif. La notoriété de *Lella Rqaiya* est le seul garant de la guérison de ses adeptes. Car la guérison résulte de ces dons dont jouissent les saints,

¹³¹ AYOUB A., *La Dakhla de Sidi Bû Ali (Nafta)*, Préface du catalogue de l'exposition photographique, INP, 2004.

à savoir leurs « capacités à produire une infinité de représentations et de pratiques, pour répondre aux besoins de tout le monde, selon les exigences de chaque situation »¹³².

Nouri Bouzid met un terme aux actes des trois héros du film à savoir Khomsa, Fred et Roufa dans cet espace maraboutique. A partir de ce rituel de conjuration, la vie de Khomsa, à titre d'exemple, va complètement changer et c'est un nouveau départ pour elle. Au niveau de la dramaturgie du récit, la séquence du culte maraboutique venant à la fin du film se présente comme un tournant narratif important. Nous pouvons ainsi conclure que la quête du sacré est sans aucun doute le geste le plus fondamental que l'homme porte en lui. Nous rajoutons également que l'expérience que font les protagonistes du sacré se traduit à travers les rapports qu'ils entretiennent avec lui et que dicte en dernière analyse la conception qu'ils se font de lui.

4.2. La ville moderne : une itinérance organisée

A la dégradation des quartiers de la médina et aux mauvaises conditions de vie qu'ils engendrent pour les protagonistes, le réalisateur fait contre-point avec l'image d'une ville moderne spacieuse et libératrice, pour que ces derniers puissent échapper les ruelles étroites de la médina et se noyer dans les rues et les avenues vastes de la ville. La ville comme la qualifie Grenier, dans son livre sur les représentations des villes dans le cinéma, « est appréhendée comme un espace « neutre » [et] n'a pas d'avantage de sens. La ville se définit dans le temps, dans l'espace, dans le mouvement. Elle est régie, modelée et transformée dans un cadre économique lui-même étroitement lié à un système politique. Les rebelles d'aujourd'hui viennent se noyer, au cœur du bruit et du béton, parce que la ville, objet de spéculation, est marchandise et enjeu »¹³³.

¹³² KARAMTI Y., *La Ville, les saints et le sultan : Etude sur le changement social dans la région de Nafta aux XIXe et XXe siècles*, Direction : Lucette Valensi, Ecole des Hautes Etudes des Sciences Sociales, 1998, p.338.

¹³³ GRENIER L., *Cités-cinés*, Paris, Ed. Ramsay, 1987, p. 119.

La ville pour Nouri Bouzid est d'abord le lieu de la perspective par excellence. La ville ce sont les lignes de fuite que les rues spontanément définissent et répètent presque à l'infini dans d'innombrables versions. Par les jeux de perspectives qu'il suscite, Bouzid se permet de créer des rapports d'échelle variés, qui les fait ressentir au spectateur. L'image la plus simple que la ville moderne évoque est celle des bâtiments* qui sont extrêmement divers : certains s'étendent en hauteur (des immeubles), d'autres, moins hauts, sont simplement sur un ou deux étages, donnant tous sur la rue, par leur porte, leurs fenêtres importantes, leurs balcons... L'image de la ville évoque aussi, les murailles et les portes grandioses qui protégeaient jadis la ville traditionnelle. L'avenue Habib Bourguiba apparaît comme une superbe pyramide, accumulation d'immeubles jetant des gerbes de lumière, surtout le soir. Mais à travers cette relation avant tout esthétique, bien des choses peuvent se dire : les rapports de pouvoir que les bâtiments et les rues à eux seuls signifient et même en un sens instituent, comme la grandeur, la liberté, la non-identité, la frontière entre la ville traditionnelle et la ville moderne.

Déjà, depuis l'analyse des parcours spatiaux des personnages masculins et féminins, nous avons vu que tous les protagonistes sont envoûtés par la ville moderne, objet premier de leur quête. C'est l'échappatoire première qui les fascine par l'ouverture de ses espaces, par ses rues anonymes, par ses cafés multiples. Il importe de noter aussi que la ville est tant rêvée mais jamais conquise. Elle demeure de l'ordre de l'imaginaire, de l'insaisissable notamment pour les personnages masculins. Youssef Soltane, Omrane, Roufa et Hachemi sont montrés traversant les rues de la ville moderne empruntant chacun son locomotive* (voiture, tricycle, moto et mobyette). Ils la traversent uniquement pour se rendre d'un lieu à un autre sans

* « Regarde Nejma, comme les maisons sont grandes ! Regarde ça ! [...] Mon Dieu ! Quelle maison ! » cria Fodha stupéfaite, lors de son arrivée à Tunis pour la première fois. Elle est « handicapée » par l'immensité et l'épaisseur de ce nouveau monde.

* Une telle énumération des engins pourra probablement, nous renvoyer aux moyens de transports caractéristiques de chaque ville, car l'utilisation de la mobyette est très répandue dans la ville de Sfax et les villes du Sud tunisien d'une manière générale, et est rarement utilisé dans la ville de Tunis.

jamais entreprendre une affaire par-ci ou par-là. Une telle indifférence vis-à-vis de l'espace est accentuée par le bruit de leurs locomotives qui domine l'espace et fait à chaque fois abstraction de tout ce qui les entoure. Même le déplacement de la voiture de Youssef Soltane, relativement non bruyante, est ponctué dans le hors champ, par le son des sirènes de la police, comme si sa circulation au sein de la ville serait condamnée. « La voiture s'est noyée comme son chauffeur »* affirme Youssef Soltane dans un dialogue entre lui et son compagnon Sghaïer.



En dépit de sa richesse, les plans consacrés à la ville moderne, dans tous les films de Bouzid, sont rares par comparaison à ceux consacrés à la ville traditionnelle. Ils sont majoritairement tournés le soir. La nuit les édifices perdent leur troisième dimension. Dans *Les Sabots en or*, la ville moderne ne fait son apparition que tardivement dans le film, après une heure neuf minutes de diégèse. Les déplacements de Youssef dans ses rues se font le soir, découvrant des rues lugubres, sans joie, sinistres, sans mouvement, sans voitures. Accompagné par son ami Sghaïer, il

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

chantonne, évoque des événements passés durant ses années d'absence, lorsqu'il était en prison. Il se dirige vers la banlieue nord, à la recherche de son fils Adel.

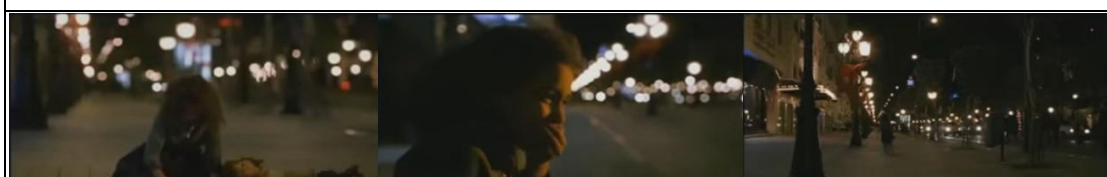
Dans *Poupées d'argile*, Nouri Bouzid se contente de promener sa caméra le long des rues de la ville, en prenant des plans larges et des vues panoramiques pour en donner une image sans profondeur, une image sans décor. Bien qu'elle fait son apparition à plusieurs reprises dans le film, et bien qu'elle paraît beaucoup plus active, beaucoup plus animée, jour et nuit, la caméra du réalisateur va trop vite et n'a pas le temps de s'arrêter pour identifier réellement les décors de la ville. Elle cadre la ville à la taille des personnages. Elle nous montre Rebeh dans le métro (plan américain), Rebeh et son amie Aziza errant dans les rues (plan général, puis plan américain pour en finir avec un plan rapproché poitrine), Omrane à bord de sa locomotive, du plan général jusqu'au plan rapproché poitrine. « La rue est l'espace des défilés. L'espace où une population se compte et se célèbre elle-même »¹³⁴, comme nous l'affirme Gilbert Lascault. C'est aussi l'espace d'un flux permanent qui se veut en perpétuel mouvement, n'offrant pas l'occasion de le saisir et de bien le contempler.

Les seules occasions où nous avons un peu de recul pour apprécier l'image de la ville moderne sont consacrés à l'Avenue Habib Bourguiba. Dans un premier temps nous voyons Omrane, filmé le soir, traversant toute l'avenue, courir comme un fou, derrière une charrette menée par un beau cheval blanc. Il crie à haute voix sa propre défaite : « On est foutu Rebeh... On nous a castrés... Ils ne veulent jouer que s'ils gagnent... »*. Agité, Omrane se jette face à un métro venant à contre sens. Dans l'avenue, Nouri Bouzid filme son personnage en plongée, dans un espace large et ouvert. Son déplacement est délimité par le défilé des arbres à gauche et celui des lampadaires à droite, comme s'il n'avait pas à quitter ce tracé, à l'image de ce métro qui ne peut pas quitter sa propre trajectoire.

¹³⁴ Collectif, *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 38.

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.

Dans une seconde apparition, nous voyons Fodha errer dans l'Avenue Bourguiba à la recherche de sa propre personne, à la manière des poupées d'argile qu'elle façonne et refaçonne, détruit et reconstruit. Elle la parcourt en diagonale, comme si marcher tout droit ne mène nulle part. Dans le plan final, nous la voyons aussi, après avoir foui la maison de ses maîtres, s'engager, encore une fois, dans l'avenue, tout en chantant la chanson que lui a apprise Rebeh : *Fille de l'air, fille de vent*. Dans cette apparition, l'avenue Habib Bourguiba paraît animée, illuminée et fraîchement nettoyée. Représentée la nuit, avec ses coins déserts où l'on plonge comme dans un abîme, un trafic fulgurant, les réverbères allumés et les enseignes lumineuses offrent une lumière douce, les phares d'autos défilent le long de l'avenue, les fenêtres éclairées des mystérieuses maisons ponctuent les façades, l'asphalte brille sous la pluie ...



Le sort de Fodha semble plus enviable que celui de son « maître ». Les lampadaires qui ponctuent l'Avenue et délimitent particulièrement la trajectoire d'Omrane s'estompent avec celle de Fodha, donnant à voir un personnage qui se recherche au début, souriant après, il se retourne le dos au monde car ayant retrouvé sa bonne voie.

« On rénove des bâtisses, des locaux, le cœur battant d'une ville, mais peut-on lifter des corps blessés ? »¹³⁵, se demande Hédi Khélil. En effet, recourir à une telle avenue dans ses films, ne serait peut être pas un simple hasard ou un simple choix pour Nouri Bouzid. L'Avenue Habib Bourguiba, avenue principale et noyau

¹³⁵ KHELIL H., *Abécédaire du cinéma tunisien*, Tunis, Ed. Première, 2006, p. 61.

central de la ville moderne, porte le nom du Président* de la république, nommé jadis le Zaïm, le Père du peuple. C'est sous son regard et en son propre territoire que les personnages vivent leur souffrance et leur perte.

Si la ville moderne et la rue semblent être le triomphe des hommes (Hachemi, Roufa, Youssef Soltane, Omrane...) qui y accèdent facilement et sans aucune contrainte, pour les sujets féminins, « *la conquête du dehors est une épreuve en soi* »¹³⁶. Khomsa dans *Bezness*, veut conquérir la ville moderne, la ville qui lui retienne son fiancé. Elle veut quitter le cocon familial et découvrir le caché de la ville. Elle est montrée maintes fois en train de parcourir les rues de la ville de Sousse à la recherche de la liberté et du plaisir charnel. Elle finit par concrétiser son rêve et répondre aux tentatives du photographe étranger. Elle l'accompagne jusqu'à son propre appartement. Amina aussi est filmée dans *Bent Familia*, dans un plan large, dansant avec sa voiture rouge en parcourant l'avenue toute vide. Sa voiture dansante baigne dans une profondeur de champ jusqu'à l'infini. Le fond musical en voix of qui accompagne cette balade, lui rappelle le morceau que lui a été jouée par Slah. Dans un autre plan, à bord de la même voiture, le chef d'orchestre Aïda entraîne ses deux amies dans une chanson en arabe en se servant du volant comme percussion.

De ces expériences multiples, nous pouvons conclure que la ville apparaît pour les protagonistes « bourrée de tentations et d'embûches. [...] C'est l'appât énigmatique, la séduction voluptueuse pour les pauvres bougres qui, las de leur terne foyer et de la monotonie de leur vie, sont à la recherche de l'aventure, de

* Il importe de noter que l'image réelle voire symbolique de Bourguiba a fait sa présence dans la majorité des films tunisiens de l'époque : *El Fajr* de Omar Khelifi ; *Sejnane* de Abdellatif Ben Ammar ; *Mokhtar* de Sadok Ben aïcha ; *Seuils Interdits* de Ridha Béhi...

Bourguiba signe la naissance d'un nouveau culte : le Culte de la Personnalité. Bourguiba était une idole ; il était le Grand Combattant, le Zaïm, le Président, il était Tout. Donc tout devrait se dérouler autour de lui. Tout devrait transiter par lui, sous son regard : regard de bienveillance. Il était en fait comme le regard de Dieu. Un Dieu vivant et concret. Pour de plus amples informations, consulter : محمد حجيج موريقيبة والإسلام: الزعامة وإمامة تونس، دارالجنوب للكتاب، 2006.

¹³⁶ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit., p. 80.

l'évasion »¹³⁷. C'est le lieu où personne ne pourra les reconnaître, où personne ne pourra leur reprocher quoi que ça soit. Parcourir la ville est une expérience où les identités s'abolissent et les frontières s'effondrent. Elle devient alors le lieu des égarements, des errances, de l'éclatement.

4.2.1 - Le bar / bistrot : le matériel sacralisé

Le bar en tant que lieu de profanation par excellence, dans la religion musulmane, est présent dans tous les films de Nouri Bouzid. C'est le lieu privilégié des protagonistes : Farfat, Hachemi, Roufa, Youssef Soltane, Omrane. Dans chacun de ses films, le réalisateur s'attarde sur les scènes se déroulant dans le bar pour nous décrire les personnages et l'ambiance qui y règne. Un espace généralement surpeuplé, où sont présentes des tranches d'âges variées, dès plus jeunes au plus vieilles, mais qui ont un caractère physique commun : des visages tristes trop souvent ridés, un milieu de chômeurs et d'ouvriers démunis, une ambiance floue, généralement obscure vu le caractère architectural de l'espace (un espace fermé, qui ne se donne pas à voir facilement au public) et le brouillard de la fumée des cigarettes qui le domine, une atmosphère étouffante voire étourdissante, ensemble de cris, de rires, de disputes, de chants...

Dans *Poupées d'argile*, le bar apparaît à quatre reprises. La première scène est celle où Rebeh est à la recherche d'Omrane. A son entrée, un silence absolu s'infiltré aussi dans l'espace du bar et une dominance de gros plans et de plans rapprochés poitrines surplombe l'écran pour nous faire découvrir la physionomie des différents actants : certains lui ordonnent de quitter le lieu car il lui est interdit, d'autres la déchiffrent avec un regard violent. Dans cet espace sinistre, purement masculin, une ambiance sombre domine l'endroit. Dans les panaches de fumée presque opaques, l'ensemble du décor se noie, à peine nous distinguons des tableaux accolés aux murs mais nous n'arrivons pas à déchiffrer leur contenu. Rebeh y est une source de convoitise et de désir, comme le lui inflige Omrane : « Tu es folle !! Ils

¹³⁷ GRENIER L., op. cit, p. 292.

vont te casser la gueule. File ! »*. D'ailleurs, à leur sortie (elle et Omrane), tous les regards les suivent à travers la fenêtre et par la porte jusqu'à perte de vue.



Dans une seconde apparition dans le bar, Omrane pris par son chagrin et son désespoir après avoir appris la nouvelle que Rebeh est enceinte, nous le voyons apporter une bière, puis une autre, puis une autre... Autour de lui, les uns sont en train de vociférer, les autres de gesticuler. Aux éclats de rire et aux bruits de voix se mêle une musique qui cadre avec le lieu, car elle a pour seule vertu de faire oublier aux clients la réalité palpable du dehors et de les arracher à ce monde égoïste et cruel où l'injustice le dispute à la dégradation des valeurs humaines. « Allez souris !

* Extrait du sous-titrage du film *Poupées d'argile*.

Oublie tout, la vie est courte ! Allez ! »*, demande le chorégraphe Hamadi Laghbab¹³⁸ à Omrane, en l'invitant à moment de danse et de festoie.

Dans une troisième scène au sein du bar, les deux amoureux de Rebeh, Omrane et Riva, fils de Salha l'entremetteuse, entrent en conflit. L'un (Riva) parvient à exprimer ses sentiments pour Rebeh mais cette dernière le repousse. L'autre (Omrane) ne parvenant pas à le faire, bien que celle-là l'aime, passe complètement à côté de cette voie de salut qui s'offre à lui. C'est donc le temps des règlements de compte. La séquence de la bagarre est filmée en une seule prise, car « le plan-séquence entretient la concentration et la tension et génère beaucoup d'énergie et de tonicité. »¹³⁹. Elle sera au final la « propriété » de qui ?

Nouri Bouzid s'attarde alors sur la manière de filmer les conversations qui se déroulent entre les deux couples. Filmée frontalement, la scène relative au couple-impossible Rebeh et Riva, montre deux personnages accolés l'un à l'autre avec une certaine intimité qui les réunit. Par ailleurs, dans l'appartement de Omrane, les deux personnages (Rebeh et Omrane) discutant de leur sort et des raisons de leur échec, sont filmés soit distants l'un de l'autre lorsqu'ils sont présents au sein du même plan, soit complètement séparés et la conversation qui les réunit se déroule dans un mouvement de champ/contre champ, comme si leur rassemblement était de l'ordre de l'impossible. De ce fait, la bagarre qui s'est déclenchée entre Omrane et Riva est une occasion pour que celui-ci se remette en cause en revoyant ses moments perdus et passés loin de sa bien-aimée.

Dans une autre manifestation encore plus dramatique à l'égard du personnage, nous voyons Omrane pleurer la fermeture du bar. Il est filmé dans une

* Ibid.

¹³⁸ Nouri Bouzid affirme dans un entretien que « ce rôle est un hommage à Hamadi Laghbab, qui fut l'un des plus grands danseurs tunisiens. Il a maintenant 75 ans et joue son propre rôle. Socialement, il était rejeté parce qu'il était homosexuel, tare insurmontable dans une société musulmane où pourtant la danse est très féminisée. Il a eu la force et le courage de re-danser pour moi. C'est une des mémoires de la Tunisie. C'est cette Tunisie oubliée qui m'intéresse : on n'a pas le droit d'oublier ces gens-là ! ». <http://www.cine3mondes.com/vod//medias/films/dp.poupees.pdf>

¹³⁹ KHELIL H., *Abécédaire du cinéma tunisien*, op. cit, p. 64.

lumière douce et fluide (une première dans la représentation du bar), accroupi par terre, entouré de bouteilles cassées, criant son incapacité de garder à l'abri son coin préféré. Une telle image d'amour profond donne une certaine sacralité, une certaine spiritualité à l'espace du bar. Or le lieu saint, tel que le qualifie le sociologue Mohamed Kerrou, est « extensible à tel point qu'il existe des villes saintes (Jérusalem, La Mecque, Kairouan, Londres...), il peut aussi être circonscrit à un édifice-sanctuaire (zaouïa, mosquée, église, temple...) ou à un objet particulier (rocher, source, arbre, statue, image...) ou encore tout simplement un chemin, un lieu de rencontre, une montagne. C'est dire que l'espace de la sainteté est éclaté, composite et différencié »¹⁴⁰. Dans ce même contexte aussi, M. Eliade écrit qu'en somme « nous ne savons pas s'il existe quelque chose d'objet, geste, fonction psychologique, être ou jeu, etc.- qui n'ait jamais été quelque part, au cours de l'histoire de l'humanité, transfiguré en hiérophanie... Mais il est certain que tout ce que l'homme a manié, senti, rencontré ou aimé, a pu devenir une hiérophanie »¹⁴¹. Pouvons-nous ainsi dire que tout peut devenir sacré ou une modalité du sacré ? Pouvons-nous qualifier le bar comme un lieu saint, un lieu sacré où se manifeste le non-religieux ? (par rapport à la religion musulmane).

Dans *Les Sabots en Or*, le bar fait son apparition à trois reprises. Toujours dans une ambiance sombre et sinistre, (d'ailleurs le caractère sombre est une caractéristique de ce film dont la majorité des scènes baignent dans le noir), Youssef Soltane est filmé à maintes reprises, dans un coin du bistrot, avalant son verre d'un trait et allumant une cigarette. Les volutes de la fumée esquissaient autour de lui et devant ses yeux une sorte de nuage. Il s'empresse d'ingurgiter le contenu de son verre*, ce verre qu'il s'était habitué à regarder comme une bouée de sauvetage et

¹⁴⁰ KERROU M., « Saintetés, savoirs et autorités dans la cité islamique de Kairouan », in *L'Autorité des saints*, op. cit, p. 25.

¹⁴¹ MIRCEA E., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Ed. Payot, 1949, p. 24.

* A travers la filmographie de Bouzid, une remarque est à noter, la bière est réservée pratiquement à la classe des démunis, elle est considérée comme étant la « *boisson des pauvres* », selon la qualification de Sonia Chamkhi. Dans la majorité des plans consacrés à Omrane ou encore à

avec lequel il s'était familiarisé. Rongé par les soucis constants de son travail, puis par les souvenirs dont il ne parvenait pas à se dessaisir, il regarde sa vie avec dédain. Elle est devenue pour lui un boulet de forçat.

Chez lui, Youssef Soltane est également filmé en état d'ébriété ou en train de boire à même le goulot de la bouteille. Majid, dans *Bent Familia*, suite à un conflit qui s'est déclenché entre lui et sa femme Amina, va directement chercher sa bouteille de vin, avale un verre d'un trait, rajoute un autre, puis quitte la maison. En l'épuisement de la réserve à domicile, Omrane et Youssef Soltane demandent à leurs complices respectifs, Kâaboura le gardien de l'immeuble où habite Omrane et Sghaeïr l'ancien compagnon de Youssef dans son parcours révolutionnaire, de leur procurer du vin.

« Ingurgité ou déversé, carburant des bagarres intempestives et des conciliabules salaces ou trace d'une douleur indicible, le vin est un ressort dramatique essentiel »¹⁴² pour le réalisateur, nous dit Hédi Khélil. C'est un compagnon nécessaire pour les protagonistes qui l'ingurgitent sans mesure, c'est un exutoire salutaire face à la désespérance. Omrane, Roufa, Youssef Soltane, Farfat, Hachemi sont des personnages qui noient leur chagrin et leur détresse dans l'alcool et dans le tabac. D'avantages prisonniers d'eux-mêmes que d'une malédiction, ils ne font que traduire les inquiétudes et les remords qui les hantent en se livrant à l'alcool et en fréquentant les bars. Ils s'enlisent dans les ténèbres de leurs idées afin d'éclairer ou encore omettre les questions qui encombrant leurs esprits oppressés par les inquiétudes. Boire pour eux n'est pas une partie de plaisir mais le seul moyen pour chasser le pessimisme qui les domine en les aidant à oublier leurs malheurs. Dans ce même contexte, Sonia Chamkhi note aussi que le bar « n'est pas un lieu où le client se détend, discute ou communique : on y vient pour se saouler, pour « suspendre » son être social, et espérer ne pas être un « référé ». Il est évident, cependant, que le vin, tel que consommé et tel que vécu par les buveurs, ne suggère aucune sorte de

Roufa, ils sont en train d'ingurgiter de la bière, alors que ceux relatifs à Youssef Soltane ou aussi Majid, dans *Bent Familia*, c'est du vin.

¹⁴² KHELIL H., *Abécédaire du cinéma tunisien*, op. cit, p. 62.

continuité, qu'elle soit existentielle, érotique ou autre. Au contraire, on est en plein dans le poncif qui fait du vin un agent d'emportement coupable, de dérèglement corrélatif à l'attitude qui consiste à suivre les choses, à être « hors de soi ». »¹⁴³.

4.3. La mer : de l'errance au retour aux sources

La mer est une constante spatiale dans la filmographie de Bouzid. Elle occupe une place prépondérante dans *Bezness* étant donné que l'histoire tourne autour de la poursuite de Roufa pour les touristes dans la ville côtière Sousse. Dans *L'Homme de cendres*, elle fait son apparition à quatre reprises ; dans *Les Sabots en or* quatre fois, dans *Bent Familia* trois fois, dans *Making of* quatre fois. Une telle présence nous amène à nous questionner sur les raisons qui poussent le réalisateur à recourir à ce lieu alors qu'il ne fait pas partie du cadre architectural et du paysage urbain dans lesquels il tourne la majorité de ses histoires.

La mer, qui dans sa symbolique rejoint celle de l'eau¹⁴⁴, est l'ultime échappatoire pour les protagonistes de Bouzid, l'ultime « retour aux sources ». Ils la regagnent à la recherche d'un moment de solitude, de rêve et de liberté. Amina, Aïda et Fetiha, « luttant chacune à sa manière, pour préserver sa liberté d'esprit dans une société semblant, à travers le mariage, décidée à les étouffer à petit feu, quittent la ville pour fuir pour un bref moment le poids de leur quotidien ». Nous les voyons, dans la voiture rouge d'Amina emportée par un mouvement chorégraphique, parcourir la longueur d'une plage déserte. Entraînées toutes les trois par une chanson en arabe, Aïda épousant le rôle du chef d'orchestre, se sert du volant puis du plafond du véhicule comme percussion pour créer plus d'ambiance.

¹⁴³ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit, pp. 86-87.

¹⁴⁴ L'eau est source de vie, moyen de purification ou de régénérescence, promesse de développement. Elle représente l'infini des possibles. Symbole de pureté, de sagesse, de grâce et de vertu. Elle est l'origine et le véhicule de toute vie, souffle vital. Avant de naître, on baigne dans l'eau amniotique dans les ventres de nos mères. Elle représente la mère avec toutes ses vertus. Elle est donc, un symbole universel de fécondité et de fertilité. D'ailleurs, si on veut changer de vie, on dit qu'on veut « retourner aux sources ». Cf. *Dictionnaire des symboles*, op. cit, p. 113.



Alternant des plans larges et des plans rapprochés, le réalisateur nous expose l'étendue de liberté dans laquelle baignent ses personnages et les instants de complicité qui les rassemblent. Elles partagent des moments d'intimité, évoquent

leurs années d'enfance : le lycée, la poursuite des garçons, les cigarettes fumées en cachette, rigolent, courent comme des gamines en se jetant du sable. Dans cette image, l'aspect désert de la plage, l'effet accentué de troisième dimension marquée par la profondeur du champ* et l'intervention de la musique soulignent ensemble la pénétration des personnages dans un instant imaginaire, fictif, en parfaite connivence.

La mer par ses mouvements de va et vient, parfois agitée, parfois calme, symbolise la dynamique de la vie et reflète l'état d'incertitude dans lequel vivent les protagonistes. « Libre ? dit Fetiha. A chaque fois que je veux respirer, je me dis que ce n'est pas le moment ! »*. Au cours de leur promenade au bord de la plage, les trois femmes se retrouvent face à une ancienne carapace d'une épave noyée. Un navire imposant qui servait jadis à transporter des marchandises ou à faire voyager des personnes est aujourd'hui sans aucune fonction et laissé en ruine. Une telle image de cet engin de transport, à la fois grandiose mais anéanti et abandonné, de ces vagues agitées qui viennent se casser sur la surface de l'ancien navire et finissent par refluer encore une fois vers la mer, ne font que renvoyer à ces projets de vie des trois femmes qui se noient dans l'océan des hommes malgré les tentatives multiples pour quitter les profondeurs.

Cette même image est aussi reprise dans *Les Sabots en or*. C'est à bord d'une barque abandonnée que Youssef Soltane concrétise son désir charnel avec la fille de joie. La mer agitée et les vagues nerveuses qui se détruisent violemment en frappant la surface extérieure de la barque sont les sons qui accompagnent la scène d'accouplement. Cette scène n'est jamais vécue comme un acte de plaisir partagé, mais vécue avec violence, comme une rageuse décharge tant biologique que psychologique d'un personnage excité, pris par un tourbillon social quotidien.

* Techniquement, la profondeur du champ, ou distance focale, est la portion d'espace qui est nette le long d'un axe Z. Plus la focale est courte, plus la distance focale est grande. D'une façon générale, on parvient à une grande profondeur du champ en combinant deux éléments : un grand angulaire et un éclairage permettant une plus petite ouverture du diaphragme.

* Extrait du sous-titrage du film *Bent familia*.

Pour Youssef Soltane, les virées au bord de la mer sont une occasion pour s'auto-construire, pour reconnaître ses défaillances et essayer de les dépasser. Il discute avec son compagnon Sghaïer des années passées loin de ses enfants et de leur souffrance du mauvais comportement de leur oncle Abdallah qui les malmène pour tout et pour rien. « Les filles étouffaient : pointage, robes longues... »*, lui inflige Sghaïer. Il discute avec son fils de ses études à l'étranger et de l'argent qu'il a pu lui collecter. Il lui parle du sort de sa sœur Mariem et de son mode de vie. Ces deux scènes sont filmées dans des plans rapprochés poitrine, afin de mieux pénétrer l'intériorité du personnage. Elles ne nous accordent pas du recul pour contempler la plage, mais les dialogues sont ponctués par le bruit des vagues. La présence de la mer symbolise un état d'incertitude, « un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles »¹⁴⁵, car à ce niveau de la diégèse Youssef Soltane n'a pas encore collecté la somme nécessaire pour les études de son fils et n'arrive pas à regagner la confiance de ses enfants.

La fin des *Sabots en or* est ponctuée par la scène de libération du cheval qui a pu fuir de l'étable. Il est filmé dans un plan large, courant le long d'une rue déserte, jouant des mouvements chorégraphiques au bord d'une mer calme, plongeant dans une lumière douce et nette. Dans ce contexte Hédi Khélil note qu'« on n'est plus dans l'ordre d'une fin générée par le discours filmique tout entier, mais dans celui d'une fin concoctée, telle une pirouette, à la sauvette »¹⁴⁶. Cette même idée est également reprise dans *Bezness* qui se termine par les images d'un enfant errant seul au bord de la plage, chantonnant sa conquête de l'espace touristique à la manière de son grand frère Roufa. « Petit Bezness deviendra grand ! »*, affirme-t-il dans le film. Khomsa, ayant échappé la maison de sa famille, est aussi filmée à maintes reprises

* Extrait du sous-titrage du film *Les Sabots en or*.

¹⁴⁵ <http://books.google.tn>

¹⁴⁶ KHELIL H., *Abécédaire du cinéma tunisien*, op. cit, p. 307.

* Extrait du sous-titrage du film *Bezness*. Une telle déclaration renvoie au sort des jeunes tunisiens issus d'une classe sociale inférieure. N'ayant rien à faire dans leur vie, ils se baladent dans les rues, passent leur journée dans les cafés ou dans la poursuite des touristes... Un tel constat reflète la non-éducation des jeunes et le problème de chômage qui affectent le pays.

flânant au bord de la mer pour profiter d'un moment de liberté et d'évasion loin des contraintes imposées par la société. Bahta, dans *Making of*, choisit également le port pour présenter sa prestation évoquant son malaise quotidiennement vécu. Il boit à la santé de l'Europe, des clandestins, de la mer, annonçant ainsi son choix définitif. Dans le port, le désordre règne : de vieilles péniches broyées, des déchets de poubelles un peu partout jetés... la scène est filmée dans le noir avec quelques halos lumineux annonçant probablement une meilleure projection lointaine.



En comparant ces trois parcours où la mer est l'ultime refuge pour les protagonistes, nous constatons que la prédestinée du petit bezness semble plus envisageable que celle de ses compagnons.

Khomsa est filmée de face et en plongée, dans un plan aéré qui se resserre au fur et à mesure qu'elle avance, mais elle n'arrive pas à quitter les limites du cadre. Une telle manière renvoie à ses limites d'outrepasser la structure sociétale dominante.

Bahta par contre, dans ses plans aérés, est filmé de profil, et lorsqu'il est filmé de face, le cadre est ponctué de part et d'autre par une série de colonnes porteuses

délimitant sa présence et métaphoriquement sa destinée, en l'absorbant vers le fond. Quant au petit bezness, il part frontalement d'un plan serré pour s'évader dans un plan aéré en se tournant le dos au large public.

A cet effet, pour mieux libérer son personnage et lui permettre de jouer en continuité, Nouri Bouzid recourt à l'utilisation des courtes et de très courtes focales qui produisent un espace très profond, un espace comme « creusé ». Cette distance spatiale, signalée par la profondeur du champ, est utilisée pour incarner l'écart entre le temps réel et le temps vécu en l'illustrant par la déroute que vit le personnage. Par le biais de la profondeur, le réalisateur nous représente un phénomène intérieur à l'esprit du personnage, qui se passe hors du temps et de l'espace. Il nous montre que sa spatialisation apparente recouvre le paradoxe de la conscience. La musique pénètre dans le champ dès que le personnage se trouve dans l'espace ouvert de la mer. Elle fonctionne comme la marque d'un avertissement, l'indice d'une temporalité non ordinaire, voire même d'une fracture temporelle. Elle accompagne l'intériorité du personnage et pénètre son imaginaire.

Tantôt calme, tantôt agitée, tantôt se baladant à bord, tantôt se noyant dans ses vagues, la mer, en éternel mouvement, « symbolise une situation d'ambivalence ou d'incertitude, une situation de doute et d'indécision, pouvant se conclure bien ou mal. La mer est l'image de la vie et de la mort. Elle est symbole du monde changeant et instable. Elle est aussi symbole de l'anéantissement. Elle est le lieu de naissances, de transformations et de renaissances »¹⁴⁷.

¹⁴⁷ <http://books.google.tn>

5. Conclusion de la partie :

Au terme de ce bref survol, il ne saurait être question de conclure. Prendre comme objet d'intérêt l'étude de l'évolution de la société tunisienne, nous incite à prêter attention à plusieurs de ses caractéristiques : types de structures régissant l'organisation sociale en général et familiale en particulier, statut des individus au sein de ces structures, rôles sexuels, ensembles des valeurs consacrées par la culture... Il importe surtout d'analyser l'impact de ces différentes caractéristiques sur les modalités d'expression relationnelle et spatiale durant la phase de transition du système économique du pays. Une telle étude à travers les processus interactionnels permet de renouveler le regard porté au fonctionnement spatio-sociétal, tente de cerner la transformation de la situation des agents socio-spatiaux et sert surtout à redéfinir les pathologies nouvelles qui peuvent affecter notre société dans sa phase de transition.

A cet effet, la filmographie de Bouzid comme support d'analyse, nous donne à voir une société tunisienne qui montre explicitement la subversion de ses structures sociales et spatiales et les conflits liés à l'obligation de s'adapter au système d'une nouvelle pratique au cours de la transition de la structure de la domination économique. La société tunisienne se trouve dans un contexte où les mythes familiaux et collectifs qui les protègent et qui assurent leurs homéostasies, sont bombardés au quotidien par des idéologies, des valeurs, des mythes à consonance individuelle et/ou politique.

La société se présente ainsi comme un ensemble centralisé d'actions et de réactions, ouvert sur un environnement global et sur diverses mutations. Sa transition, comme nous le confirme Bourdieu, « n'est pas l'aboutissement d'une évolution autonome de la société se transformant selon sa logique interne, mais d'un changement exogène et accéléré, imposé par la puissance impérialiste »¹⁴⁸. Il est de

¹⁴⁸ BOURDIEU P., *Algérie 60 : Structures économiques et structures temporelles*, Paris, Ed. Minit, 1977, p. 14.

ce fait, difficile de maintenir des pans de société traditionnelle dans une société qui réclame la modernité et l'avènement du sujet.

Partie II :

La dynamique narrative de l'espace
dans *L'Homme de cendres*

« La ville [est] une grande maison et réciproquement la maison [est] une petite ville »¹⁴⁹.

Partant de ce postulat et de nos analyses précédentes, nous focalisons dans une seconde partie de notre travail sur l'ampleur de la réalité architecturale domestique et urbaine dans sa globalité polysémique. Nous considérons la ville, la cité ou encore la médina, comme un grand laboratoire social où les espaces et les images sont des signes, qui peuvent être l'objet d'une interprétation, notamment que notre recherche repose sur l'analyse d'œuvres cinématographiques où l'image joue un rôle crucial de par sa représentation mais aussi de par sa symbolique.

La question de l'espace, en tant qu'inscription de l'action, est très fondamentale dans un récit cinématographique. Celui-ci joue un rôle souvent déterminant dans les films, à l'expressivité desquels ils contribuent autant que les acteurs, l'intrigue ou la musique. Le type d'espace dans lequel se déroule l'action est une première caractérisation. Un espace intérieur est certainement différent d'un espace ouvert. Le nombre et la variété des espaces mis en jeu, leur alternance, leur succession, leur retour, etc., loin d'être aléatoires, font partie des réglages fondamentaux du scénario. L'espace est donc une donnée constitutive et a une fonction structurante. Il fait partie du langage cinématographique exactement comme les mouvements de la caméra, les angles de prise de vue, la lumière... Le cinéma dispose donc de techniques diverses pour déployer une signification de l'espace, selon des montages ou encore dé-montages des images.

L'objet de cette recherche est de réfléchir sur l'influence que les signes visuels, géographiques et urbains, exercent sur l'identité individuelle et collective des

¹⁴⁹ PINSON D., « Ville, architecture et modernité », in *Mujtamâa wa Umran*, Revue des études urbaine, N°25, Tunis, Ed. Artypo, Novembre 1998, pp. 33-46.

habitants d'une ville : la ville de Sfax dans notre présent cas d'étude, tout en se référant à l'imaginaire propre d'une époque. Notre regard sera d'abord celui de l'architecte, il part de la maison et s'échappe de la fenêtre, vers des échelles plus larges de la médina et de la ville moderne. Empruntant les trajectoires des principaux protagonistes, nous réfléchissons sur la construction du sens des phénomènes qui aboutissent dans la formation d'une identité, en prenant comme point de départ les modes d'appropriation des espaces, et partant du fait que toute vie individuelle soit-elle ou collective s'inscrit dans l'espace qui ne saurait exister sans la population qui y travaille, y consomme et y habite.

C'est dans cette même optique que nous empruntant les propos de Merleau-Ponty qui note que « la conscience est l'être à la chose par l'intermédiaire du corps »¹⁵⁰, c'est à dire que le rapport de l'individu à l'espace est déterminé par le corps de l'être qui, certes, occupe un espace objectif, mais habite toujours aussi l'espace de telle sorte qu'il est la condition d'apparition des objets dans l'espace. Par ailleurs, l'espace tel que le qualifie Barthes est « extrêmement imprécis, récusable et indomptable »¹⁵¹. Par sa singularité, il modèle les perceptions de son occupant et participe de la culture dans laquelle l'être s'y reconnaît ou tente de s'y reconnaître. Nous tentons donc, le-long de cette partie, de soulever le problème essentiel de l'idée mentale que se fait l'individu de son environnement et de son rôle dans l'organisation de l'espace domestique et urbain. Une telle image est la résultante d'une réalité influencée par des facteurs culturels, sociaux, religieux et des facteurs psychologiques.

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 24.

¹⁵¹ BARTHES R., *L'aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil, 1991, p. 263.

6. Structure de l'espace domestique et organisation familiale

« L'architecture est un phénomène concret. Elle comprend des paysages et des implantations, des bâtiments et une articulation caractérisante. Elle est donc une réalité vivante. Depuis des temps reculés, l'architecture a aidé l'homme à rendre son existence signifiante. A l'aide de l'architecture, il a obtenu une assise dans l'espace et dans le temps... »¹⁵²

L'espace et notamment l'espace domestique, tend depuis plusieurs années à devenir un concept clé dans les recherches en sciences humaines qui se concentrent de plus en plus à étudier l'homme, l'« être-au-monde corporel » tel que le désigne Merleau-Ponty, dans ses actions, ses organisations, ses rapports, ses traces... Or l'étude de l'homme dans ses rapports à l'espace ne peut être l'apanage de telle ou telle discipline universitaire mais doit être effectuée dans le cadre d'une approche globale faisant largement appel aux divers courants qui se sont développés au sein des sciences sociales.

Nous essayons donc au niveau de ce chapitre d'engager, à partir de nos lectures multiples, un dialogue entre les disciplines qui se saisissent de la fonction *habiter* dans sa complexité et qui cherchent essentiellement à élucider le rapport de l'individu à son espace et de ses différentes conséquences sociales. Nous focalisons particulièrement sur l'étude des systèmes perceptifs et nous nous engageons dans une analyse très fine de psychologie de la perception de l'espace dans différentes conditions de contacts avec cet espace et suivant les modes d'existence de catégories diverses de population.

¹⁵² NORBERG-SCHULZ C., *La Signification dans l'architecture occidentale*, Belgique, Ed. Mardaga, 1977, p. 5.

6.1. De la définition de l'espace domestique

L'axe premier de notre recherche a trait à un domaine particulier relevant d'une expérience humaine quotidienne se manifestant à travers les modes de représentation et d'appropriation de l'espace domestique. Pour ce faire, il s'avère nécessaire avant de procéder à la visualisation du corpus d'étude, de voir de près la définition même de l'espace et du domestique, qui est pour partie spatiale, afin de discerner les champs auxquels pourraient toucher de telles notions et déterminer leurs caractéristiques usuelles. Dans ce même sens, Pezeu-Massabeau note aussi, que toute quête de la maison commence par « une réflexion complexe, qui oscille entre, d'une part, une conception universalisante de l'habiter marquée par les expressions « la maison, le logis, l'abri, le chez-soi... » ; et d'autre part, des références nombreuses et nourries à des modèles culturels précis et considérés comme archétypaux »¹⁵³.

Dans la langue arabe, le mot espace est souvent assimilé au terme *FADA*, dérivant du verbe trilitère (*THOULATHI*) *FADAWA*¹⁵⁴ qui veut dire élargir, espacer, voire même vider et de *AFDA*, verbe quaternaire augmenté (*MAZID*) qui veut dire dévoiler / avancer, faire parvenir / se consacrer. Donc dans un premier temps *FADA* renvoie à un lieu, à un terrain vague, à un morceau de terre spacieux. Dans un second temps, nous pouvons dire que le *FADA* est la découverte ou le dévoilement d'un contour ou d'une configuration auprès de laquelle le corps pourrait trouver refuge.

Dans un champ lexical voisin, l'espace est également associé aux termes *MADA*¹⁵⁵ et *MAKAN*. Le premier renvoie à une notion d'étendue, d'espace libre, d'endroit large. C'est aussi l'objectif à atteindre et par la suite, par extension l'espace à conquérir. Or dans ce que nous présente Greimas comme définition, nous devons établir une distinction entre l'étendue et l'espace. Celle-ci étant « prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée

¹⁵³ PEZEU-MASSABEAU J., *Construire l'espace habité : L'architecture en mouvement*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007, p. 47.

¹⁵⁴ *Dictionnaire Abdel-Nour Al-Muffassal*, Liban, Ed. Dar El-Ilm-lil-Malayin, 2000, p. 1416.

¹⁵⁵ Etendue, portée, limite / destination, objectif, but, fin. Pour signifier l'étendue, on dit souvent : à longue portée, à perte de vue. Ibid., p. 1684.

pour nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possible »¹⁵⁶, nous informe-t-il. Dans cette définition, l'étendue présente un caractère neutre et amorphe, réunissant un ensemble d'objets naturels et/ou artificiels alors que l'espace est la résultante d'une projection subjective intervenant sur la mise en forme de celle-ci pour qu'elle acquière une certaine signification. De ce fait, nous pouvons dire que l'espace n'a de sens que suite à l'intervention de l'homme.

Dans ce même contexte, le mot *MAKAN* qui est considéré comme équivalent à l'espace, pose beaucoup de problèmes aux philosophes parce qu'il provient de deux racines : *KWN*¹⁵⁷ et *MKN*¹⁵⁸. La première évoque une idée existentielle relative à l'être, elle est quelque peu synonyme de *WUJUD*. La seconde par contre est liée à un sens de maîtrise, à la possibilité d'agir et de développer. Donc le *MAKAN* c'est l'endroit qui offre la possibilité de poser son être, de tisser des liens et de les consolider avec celui-ci. L'espace et l'être sont interdépendants. D'ailleurs le dictionnaire propose le terme *MAWDI*¹⁵⁹ comme synonyme premier de *MAKAN*. Comme si l'on parlait de déposer (dans le sens plein) ou d'inaugurer sa propre existence dans un lieu bien particulier. Le *MAKAN* est de la sorte le croisement de l'encerclant et de l'encerclé, du contenant et du contenu, du bâti et de ce qui se passe en son intérieur.

¹⁵⁶ GREIMAS A.J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Ed. Seuil, 1976, p. 129.

¹⁵⁷ *KAWANA* veut dire créer, former, faire exister, constituer, façonner. *Dictionnaire Abdel-Nour Al-Muffassal*, op. cit, p. 1576.

¹⁵⁸ De *MAKANA* : verbe trilitère qui veut dire renforcer le lien, développer, intensifier, se raffermir, se consolider, fixer. Ibid., p. 1793.

¹⁵⁹ De *WADAAA* : mettre, poser, placer, déposer. Dans un sens figuré, accoucher, enfanter, mettre au monde / inventer un récit / bâtir une théorie... Ibid., p. 2005.

Ainsi défini, nous pouvons dire que l'espace est de l'ordre du sensible et du palpable. C'est n'est point un simple contour qui nous contient et nous retient. C'est plutôt un pourtour enveloppant qui nous embrasse et nous garde en son intimité. Il désigne plus le fait et la manière d'occuper un espace que le lieu dans lequel s'effectue ce procès. Le vide ne renvoie pas de la sorte à l'espace. Qu'en est-il alors de la définition du domestique, un espace principalement destiné à être occupé ? Quelles caractéristiques propose-t-il ? Quels sont les champs d'intervention de l'occupant au sein de son espace ?

Le *Dictionnaire encyclopédique Quillet*¹⁶⁰ nous dévoile que tout ce qui est de la maison, et tout ce qui appartient à la maison fait partie du domestique. Certes, à son origine, ce mot désignait toute personne vivant dans la maison (*domus*), quelle que fût la nature du lien qui l'attachait au maître de celle-ci ; néanmoins il a toujours exprimé une idée de servitude ou de subordination. Il renvoie généralement à tout ce qui a rapport au ménage à l'intérieur de la famille. De là, nous pouvons dire que la notion de domestique regroupe l'espace qu'est la maison et tout ce qui se déploie en son intérieur en présence de ses occupants. Une telle relation s'avère quelque part hiérarchique, le sommet étant foncièrement destiné au maître de la maison.

Par ailleurs, De Certeau nous fait de sa part découvrir que l'espace domestique renvoie à ce « territoire où se déploient et se répètent de jour en jour les gestes élémentaires des « arts de faire ». C'est ce logis dans lequel on brûle de "se retirer", parce que, là, "on aura la paix". On "rentre chez soi", en ce lieu propre qui, par définition, ne saurait être le lieu d'autrui. Ici tout visiteur est un intrus, à moins de n'avoir été explicitement et librement convié à entrer »¹⁶¹. Donc l'espace domestique est considéré comme un lieu sûr et intime. C'est l'espace familial qu'on a l'habitude de fréquenter et où on pourrait se sentir en sécurité par opposition au danger que pouvait instaurer l'espace extérieur d'une part et toute personne étrangère pouvant se

¹⁶⁰ *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Ed. Librairie Armand Colin, 1969, p. 1308.

¹⁶¹ DE CERTEAU M., *L'Invention au quotidien : habiter, cuisiner*, Paris, Ed. Gallimard, 1994, p. 205.

faufiler dans l'espace domestique d'autre part. D'ailleurs, nous disons généralement que le domicile, en tant que demeure d'une personne, est inviolable, dans le sens que personne ne peut s'introduire par force, sans l'autorisation du maître du domicile.

De ces deux premières définitions, nous dégagons déjà plusieurs termes communs utilisés par les auteurs afin de présenter ce à quoi renvoie l'espace domestique. Nous citons à titre d'exemple : maison, logis, domicile... Nous pensons donc que, pour mener à bien notre investigation et dégager une représentation stable de l'espace domestique, il faut revenir sur l'examen de tout terme générique utilisé tant dans la langue française que dans la langue arabe, étant donné que l'espace que nous observons fait partie de la culture comme de l'architecture arabe. Un tel élargissement du champ sémantique nous aide à mieux cerner les composantes et les caractéristiques de l'espace à étudier et d'éviter par la suite tout danger de limiter la portée des résultats.

Dans la langue française, nous avons dégagé les termes suivants : habitat et habitation, maison et manoir, logement et logis, domicile, résidence, demeure, appartement, comme termes couramment utilisés pour refléter la notion d'espace domestique. Dans l'ensemble, ces mots marquent tous l'idée d'un endroit bâti et clos où l'on se tient habituellement, où l'on a fixé sa résidence. En les prenant séparément, nous dégagerons les spécificités que développe l'un par rapport à l'autre.

Habitat¹⁶² et habitation renvoient à l'action d'habiter¹⁶³ un lieu, de se loger d'une manière durable quelque part. L'homme habite toujours un quelque part. Il habite dans une grotte ou sur un banc, sous une tente ou par derrière une haie... L'habitation, peut se dire donc d'un palais comme d'un taudis (les habitations des

¹⁶² Habitat reflète le mode d'organisation et de peuplement par l'homme du milieu où il vit. On dit habitat rural, urbain. Habitat dispersé, disséminé ; habitat groupé. Habitat sédentaire, nomade. Dans tous les groupes humains qui soient connus, l'habitat répond à une triple nécessité : celle de réer un milieu techniquement efficace, celle d'assurer un cadre au système social, celle de mettre de l'ordre, à partir d'un point dans l'univers environnant. *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*, Tom V, Paris, 1992, pp. 69-70.

¹⁶³ Habiter : faire son séjour à un endroit. Avoir son logement habituel. *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, op. cit, p. 3038.

premiers hommes furent les cavernes). Elle évoque le séjour que l'homme y fait habituellement. C'est aussi le lieu où il établit sa résidence, quel qu'il soit, tout simplement parce que l'homme est un être lié au temps et à l'espace. Donc le sens étymologiquement du terme¹⁶⁴ renvoie à une idée de fréquence et d'habitude.

L'homme et son espace sont intimement liés. L'un reflète l'existence de l'autre. Nous pouvons également dire que l'habitation est l'extension de l'homme. Elle agit à la manière d'un vêtement ou plus intimement encore à la manière d'une peau dans la mesure qu'elle est là pour loger son occupant qui s'y installe en son intérieur. Ceci est fort développé dans les propos de l'architecte autrichien Adolf Loos : « Au commencement, il y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur dans le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. À l'origine elle consistait en peaux de bêtes ou en tissages. La couverture devait être fixée quelque part pour offrir à la famille une protection suffisante, d'où les murs. C'est ainsi que se développa l'idée de construction. »¹⁶⁵. De cette définition se développent alors les premières constructions pour couvrir leur occupant, il y trouve refuge en se cachant et en se protégeant contre les intempéries mais aussi contre tout danger pouvant venir de l'extérieur.

Logement et logis renvoient au procès loger¹⁶⁶, qui comme « héberger » dénote le fait de trouver ou donner un abri temporaire, une résidence passagère. Quant au logement, il indique initialement le fait de recevoir ou d'avoir une habitation temporaire, on dit un logement pour la nuit.

¹⁶⁴ Nous disons dans un sens figuré du terme : « habiter la guerre », qui signifie « être continuellement en guerre ». Nous disons également que « l'Esprit de Dieu habite en vous. Le péché habite en moi ». Dans le sens d'exister.

¹⁶⁵ LOOS A., « Le principe du revêtement », in *Paroles dans le vide*, Paris, Ed. Champ Libre, 1994, p. 72.

¹⁶⁶ Loger veut bien dire assurer, donner le logement à quelqu'un. Loger est moins usuel que habiter ; il s'emploie surtout à propos des logements modestes ou simples. *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*, op. cit, p. 49.

Maison¹⁶⁷ et manoir renvoient étymologiquement à l'idée de « séjourner, s'attarder dans un lieu », c'est le lieu où l'on reste de manière temporaire d'abord, puis permanente à l'échelle de la vie de l'homme. La maison a donc un sens plus concret vu que le mot indique quelque chose de bâti, de construit en matériaux solides, et que l'on occupe d'une manière continue, tandis qu'une demeure s'applique à tout lieu, bâtiment ou partie de bâtiment où l'on habite dans son entier ou seulement en partie. Dans le sens commun du terme comme dans son sens figuré, la maison renvoie à un contenant et à un contenu dans le sens de contenir et d'englober quelqu'un ou encore quelque chose. Il y a donc une idée de rassemblement et de collectivité. Les personnes qui vivent ensemble habitent la même maison. Quelqu'un de la maison veut bien dire aussi quelqu'un de la famille, des intimes.

De l'examen des ces termes multiples, utilisés tant dans la langue arabe que dans la langue française, il importe de noter que plusieurs données communes se dégagent pour refléter les caractéristiques de base de ce qu'est l'espace domestique. Une première propriété consiste dans le fait de passer un séjour durable, permanent ou non dans un endroit particulier et bien délimité, que nous allons qualifier d'espace domestique. Une deuxième propriété montre que ce dernier ne se réduit pas à une simple configuration spatiale encerclante. Il est avant tout lié au geste initial relatif à la présence et à l'action humaine et n'est reconnu par la suite que par ce qu'il contient et par ce qui se déroule en son enceinte.

Toutes ces définitions concourent également à appuyer l'idée que l'espace domestique ne se limite pas à l'action d'être logé, il regroupe tant l'habitation en tant que structure que l'être qui s'y loge, au point où l'on ne puisse penser l'un sans l'autre. L'espace et son occupant sont donc deux paramètres indissociables qu'il ne

¹⁶⁷ Maison, terme concret, désigne un bâtiment entier, alors que demeure, domicile, résidence et séjour désignent quelque chose d'abstrait. On dit par extension, maison de ville, maison commune, bâtiment qui est le siège de l'administration municipale d'une commune, et où sont conservées les archives. Maison d'arrêt, de détention, de correction, lieux légalement désignés pour recevoir ceux qu'on vient d'arrêter, ou ceux qui étaient condamnés à la détention. *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, op. cit, p. 4004.

s'agit guère de prendre séparément, et pour bien cerner le premier, il faut prendre en compte ce que fait le second en tant qu'habitant de son habitation. De ce fait, une troisième propriété essentielle s'impose et prend une place importante. Etant en étroite relation avec l'agir, l'espace domestique ne peut nous offrir une représentation unique et prototypique du fait de l'habiter. Ces représentations sont à chercher dans les actes répétitifs qui constituent la vie quotidienne, car c'est en son intérieur que « se répètent en nombre indéfini dans leurs menues variations les séquences de gestes indispensables aux rythmes de l'agir quotidien »¹⁶⁸, écrit De Certeau. Nous tenterons alors, dans ce qui va suivre, d'analyser l'image de l'espace domestique d'El Borj dans sa quotidienneté et tel qu'il est présenté par le cinéaste. Nous cherchons également à voir si ce dernier ne serait, par son architecture, sans impact sur le fait d'habiter, c'est dire aussi le comment habiter ? Est-ce que l'espace de la maison est un objet inerte, statique qui serait sans incidence sur son occupant ?

6.2. L'espace domestique entre clôture et ouverture

Parler de l'habitat ou de ce qui se déroule au sein de l'espace domestique doit passer avant tout par l'analyse de l'espace en lui-même, c'est-à-dire par l'étude de sa morphologie, de ses caractéristiques architecturales, de la logique de sa construction formelle..., parce que ce qui aura lieu en son intérieur est forcément fonction du lieu en question. Or l'analyse purement formelle de toute structure architecturale ne peut être envisagée en dehors des notions essentielles d'un espace global qui peut être même dynamique, car toute société a ses propres particularités et tout édifice est par la suite, le produit et le fondement d'un contexte historique et social dans lesquels s'est accomplie sa construction.

Un tel travail de niveau de surface implique donc la description d'un certain type de maison, des matériaux qui ont servis à l'édifier, de sa conception d'ensemble, en particulier dans notre cas spécifique où nous avons à réfléchir sur une architecture bien particulière, celle de la maison arabe traditionnelle, connue assez souvent sous

¹⁶⁸ DE CERTEAU M., *L'Invention au quotidien : habiter, cuisiner*, op. cit, p. 206.

la nomination de *Dar el arbi*. Nous pensons évidemment que chaque type d'habitat renferme des potentialités spatiales spécifiques, qu'il est nécessaire d'élucider pour pouvoir discerner les manifestations et les interventions de ses occupants.

Donc dans un second temps de lecture de la dimension spatiale du domestique, nous focalisons notre étude sur les gens qui y habitent, car certes une maison possède une organisation propre, mais elle demeure une coquille vide en l'absence de l'occupant. C'est ce dernier qui va tenter de l'habiter et de se l'approprier. Nous essayerons alors de cerner les caractéristiques de ce mode d'occupation de l'espace, et de voir comment l'habitant fabrique-t-il son espace en y vivant. Comment transforme-t-il un espace neutre en un autre domestique et familial ? Est-ce par divers discours, ou par divers aménagements ou encore par des rituels pratiques ?

Partant de la définition J. Pezeu-Massabuau qui écrit que « toute maison suscite un espace double : l'un fermé, stable, permanent, centralisé et destiné à conserver ; l'autre ouvert, instable, éphémère, périphérique, créateur ou destructeur. Cette dualité d'un dedans et d'un dehors s'ajoute à celle d'un haut (l'étage, le grenier ou la terrasse) et d'un bas (le rez-de-chaussée ou la cave, recouvrant eux-mêmes la profondeur chthonienne), de sorte que tout abri de l'homme se trouve être, mythiquement, l'espace où se rencontrent, se neutralisent en un lieu bénéfique, l'extérieur et le sous-sol... »¹⁶⁹, nous tenterons tout le long de notre étude de dévoiler ce qui paraît de l'ordre de l'ouvert et ce qui demeure de l'ordre du fermé. Nous essayerons également de déchiffrer les frontières qui délimitent ces deux espaces, voire ces deux notions, et les codes qui les régissent. Nous chercherons aussi à déterminer à quel point l'occupant pourra s'approprier ces espaces codés et dans quelle limite pourra-t-il les transgresser.

¹⁶⁹ KAJAJ K., « La maison traditionnelle à Tatouen », in *Culture et habitat, douze contributions d'une ethnographie de la maison*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1999, p. 127.

6.2.1 - Architecture de la clôture

Alternant divers travelling et des plans fixes (souvent frontaux et parfois latéraux), la caméra du réalisateur accompagne Hachemi dans son parcours à l'intérieur de la maison. Parfois elle le devance, parfois elle le suit, dans des plans assez larges pour « *construire son univers diégétique sur un pari : le pari de retrouver la mémoire, la culture du passé et l'espace qui en est, en termes architectoniques la traduction : la maison traditionnelle avec son patio* »¹⁷⁰.

C'est en rassemblant et reconstituant les divers plans filmés à l'intérieur même de la maison, (ces plans s'étalent sur une durée totale de 19mn 25s, ils s'étalent tout au long du film selon des durées inégales¹⁷¹), que se dégagent les caractéristiques architecturales et architectoniques de cette construction. Loin de la médina, et en plein milieu du verger, se tient une habitation isolée, connue sous le nom d'*El Borj** (littéralement forteresse).

¹⁷⁰ De FRANCESCHI L., « Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social » in *Cinéma du Maghreb*, N°114, op. cit., p64.

¹⁷¹ Cf Annexe 4 : Le découpage spatial du film.

* : **Aperçu historique sur l'évolution de l'architecture d'El Borj** : Les plus anciens borjs datent du 17e siècle. Dans le temps, le borj était une habitation saisonnière de la banlieue sfaxienne à la morphologie élémentaire. Dès le début de la saison estivale, les sfaxiens quittent leurs maisons en médina et s'installent pour environ trois mois dans les jneins, pour profiter de la fraîcheur de la campagne et des fruits qu'elle offre. Il s'agit de vergers de 5 000 à 20 000 m² plantés selon une répartition réfléchie d'arbres fruitiers (amandiers, figuiers, pêchers, abricotiers, grenadiers, pommiers, etc.) cultivés en sec. Au milieu, se dresse le borj, habitation construite en dur avec un seul étage, sans cour intérieure et de plan généralement carré. Les ouvertures sont peu nombreuses : à l'étage, ce sont de véritables meurtrières. Au rez-de-chaussée, seule la porte d'entrée orientée sud-est donne accès à la pièce centrale couverte en voûte d'arête et prolongée par un espace surélevé (jelsa), de séjour et de réception. À l'étage, on trouve généralement deux chambres à coucher. Les communs et les annexes sont aménagés à l'extérieur.

Dès le début du 19e siècle, la ville de Sfax commence à connaître une extension urbaine extra-muros due essentiellement à l'enrichissement des Sfaxiens par le négoce et à l'accroissement démographique. Le borj voit s'accoler à son corps initial des extensions telles qu'une cour à ciel ouvert, une étable, des latrines, une cuisine, etc., puis une ou deux chambres ouvrant sur la cour. Ces

El Borj ou *Dar* de « *DARA*, qui veut dire entourer, est un espace qu'entourent des murs ou des constructions ou des tentes nomades, plus ou moins juxtaposées en cercle »¹⁷². Dans cette première définition, une idée d'encerclement et de pourtour se dégage. Donc l'espace d'*El Borj*, et tel qu'il se présente dans le film, est un espace intérieur isolé de l'extérieur par des murs. Or le mur, tel que définit par *Le Petit Robert* est un « ouvrage de maçonnerie qui s'élève verticalement ou obliquement (comme les murs de soutènement) sur une certaine longueur et qui sert à enclore, à séparer des espaces ou à supporter une poussée »¹⁷³. La fonction première d'un mur réside donc dans le sens d'enfermer d'une façon rigoureuse un espace par rapport à un autre, de créer un intérieur en l'opposant à un extérieur. Construire un mur, revient à « créer une variation brusque des propriétés perceptives de l'espace, et la paroi aura plus d'importance que cette variation sera en elle-même mieux ressentie psychologiquement »¹⁷⁴, écrit Abraham Moles. Dans un sens figuré, nous disons un mur d'incompréhension, mettre au pied du mur, se heurter à un mur, cet homme est un mur (dans le sens qu'il est insensible et/ou inflexible)...

Cette idée de solidité*, d'enfermement et de création de limites ou encore d'obstacles pour se protéger de l'extérieur est aussi développée et accentuée par la définition du terme mur dans la langue arabe. *HAIT* qui provient du verbe *AHATA*, renvoie dans la langue française au verbe entourer. *HAIT* pourrait-être alors traduit

transformations ont permis d'agrandir l'habitation pour en faire une demeure permanente (c'est bien ce type qui est filmé par Nouri Bouzid). Les borjs sont aujourd'hui abandonnés. Ils ont été pour la plupart détruits et remplacés par des villas. Quelques-uns subsistent mais ils sont en état de délabrement avancé. Quelques rares spécimens sont cependant conservés. Voir l'article de AKROUT, S. « Les jardins de Sfax : Jneins et Borjs », in *Architecture Méditerranéenne*, 1999, p 151.

¹⁷² *Encyclopédie de l'Islam*, op.cit., p. 116.

¹⁷³ *Le Petit Robert I*, Ed. Dictionnaires Le Robert, Paris, 1991, p. 1244.

¹⁷⁴ MOLES A., *Psychologie de l'espace*, Paris, Ed. Mutations, orientations, 1972, p. 32.

* Il importe de signaler que la construction des murs des maisons traditionnelles est réalisée selon des techniques qui vont du pisé à la maçonnerie de brique pleine hourdie au mortier de chaux, aux moellons maçonnés au mortier de chaux ou encore aux techniques mixtes associant briques pleines et pierres. Cf. AMMAR, L., *Histoire de l'architecture en Tunisie : de l'antiquité à nos jours*, Ed. A compte d'auteur, Tunis, 2005, p. 134.

littéralement par « l'entourant ». Or celui qui entoure est le *MUHIT*, c'est-à-dire l'océan. Cette vaste étendue d'eau salée ininterrompue qui, avec toutes ses richesses, ses catastrophes, ses profondeurs et ses mystères encercle les continents et les archipels. Par analogie, nous pouvons dire que le *HAIT* renvoie de la sorte, à cet espace encerclé avec toutes ses différences, ses contradictions, ses intimités et ses mouvements.

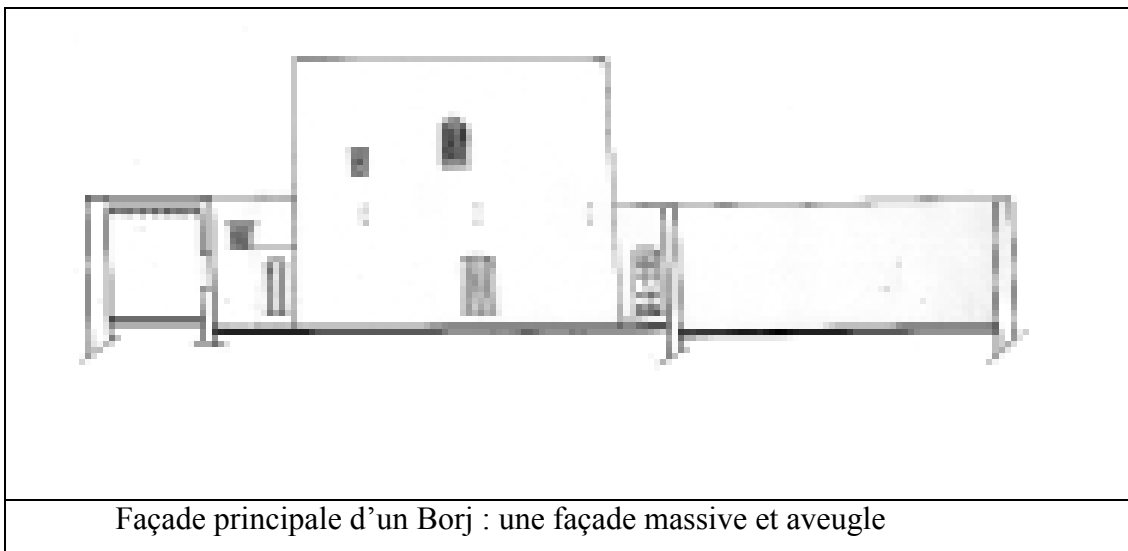
Dans une autre définition du terme, nous disons *DARA, YADOUROU*, c'est-à-dire contourner, faire le tour, ou encore tourner autour. Ces tours/détours convoquent une idée de déplacement, de va et vient, de circulation, à l'image de l'eau de l'océan qui n'est nullement immobile, et même lorsqu'elle paraît calme et prend l'aspect d'un miroir, il existe des mouvements oscillatoires de faible période. Donc, selon cet aspect, la maison est toujours source d'animation, de mobilité et de vie.

Le verbe *AHATA* signifie aussi réunir, rassembler. *AL HAIT* est donc essentiellement celui qui entoure, réunit et rassemble. Dans l'histoire de l'humanité, on notera que depuis la nuit des temps, l'homme a souvent tracé, lors des soirées sacrées de danse ou de prières religieuses ou hérétiques, un trait ou un cercle protecteur qu'on a généralement qualifié de *AL HAIT* ou *AL MUHIT*. Un tel cercle tracé permet d'établir une discontinuité dans les propriétés sensorielles de l'espace. Il permet de délimiter l'espace qui doit être considéré comme sacré et inviolable.

Dans ce même contexte, un autre terme est fréquemment employé dans la langue arabe pour signifier aussi le mur, à savoir *JIDAR*. *JIDAR*¹⁷⁵ provient de la racine *JDR* qui signifie pousser. On dit aussi *JADARA* quand les plantes montrent leurs bourgeons, c'est-à-dire il y a une idée de reproduction et de multiplication. *JADAR* ou *JODAR* pour les traces qui restent sur le corps après la torture. *JIDAR* qui veut dire mur et son pluriel *JUDRAN* signifient aussi la famille ou le harem. D'autre part, *JIDR* qui a son origine aussi dans *JADARA* signifie origine et racine. Donc dans sa détermination arabe plurielle, c'est avec la construction de murs qu'on pourrait s'enraciner dans la terre, s'accrocher à la vie en se reproduisant et même en y empreignant une trace. La maison est un espace de mémoire.

¹⁷⁵ *Lissan el Arab*, Tom 1, Ed. Dar el-koutob-el-Ilmeya, Liban, 1993, pp. 170-171.

De ces définitions, nous ne pouvons que résumer le principe de l'architecture de *DAR EL ARBI* (exemple typique de l'urbanisme arabo-musulman), voire le « réduire » au seul concept du mur, afin de signaler l'importance de cet élément architectural qui en constitue l'épine dorsale. C'est l'élément majeur mais aussi le nœud gordien de toute construction. Ceci est fort appuyé par l'image d'*El Borj* telle qu'exposée par Nouri Bouzid, où nous sommes frappés par le caractère agressif et répressif de cette fondation. Une bâtisse simple qui prend la forme d'une tour carrée et qui renvoie sans ambiguïté à une idée de fortification avec son volume compact, ses façades quasiment closes autant que ses franchissements voûtés.



La schématisation d'une façade typique d'*El Borj* met l'accent sur cette idée de garde et de sauvegarde. La maison est protégée par de hauts murs, percés par de rares ouvertures de sorte que, depuis la rue, le passager ne peut presque rien voir, ni entendre, comme le confirme Moncef M'halla : « c'est par l'interaction des habitants, s'assurant, chacun pour soi, le contrôle de son habitation que se forme le faciès de la médina qui, de la rue, n'offre, en dehors du centre économique, que des murs aveugles et « sourds » (« musmit »), barrière aussi bien à la vue qu'à l'ouïe »¹⁷⁶.

¹⁷⁶ M'HALLA M., « La Médina, un art de bâtir », in *Africa, séries ATP (Arts et traditions populaires)* N°12, Ed. Rédaction et Administration, Tunis, 1998, p. 59.

La façade principale présente alors, au niveau de son rez-de-chaussée, une porte d'entrée centrale et de petites baies sous formes de trous percés en haut du mur de la chambre, presque au niveau du plafond, destinées à donner l'air et la lumière sans donner à voir. C'est uniquement, au niveau du premier étage qu'elle offre des fenêtres assez larges donnant sur la rue. Celles-ci sont dans la majorité des cas, protégées par des grillages en bois, treillis serrés qui permettent de voir sans être vu, et donnant une lumière tamisée pour l'ensemble de la pièce.

Cette sorte d'enfermement, voire d'aveuglement procède avant tout du désir de sauvegarder une architecture et un tissu urbain, dont l'intérêt et les qualités historiques ne sont pas à démontrer. En effet, « la demeure musulmane même riche présente l'aspect extérieur le plus sobre, des murs nus, que percent une porte massive perpétuellement close et des fenêtres étroites et rares, alors que les demeures de nos villes d'Europe s'éclairent largement sur la rue, que l'agrément et le luxe des façades sont l'objet des recherches de l'architecte et du maître du logis, un signe d'opulence. [...]. Les murs, protecteurs de la vie familiale intime, imposent ainsi une forme de nivellement et d'égalitarisme, en masquant les différences de conditions sociales et en jetant un voile de pudeur sur les richesses comme sur la pauvreté »¹⁷⁷.

Adopter donc, un langage architectural basé sur des murs crépis, lisses et sans ornement, accentue le principe de discrétion et de simplicité architecturale. Par sa clôture sur l'extérieur, la maison préserve alors l'intimité familiale autant que le statut social de son occupant. Ni le luxe ni le dénuement ne doivent être exposés ou déchiffrés par le regard étranger. De l'extérieur, le passager doit avoir un regard unificateur où tous les habitants paraissent au même pied d'égalité. Ainsi, note l'architecte autrichien Adolf Loos¹⁷⁸ qu'« une maison moderne ne devait pas se

¹⁷⁷ *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit., p. 117.

¹⁷⁸ LOOS A. est considéré comme un des grands précurseurs de l'architecture moderne. Il est le précurseur d'un mouvement de pensée lancé par Otto Wagner, qui prône l'utilisation juste des éléments de l'architecture sans faux-semblant. Loos considère l'ornement comme un artifice complet, qui engendre la laideur. L'ornement architecturale doit être issue du matériau et non être « plaquée » dessus.

distinguer, [ou] forcer l'attention, [à l'image de] l'homme le mieux habillé, le costume le plus moderne est celui qui attire le moins l'attention. »¹⁷⁹



La schématisation en perspective d'un plan d'une rue à partir du film, donne d'interminables murs construits en pierres apparentes ou badigeonnées. Ces murs ne sont animés, de loin en loin, que par la présence d'une porte simple soit-elle ou arquée (arc en plein cintre).

L'ensemble de ces façades présente un aspect dégradé avec des fissures sur les murs (des fissures lézardes ou des microfissures) ; des pierres manquantes ; des décolllements d'enduit

Par ailleurs, c'est à l'intérieur¹⁸⁰ même de la maison et loin des attentions des autres que l'occupant pourrait se permettre toutes les fantaisies et les décors possibles. La bâtisse à deux étages s'organise autour d'un patio découvert. De part et

¹⁷⁹ LOOS A., « Le principe du revêtement », in *Paroles dans le vide*, op. cit., p. 224.

¹⁸⁰ L'analyse de l'architecture domestique et de la morphologie du Dar dans la médina montrent qu'il n'y a pas de différence typologique majeure entre une maison populaire, un palais ou une demeure bourgeoise. La comparaison ne permet en aucun d'identifier des types d'habitat distincts. Leur structure s'avère similaire et participe du même type architectural, celui du Dar. C'est en termes quantitatifs Réet non qualificatifs- de surface, de grandeur, de hauteur que l'on est amené à comparer les différents types domestiques. Par conséquent, la comparaison relative au nombre de patios, à l'étendue des surfaces murales revêtues de faïence et de plâtre ciselé (*nakcha hdida*) et aux proportions des pièces, dicte l'ordre hiérarchique des pièces de la maison. EL OUKADI KHALED I., *Le Patio : symboles(s) et fonction(s) d'un espace dans la médina de Tunis*, op. cit., p. 21.

d'autre de ce dernier, se tiennent deux portiques* avec trois arcs reposant sur deux piliers en marbre blanc. Le patio, de forme carrée, simple, ne présente pas d'ornementation ou de décoration particulière (par comparaison aux patios des maisons et demeures traditionnelles de la médina) juste une allège avec un motif de faïences traditionnelles, mais la régularité et la proportionnalité semblent le régir.



Vue en plan d'un borj mettant l'accent sur la morphologie générale de cette structure qui permet de dégager la centralité de son patio comme principe fondateur d'organisation.



Façade intérieure du Borj mettant en valeur l'organisation étagée de ce dernier ainsi que les portiques qui se dressent de part et d'autre du patio.

Dans cet espace central d'*El Borj*, petit et très peu meublé, plusieurs femmes sont là pour les préparatifs du mariage de Hachemi. Rassemblées dans de petits groupes, elles participent toutes à l'accomplissement de tâches diverses : préparer le couscous, préparer le gâteau spécial pour les fêtes : *BAKLEWA*, découper les

* Le portique est l'espace couvert du patio, dont la toiture est soutenue par des colonnes que surmonte une arcature. Par sa galerie, le portique change la note de la lumière éblouissante et offre aux alentours une pénombre fraîche.

légumes, morceler les pastèques¹⁸¹, causer... Le patio présente de la sorte le lieu de rencontre des divers membres de la famille et ce pour des besognes différentes. Il n'est pas uniquement le centre de la demeure, mais aussi le centre multipliable du système social. C'est un espace rassurant, domestiqué, à dominance féminine et où on peut tout faire. C'est en fait, l'absence de mobilier et d'aménagement particulier qui donne à l'espace cette polyvalence.

Le patio s'ouvre sur une cour couverte donnant sur des chambres communicantes. Dans une partie de la cour, une entrée nous ramène à une cuisine traditionnelle *DWIRIYYA* avec son four bâti *OUJAK* et ses salles d'eau, où de jeunes filles, tenues légères et jambes nues, sont en train de laver de gros récipients de ménages. Un escalier ramène à l'étage où apparaît un autre espace central, riche en ornementation (différents motifs floraux en céramique, encadrement de portes en marbre, des bandes en céramique noires *KAHLEYA...*), communiquant avec plusieurs chambres à coucher, entre autres la chambre de Hachemi. Un deuxième escalier serpentin ramène au toit d'*El Borj* qui domine tous les jneins environnants, plantés d'arbres divers et valorisant les palmiers comme arbre de base.

De cette première analyse, on constate que tout l'intérêt de cette architecture domestique repose sur sa clôture sur l'extérieur et son ouverture sur un vide intérieur central répartiteur connu sous le nom de *WOUST-ED-DAR* où « la cour apparaît presque comme la pièce principale de l'habitation et les façades qui l'encadrent offrent au constructeur un thème esthétique riche et varié, dont le charme n'est d'ailleurs accessible qu'aux hôtes du logis »¹⁸². Pouvons-nous de ce fait dire que cette architecture de l'espace domestique tournée vers l'intérieur témoigne d'une

¹⁸¹ Avec leurs amas de graines, les Cucurbitacées sont considérés comme des symboles de la fécondité. La pastèque ou melon d'eau (*Dallaâ*) n'a que des connotations bénéfiques. C'est le fruit qui évoque la fraîcheur et l'offrande de l'hospitalité. A cause de sa liquidité, semble-t-il, et de ses nombreuses semences, certainement, elle est le symbole de la fécondité, comme en témoigne cette coutume de l'Aurès qui consistait à rompre une pastèque ou une grenade sur le soc de la charrue au moment où l'on commençait les labours ». Cf. CHEBEL M. *Dictionnaires des symboles musulmans*, op. cit., p. 328.

¹⁸² *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit., p. 118.

sorte d'aveuglement volontaire ou c'est plutôt une forme inconsciente ? Une telle clôture sur l'extérieur serait-elle sans incidences sur ses occupants ? Pouvons nous trancher en faveur d'un habitant qui saisit son espace ou d'un espace englobant qui saisit son occupant et détermine ses conduites ? Telles sont les questions auxquelles nous tentons de répondre au fur et à mesure que nous avançons dans nos analyses.

6.2.2 - Architecture de l'ouverture

Dans l'espace clos de la maison tournée vers le dedans, l'intérieur même de cette dernière se présente pourtant en tant qu'espace de transparences et d'ouvertures. Le patio¹⁸³ est un espace à vide central, généralement de forme carrée ou rectangulaire. Il apparaît comme un espace extérieur interne qui surprend par la clarté de son ensemble, ainsi que le décrit Georges Marçais : « On est chez soi dans la maison, on est chez soi dans la cour, avec un morceau de ciel qui n'appartient qu'à vous. Le patio ne cache rien, il met en valeur l'intimité et se connecte avec le ciel »¹⁸⁴.

Communément qualifier de puits de lumière, tout l'intérêt du patio *WOUST-ED-DAR* repose sur le rôle premier qu'il joue dans le système d'éclairage et de ventilation. Cette configuration spatiale est appropriée aux conditions climatiques (températures généralement élevées notamment l'été) de la ville de Sfax, voire même de tout le pays. Il assure de la sorte aération et ensoleillement pour l'ensemble de la maison. Toutes les portes et fenêtres des chambres s'ouvrent sur cet espace central afin de bénéficier de la clarté du jour comme de la fraîcheur de la cour. En effet, tout en étant ouvert sur la voûte céleste, le patio crée par sa morphologie des murs d'ombre. Les galeries du portique qui le contournent affaiblissent l'intensité de

¹⁸³ L'aménagement d'un espace vide central qu'entourent des pièces habitables, n'appartient pas en propre au monde arabe. Le même dispositif caractérise la maison romaine primitive et la maison hellénistique. L'habitation à cour centrale, avec les organes qu'elle tenait de la tradition iranienne, s'adaptant au thème domestique répandu dans le monde romain, dut se propager de bonne heure à travers les pays méditerranéens où le climat chaud et l'ensoleillement excessif l'ont favorisé. *Encyclopédie de l'islam*, op. cit., pp. 116-117.

¹⁸⁴ <http://www.habiter-autrement.org/>

lumière éblouissante et permettent à l'ensemble de jouir de la fraîcheur de la pénombre.

De ce fait, avec son architecture apparente, l'espace domestique d'*El Borj* offre une lecture qui favorise la fermeture sur l'extérieur et la soustraction à la visibilité de l'espace intérieur. Cependant, ce n'est pas un espace totalement clos car la maison ne peut se fermer complètement sur elle-même. Elle comporte déjà une porte pour entrer et sortir, des fenêtres qui assurent l'aération et l'éclairage, larges ou petites, et un patio intégralement ouvert sur la voûte céleste.

Avec leur volume compact et leur aspect massif, les murs extérieurs semblent assurer la fonction première de séparation entre l'intérieur familial et l'extérieur étranger. Or l'analyse et la schématisation de la façade d'*El Borj*, ainsi de celles présentées par une ruelle de la médina montrent que chaque devanture dispose d'une porte, qui est pour le moins imposante. (Voir paragraphe précédent). Cet élément omniprésent qu'est la porte est lié indissolublement à l'existence même de l'espace bâti car il joue le rôle de pont et de transition entre ces deux espaces séparés : l'intérieur et l'extérieur. La porte, telle que la désigne Gaston Bachelard est « un cosmos de l'Entr'ouvert »¹⁸⁵. Par sa double fonction, tantôt ouverte tantôt fermée, la porte s'oppose avec sa mobilité au statisme de son mur porteur. Elle assure un mouvement de va et vient entre la maison et sa périphérie extérieure, un mouvement qu'on pourrait qualifier de fluctuant et problématique à « l'image des choses extérieures (qui) comporte, (comme le propose Georges Simmel), une ambiguïté qui les fait passer aussi bien pour reliée(s) que séparée(s) »¹⁸⁶.

Ne constituant qu'une ouverture passagère, la porte avec son emplacement emblématique située à la frontière de deux espaces tant séparés que reliés, crée « une jonction entre l'espace de l'homme et tout ce qui est en dehors de lui »¹⁸⁷. Elle schématise deux fortes possibilités de lecture. Symbole de protection, mais aussi d'ouverture potentielle à celui qu'on accueille, la porte d'entrée reste un point de

¹⁸⁵ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 202.

¹⁸⁶ SIMMEL G., *La tragédie et la culture*, Paris, Ed. Rivages, 1988, p.165.

¹⁸⁷ Ibid., p.162.

rupture entre le public et le privé. Parfois la voici grande ouverte, assurant le passage et le déplacement entre la sphère privée et la sphère publique. Parfois la voici bien fermée et même cadenassée, si bien que le chez-soi se trouve totalement coupé du monde extérieur. Cette coupure conforte physiquement et psychologiquement et offre le sentiment de sécurité à tous ceux qui y sont installés. D'ailleurs, par mesure de sécurité, la porte d'une maison traditionnelle est souvent pleine et massive. En dépit de ses dimensions importantes, la porte cochère n'est ouverte que partiellement. Elle présente au niveau de l'un de ses battants une seconde petite porte basse connue sous le nom de *KHOUKHA*, qui donne droit au quotidien à l'accès et entrées-sorties des habitants.

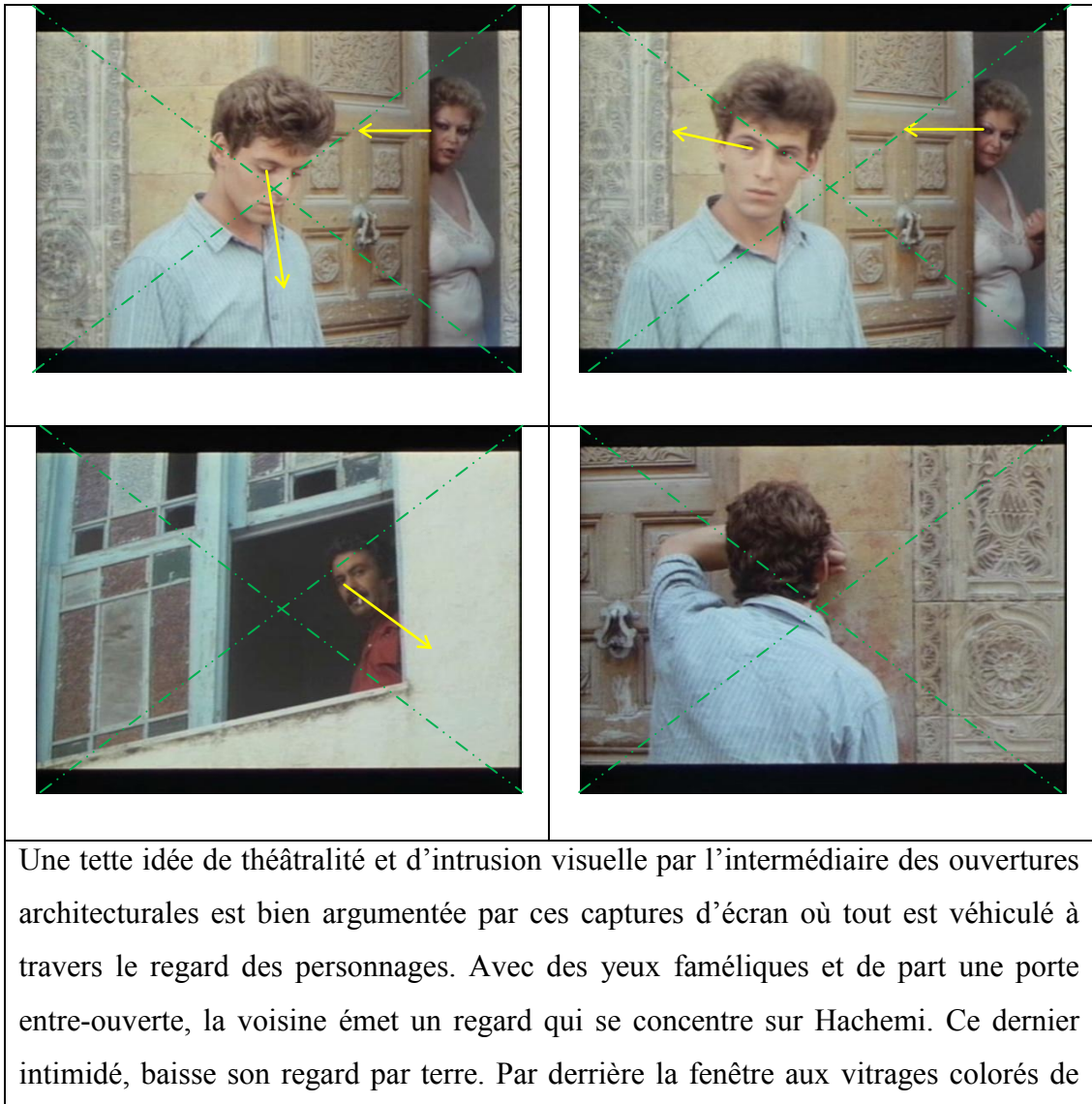
A l'image de la porte d'entrée, les fenêtres manifestent aussi une certaine ambiguïté, voire même une ambivalence dans leur lecture. Petites au niveau du rez-de-chaussée et s'agrandissant surtout à l'étage, les fenêtres sont des ouvertures relativement importantes qui continuent à côtoyer des murs presque aveugles au niveau de la façade extérieure et des murs richement décorés au niveau des façades intérieures afin de mettre en liaison le dehors et le dedans. Elles laissent découvrir ce qui se passe à l'extérieur, dans la cour, dans le jardin ou aussi dans la rue.

Certes dans son dessein architectural premier, la fenêtre prend place dans l'espace pour assurer la fonction d'éclairage et de rafraîchissement. Elle laisse pénétrer l'air et la lumière. Mais c'est aussi l'élément par lequel s'établit la relation visuelle avec l'extérieur, c'est « un chemin pour l'œil. Elle impose une direction unilatérale de communication avec l'extérieur »¹⁸⁸. La fenêtre, par son ouverture sur l'intérieur (le patio) ou sur l'extérieur (la rue) ouvre donc une échappée vers le monde des alentours domestique ou étranger. Elle offre ainsi, une occasion de regarder dehors et évidemment de regarder dedans. « La fenêtre en province remplace les théâtres et la promenade », note aussi Flaubert. Les moucharabihs offre l'exemple des formes décoratives pouvant illustrer ce rapport apparent-caché¹⁸⁹. Ces

¹⁸⁸ M'HALLA M., « La Médina, un art de bâtir », loc., cit., p. 65.

¹⁸⁹ Cette possibilité d'une vision hors d'atteinte des regards a une portée symbolique considérable en Islam. Elle peut être la métaphore du souverain, qui par son réseau d'informateurs et

grilles en bois tourné dessinant des motifs géométriques ou calligraphiques, laissent certes passer l'air tout en tamisant la lumière, mais permettent surtout de voir sans être vu. Ces grilles ouvragées offrent notamment à la femme l'occasion d'observer des réunions ou des festivités masculines, sans être vraiment remarquées par l'assistance.



de fidèles voit sans être vu dans son royaume, mais c'est surtout Dieu qui voit tout, sans être visible et sans pouvoir être vu. De fait, les moucharabiehs matérialisent un rapport complexe entre le visible et l'invisible, entre le dehors et le dedans, et qui peut être compris à un point de vue social, religieux ou mystique. P 395 (l'univers symbolique)

son appartement situé en hauteur, Ameer par son regard supervise et contrôle le déroulement de la scène. Les regards circulent entre les trois personnages, ils s'examinent mutuellement, mais leurs regards ne se croisent jamais ; ils focalisent essentiellement sur le personnage de Hachemi qui devient objet de spectacle*.

De cette analyse de la structuration architecturale de l'espace domestique appuyée par les captures d'écran, nous pouvons noter que ces portes et ces fenêtres au niveau de la façade extérieure font passer la maison d'un enclos total à un espace partiellement ouvert où l'intimité familiale n'est pas complètement à l'abri des regards étrangers. Ces ouvertures offrent une occasion de voir chez le voisin comme de voir le chez-soi, et demeurent surtout la meilleure alternative pour contrôler tout ce qui se déroule à l'extérieur, en particulier dans la rue ou sur la place à côté.

Portes, fenêtres, Patio sont autant d'éléments qui viennent marquer leur présence dans cette architecture de l'« Entr'ouvert » pour appuyer cette notion d'ouverture sur l'extérieur : l'extérieur public (la rue) aussi bien que l'extérieur céleste (le ciel).

* Il importe de signaler que depuis le début du film, Hachemi est l'objet d'un spectacle, il est exposé au regard de tous, notamment celui des femmes. Qu'il soit à la maison ou ailleurs, il y a toujours quelqu'un qui le regarde : commençons par sa mère, puis sa sœur mais aussi les invitées, ou encore les voisines, le patron, les amis : Azaïez et Touil...

6.3. L'espace domestique comme élément de caractérisation ethnographique

« Il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. [...]. C'est sur l'espace, sur notre espace, celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire, qu'il faut tourner notre attention ; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs »¹⁹⁰.

Nous avons vu plus haut, dans le chapitre consacré aux définitions, que le fait d'habiter ne renvoie pas uniquement à la notion d'un espace architectural intérieur, mais il dénote également une question de fréquentations répétitives et d'habitudes itératives qui s'y déroulent. Donc la maison ne peut acquérir de significations particulières que par sa pratique quotidienne par ceux qui l'habitent et ceux qui la fréquentent. Pour ce faire et « face à la mutation de la société tunisienne, la transformation de lieux habitables, et la déperdition du patrimoine culturel, Bouzid réagit en affichant une volonté de témoigner et parler de la nécessité de sauvegarder par des moyens cinématographiques cet héritage »¹⁹¹, nous éclaire M. Kammoun.

Mais que cherche à nous montrer Nouri Bouzid ? Que veut-il sauvegarder ? Et quelles sont les habitudes et les traditions qui se dégagent au sein de l'enceinte familiale et qu'il cherche à nous faire-voir ?

¹⁹⁰ HALBWACHS M., *La Mémoire collective*, Paris, Ed. Les presses universitaires de France, 1950, p. 146.

¹⁹¹ KAMMOUN M., *Nouri Bouzid entre transgression et interdit*, Thèse de doctorat en esthétique, dirigée par Daniel Serceau, Université de Paris1, Panthéon, Sorbonne, 2001, p. 79.

Etant donné que l'ethnographie¹⁹² est la « science descriptive des origines, des mœurs, des coutumes des peuples, de leur développement matériel et social »¹⁹³, nous pouvons dire que, dans ses films, Nouri Bouzid joue le rôle du cinéaste-ethnographe par excellence. S'infiltrant et s'engageant dans la découverte des endroits et des communautés filmés, le cinéaste « ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie. (...). Son travail consiste à s'imprégner des thèmes obsessionnels d'une société, de ses idéaux, de ses angoisses. »¹⁹⁴.

Dans des contextes géographique et historique divers, Bouzid révèle à chaque fois les traditions, la culture et l'économie d'une région particulière. Il nous fait découvrir des communautés voire des villes nouvelles avec leurs spécificités architecturales, sociales, culturelles et surtout traditionnelles : la ville de Sousse¹⁹⁵ dans *Bezness*, la ville de Tunis et le village de poterie dans *Poupées d'argile*, encore une fois la ville de Tunis et ses quartiers populaires des alentours, dans *Making off*¹⁹⁶

¹⁹² Le mot ethnographie est composé du préfixe « ethnos », dérivé du grec et qui veut dire « toute classe d'êtres d'origine ou de condition commune », et du suffixe « graphie », emprunté au grec et qui renvoie à « écrire ou encore décrire », signifie littéralement « description des peuples ». Pour Albert M. Bros : « le mot ethnographie est surtout réservé à la description des groupements. L'ethnologie désigne plutôt la systématisation des groupements ». Donc l'approche ethnologique est inséparable d'une méthode ethnographique fondée sur l'observation directe « participante » faite sur une société par un individu qui lui est étranger. *Encyclopédie Universalis*, Corpus 7, Paris, 1984.

¹⁹³ Ibid., 1984.

¹⁹⁴ LAPLANTINE F., *La Description ethnographique*, Paris, Ed. Armand Colin, Nathan, 2005, p.22

¹⁹⁵ Nouri Bouzid fonde sa réalisation sur une longue enquête de terrain. Avec l'emploi de techniques légères, il filme lui-même près de quinze heures de bande vidéo, interviewe des gigolos, enquête sur leur milieu, sur leurs techniques d'approche de touristes... Ce qui lui permet d'introduire des informations précises sur l'environnement décrit et d'injecter dans sa fiction des séquences de reportages. KAMMOUN M., *Nouri Bouzid entre transgression et interdit*, op. cit., p. 80.

¹⁹⁶ Nouri Bouzid affirme que des enquêtes et des interviews multiples ont été faites avec des islamistes avant de pouvoir entamer son film. Cf. Bender Larissa, entretien avec Nouri Bouzid, in « Endiguer la vague du terrorisme », www.commongroundnews.org

et dans les *Sabots en Or*. La seule ville qui lui est coutumière est Sfax, sa ville natale, filmée dans *L'Homme de cendres*.

Notre travail se fonde alors sur le visionnage pointilleux des films et sur l'observation directe et méticuleuse du terrain auquel a trait le réalisateur afin de pouvoir repérer les faits ethnographiques qu'il nous expose. En effet, le terrain, tel que le définit Copans J. « se décline sous quatre figures : un lieu, un type de pratiques et de comportements (à la fois social et scientifique), un objet et plus largement un domaine thématiqué, enfin une tradition scientifique voire un rite d'entrée dans la profession »¹⁹⁷. C'est un lieu d'apprentissage qui nous offre une idée sur une collectivité locale, sur ses pratiques, ses techniques et ses savoir-faire.

Etant donné que notre analyse se focalise essentiellement sur *L'Homme de cendres*, se déroulant au sein de la communauté sfaxienne, notre étude englobera alors une description des pratiques et des cérémonies rituelles se rapportant au mariage de Hachemi, événement marquant dans la construction de la diégèse, mais surtout dans la construction de la vie de l'Homme et de son changement de statut. En effet, dans la société traditionnelle, quand un jeune homme atteint l'âge de dix-huit à vingt ans environ, ses parents songent à le marier. Dès que l'intéressé est mis au courant des intentions de ses parents, on le voit assister à toutes les cérémonies où l'on peut trouver des femmes, c'est-à-dire les noces, les baptêmes, ou encore les enterrements. On le voit aussi fréquenter les rues qui conduisent soit aux bains, soit aux lavoirs publics, afin de faire le choix d'une fiancée. Une telle image est bien développée par Férid Boughedir dans son *Halfaouine, l'enfant des terrasses* où on voit le duo de jeunes hommes tourmentés d'une ruelle à une autre, d'un souk à un autre à la poursuite et à la chasse de la bien-aimée. Ils ont même fait du petit Noura leur espion-messager, les aidant à déchiffrer les secrets et les facettes cachées du monde féminin car pouvant le pénétrer facilement, grâce à son jeune âge, en accompagnant sa mère.

Par ailleurs, lorsque la mère est décidée à marier son fils et qu'elle ne trouve pas le choix suffisant dans le cercle d'amis le plus proche ou dans les lieux propices

¹⁹⁷ COPANS J., *L'Enquête et ses méthodes*, Paris, Ed. Armand Colin, 2005, p.39.

tels que le hammam¹⁹⁸, elle délègue une matrone pour lui chercher une jeune fille et lui procurer des renseignements, en vue d'une meilleure connaissance du rang social et toutes les caractéristiques de la future belle-fille.

De ce fait, il importe de signaler que l'acte de mariage n'est pas un acte personnel, singulier, où la personne concernée décide quand et avec qui elle veut se marier. C'est plutôt une démarche imposée dont les parents détiennent la totale démarche. Ainsi se présente le cas de Hachemi désintéressé aux préparatifs de son mariage intégralement organisé par ses parents et ce depuis le choix de la mariée. C'est aussi le cas de Khomsa qui, depuis son très jeune âge, est nommée fiancée pour son cousin Roufa, malgré la situation financière critique de ce dernier. C'est encore le cas d'Amina qui, après de longues années de mariage avec un homme qu'elle n'avait pas choisi mais qui lui a été imposé par ses parents, cherche à se reconstruire sa vie.

Pour mieux discerner les faits ethnographiques ayant une relation directe avec le cérémonial du changement de statut, nous nous intéressons dans ce qui suit, aux « activités matérielles et spirituelles »¹⁹⁹ se déroulant principalement au niveau de l'enceinte familiale de la communauté sfaxienne pour l'agencement et l'organisation du mariage²⁰⁰ de Hachemi. Mais vues l'ampleur et l'importance des faits traditionnels et des cérémonies rituelles, ceci ne peut, évidemment qu'être sommaire, car « l'interprétation du monde n'est pas le monde. [...] Prétendre saisir la réalité

¹⁹⁸ C'est là que les vieilles femmes profitent de la nudité pour détailler le corps de jeunes filles en vue de leur choix pour un mâle de la famille.

¹⁹⁹ Marcel Griaule définit l'ethnographie comme étant la discipline qui comporte dans son champ d'investigation « des activités matérielles et spirituelles des peuples, étudiant les techniques, les religions, le droit, les institutions politiques et économiques, les arts, les langues, les mœurs », in *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Ed. A. Colin, 1998, p. 77.

²⁰⁰ Il importe de signaler que, d'une manière générale, les fêtes nuptiales coïncident entre le mois de mai et d'août la plupart du temps, avec la fin de la moisson. C'est à ce moment là que la compagne envoie sa richesse à la ville : grains en abondance et beaux troupeaux. C'est en cette période de l'année que les paysans sont riches, facteur auquel il faut ajouter les conditions climatiques favorables qui permettent le déroulement normal de toutes les réjouissances et les fêtes nuptiales.

“vraie” n’est qu’une illusion ou une mystification »²⁰¹, écrit Jean Mitry. On va se limiter alors, aux coutumes essentielles et à la description des réjouissances populaires, qui commandent et dominant la vie de la population sfaxienne tel qu’elles étaient vues par Nouri Bouzid.

6.3.1 - Du savoir-faire traditionnel

L’entrée dans l’espace domestique est une véritable aventure tant pour Nouri Bouzid que pour le spectateur. Une ambiance générale, mais aussi des détails sont à explorer, là où espace, occupant, action et décor s’attachent mais aussi s’arrachent pour créer une matière première de savoir-faire traditionnel et patrimonial²⁰².

Par sa caméra, le réalisateur touche à la matière plus qu’il ne regarde. Il invite le spectateur à s’insérer dans l’observé et dans le vécu des habitants et des artisans. Une séquence de dix gros plans explorateurs est consacrée aux préparatifs des gâteaux du mariage, notamment la préparation de la Bakléwa. Des mains multiples exposent des tâches variées : il y a celles qui étirent la pâte feuilletée fine sur le plateau ; d’autres qui étalent par-dessus les fruits secs parfumants ; d’autres qui malaxent encore la pâte dans un grand récipient ; une autre s’occupe à la fin du traçage de la trame quadrillée par-dessus l’ensemble ; une dernière enlève les déchets débordant du pourtour du plateau.

Bouzid focalise sur un processus d’un savoir-faire artisanal, qui baigne dans une ambiance d’entraïdes féminines. Laissant de côté les décors et les visages de celles qui portent l’action, « ces fragments constituent des objets animés, quoique apparemment détachés, vifs de point de vue matériel mais faibles de point de vue

²⁰¹ MITRY J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II : Les formes, Paris, Ed. Universitaires, 1965, p. 407.

²⁰² L’origine étymologique du terme patrimoine est dérivée du latin *patrimonium*, bien d’héritage, qui descend, suivant la loi, de pères et de mères à leurs enfants. Cette notion s’est élargie pour englober la totalité des biens hérités du passé le plus lointain et le plus proche. Cf. MATRI F., *Tunis sous le protectorat : histoire de la conservation du patrimoine architectural et urbain de la Médina*, Tunis, Ed. Centre de publication universitaire, 2008, p. 6.

dramatique ou logique »²⁰³. A ce constat, pourrions-nous ajouter que par ces fragments, Nouri Bouzid ne fait qu'enrichir son champ cinématographique visuel vu que l'intrigue tourne autour de la cérémonie du mariage de Hachemi.

Nous voyons dans cette attention et cette sensibilité au détail un vrai relevé de données sur le terrain urbain, qui s'inscrit dans un mouvement de recherches ethnographiques sur l'espace domestique. C'est une occasion de s'approcher de la communauté sfaxienne et de permettre au spectateur d'apprendre et de décrypter la mémoire des valeurs et traditions qu'oublient peu à peu, ou qui sont déjà perdues dans les autres villes. Nous pensons même que si Nouri Bouzid a choisi la médina de Sfax et l'espace d'*El Borj* pour y tourner son film, c'est parce qu'ils lui sont familiers et ont su conserver plus que tout autre « le modèle culturel » qu'exprime, en tout premier lieu, l'habitat familial sfaxien.

Nouri Bouzid continue son voyage au cœur de la maison. A travers le partage de l'espace et son aménagement interne, il exprime toute une série de pratiques traditionnelles, jusque dans les moindres recoins de la maison. Ces valeurs sont susceptibles de renforcer la singularité et l'authenticité de la famille sfaxienne et de rendre le film plus proche de la réalité. Il dévoile outre les préparatifs des gâteaux, l'intérêt accordé à d'autres arrangements conçus pour la célébration du mariage, car toute fête obéit à une logique rituelle, c'est-à-dire à des règles de conduite. Une cérémonie de mariage, quelle que soit la société qui la supporte, a ses lois, ses codes et ses garde-fous. Elle est toujours fixée dans sa périodicité, dans les étapes de son déroulement et dans l'expression de ses motifs.

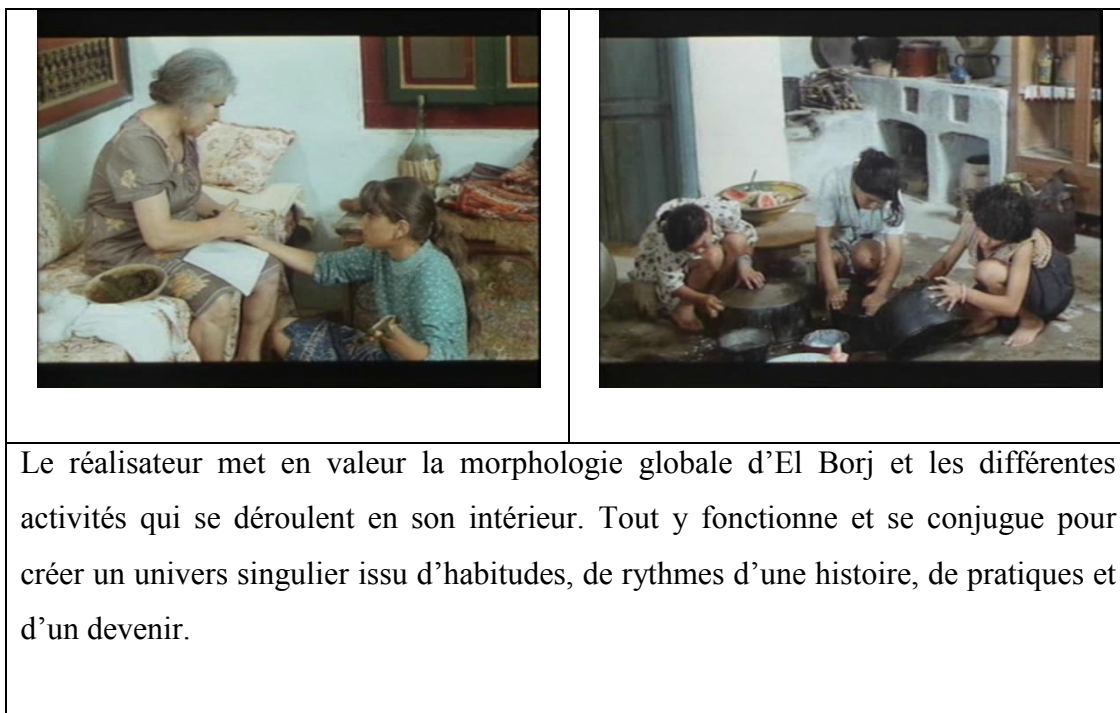
²⁰³ STONE MCNEECE L., « La lettre envoyée : l'image écrite dans le cinéma tunisien », in *Cinémas du Maghreb*, loc. cit., p. 69.



Nouri Bouzid filme aussi, le *henné*²⁰⁴ que met la tante sur les mains de Henda (la sœur de Hachemi). Le *henné* joue un rôle important dans la symbolique de la

²⁰⁴ Le Henné est un arbuste des régions tropicales (lythariacées) dont l'écorce et les feuilles séchées et pulvérisées fournissent une poudre colorante jaune et rouge.

beauté dans les pays musulmans. Elle a pour but d'embellir le corps de la mariée, en particulier ses mains et ses pieds, parfois ses cheveux, avant sa nuit de noces. A cet effet Henda cherche à ce que son dessin de henné soit plus joli que celui de la mariée. Une telle scène nous transmet tant un savoir-faire qu'un savoir-être, car le henné est également censé avoir une *baraka*, c'est-à-dire une grâce exceptionnelle capable d'attirer le bonheur, l'entente, la fertilité, la prospérité, la fécondité et d'éloigner le mal, qu'il vienne de la sorcellerie, du mauvais œil ou des djinns.



Le réalisateur met en valeur la morphologie globale d'El Borj et les différentes activités qui se déroulent en son intérieur. Tout y fonctionne et se conjugue pour créer un univers singulier issu d'habitudes, de rythmes d'une histoire, de pratiques et d'un devenir.

Il nous fait découvrir également un autre groupe réuni dans une autre pièce, pour la préparation du matelas de la chambre à coucher des mariés, un matelas qu'on remplit manuellement avec de la laine de mouton lavée, séchée et épluchée. L'acte de lavage est bien développé dans *Bezness* où sont filmées de vraies laveuses de laine dans leur activité. Ces dernières ramènent la laine, très tôt le matin, jusqu'à la mer pour bien la laver tout en évitant le gaspillage d'une quantité importante d'eau à domicile, par opposition à *Poupées d'argile* ou *Sabots en or*, où les femmes trempent la laine dans de grands récipients en cuivre dans le patio de la maison. Nous pouvons ainsi dire que par la mise en scène d'un même acte, qu'est le travail de la laine par les femmes, Nouri Bouzid met en valeur certaines caractéristiques régionales lui

permettant d'introduire une certaine réalité sociale. Outre le caractère ethnographique et traditionnel de l'acte, c'est aussi une occasion pour signaler indirectement la condition matérielle précaire de certaines familles, éventuellement le statut social et économique de ses protagonistes Roufa et Khomsa.



Dans ce même contexte de lavage, Bouzid nous donne à voir des femmes, tenues légères, assises sur des chaises basses dans une cuisine traditionnelle en train de faire briller la vieille vaisselle en étain ou en cuivre. Ces anciens ustensiles sont spécialement lessivés pour la préparation du grand dîner de la cérémonie, à l'exemple de cette grande marmite en cuivre (*MAKFOUL*) que la mère de Hachemi

utilise pour apprêter le couscous²⁰⁵. Ce plat marquant des traditions culinaires tunisiennes que les femmes excellent dans sa cuisson pour toute la famille réunie. Le réalisateur continue son exploration des activités se déroulant au sein de la maison, il filme les hommes au milieu des jneins en train de clouer les madriers pour construire une tente pour y célébrer le mariage.

De ce voyage quelque peu ethnographique, nous pouvons dire que les préparatifs du mariage se veulent avant tout un message et un discours se déployant selon une esthétique précise. C'est un moment privilégié qui apparaît comme une succession de haltes et un déploiement d'attitudes, visant à doter le groupe d'une mémoire car déterminé par un regain d'intérêt pour les usages et les objets matériels à caractère patrimonial traditionnel. Ces derniers dénotent des tâches multiples et des savoir-faire variés aidant à préserver la valeur représentative de l'identité sociale et l'originalité profonde de l'espace support de cette identité voire de cette culture. D'ailleurs, durant les préparatifs, nul ne peut rester à l'écart et s'occuper à une autre tâche, car il n'est personne qui ne puisse être impliqué à celles-ci de quelques façons. Toutes les énergies doivent se manifester et s'unir. C'est un moment de partage de moyens et de fins.

²⁰⁵ Le plat roi est bien entendu le couscous, que l'on retrouve dans toutes les cérémonies, qu'elles soient privées ou publiques. Au nord, au sud, dans les villes, dans les douars, partout au Maghreb le couscous est présent. On ne peut imaginer un mariage ou une *wa'da* sans couscous. « Manger un couscous », c'est assister à un mariage, dans le langage populaire. Le couscous étant un plat préparé quasi exclusivement par les femmes, sa présence dans la fête pourrait signifier « le don » effectué par les femmes. La préparation fastidieuse est collective en fait une épreuve qualifiante pour toutes. Toutes les femmes s'associent pour rouler un couscous qui, même fourni par une seule maison, demeure le produit de plusieurs femmes liées dans ce geste-offrande qu'est la préparation, et unies également à ceux qui le consomment par le biais du « sel ». [...] Le sel est symbole de la nourriture destinée aux humains, par opposition à celle, fade, destinée aux *jnûn*. Le sel est symbole de bonté. La maison est ouverte et l'on mange du couscous avec profusion. Il s'agit d'une nourriture chargée de symbolique, dans la mesure où elle est destinée à lier les hommes entre eux, à créer le tissu social qui renforce le caractère du sacré. En étant partagé par tous, dans un cercle plus large que celui du domicile, cette nourriture devient communiale. Cf. MOUSSAOUI A., *Espace et sacré au sahara*, Paris, Ed. CNRS Anthropologie, 2002, p. 133.

6.3.2 - De l'imaginaire et des croyances mythiques

Pour bien comprendre l'habitat, il est nécessaire de considérer comment l'homme, comme individu ou comme membre d'une collectivité, conçoit son rapport avec tout ce qui l'entoure, notamment l'humain comme le non-humain, le visible comme l'invisible, le pur comme l'impur, car l'espace comme nous l'a décrit M. Eliade « n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres »²⁰⁶. Il s'agit bien d'un espace « *cosmisé* » par opposition à un espace « *chaos* », selon la parole²⁰⁷ du même auteur. A. Rapoport a également insisté, de son côté, sur les bases anthropologiques de l'habitat humain. Il affirme que la maison n'est pas toujours ou uniquement une suite de logiques physiques, elle est même très souvent le résultat de croyances et d'attitudes spirituelles.

C'est ce que nous cherchons à démontrer à travers le vécu de la famille sfaxienne exposé dans *L'Homme de cendre*. Comment se manifeste alors la part du sacré ou plutôt du mythique dans le film de Bouzid ? Comment se révèle l'expérience de la vie des personnages à travers ce partage tant spatial que symbolique et spirituel ?

Etant donné que l'intrigue tourne autour de la cérémonie du mariage de Hachemi, il importe de signaler que « tout mariage implique une tension et un danger »²⁰⁸, selon M. Eliade. « C'est lors de moments particuliers comme la naissance, la circoncision, le mariage ou la mort que les risques inhérents à la cohabitation entre les hommes et les djinns²⁰⁹ s'intensifient. Ces moments de passage

²⁰⁶ ELIADE M., *Le Sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1965, p. 25.

²⁰⁷ Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le « Monde », le Cosmos ; le reste, ce n'est plus un cosmos, mais une sorte d' « autre monde », un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d' « étrangers ». Ibid., p. 32.

²⁰⁸ Ibid., p. 157.

²⁰⁹ A noter que la préexistence des djinns et des afrits par rapport à l'être humain est affirmée par le Coran : « Nous avons créé les humains à partir d'une argile dure transformée par l'eau en fange purifiée et liquide et Nous avons auparavant créé les djinns à partir d'un feu sans fumée » (Sourate 15,

semblent toujours marqués, dans le monde arabo-musulman, par la crainte d'attaques sorcellaires ou djinniques que la présence du sang risque d'induire »²¹⁰, rajoute E. Laoust.

Une telle idée est bien développée par Nouri Bouzid dans la séance de l'exorcisme où on voit la mère de Hachemi inquiète sur le sort de fils, la veille de ses noces. Croyant en la présence du mauvais œil que peut procurer cette fête, elle essaye de calmer son fils dans sa chambre. Elle fait appel à une guérisseuse pour l'aider à surmonter la situation et protéger la vie du jeune marié. Pour ce faire et pour apporter plus de réalité et de sensibilité à son film, le réalisateur recourt à l'effet documentaire, une technique qui ne lui est pas étrangère, et tourne toute la séquence de l'adjuration en un seul plan. Il accorde également le rôle de la guérisseuse à Khadija Abouba, une vraie voyante bien connue dans sa vraie fonction.

Dans l'obscurité totale, nous voyons alors la vieille dame aux rides impressionnantes et à la chevelure dépeignée, serrer fortement la main de Hachemi. Elle lui immobilise la tête en récitant des répliques « religieuses » :

« Saints patrons de la ville, je vous implore.

O Saint Youssef, O bienfaiteur. Venez à mon aide.

O Sidi Boulbeba, O barbier du prophète.

Eteignez la flamme qui me consume... »²¹¹.

Par ces paroles récitées, la guérisseuse essaye d'invoquer la bienveillance des saints patrons auxquels ils sont intimement liés, car selon les croyances et l'imaginaire arabo-musulmans, les saints, les sages, les sultans sont toujours source inépuisable de *baraka* et de grâce. Elle leur adresse alors, des prières ferventes afin de protéger le malade et d'éloigner le mauvais œil de son entourage.

Verset 26-27). Ces premiers habitants du sol demeurent normalement invisibles à l'homme, mais ils n'en sont pas pour autant moins proches et ils en partagent parfois.

²¹⁰ LAOUST E., *Mots et choses berbères*, Paris, Ed. Augustin Challamel, 1920, p. 58.

²¹¹ Extrait du sous-titrage du film.



Une ambiance obscure domine l'espace favorisant la scène de l'exorcisme.



Les gros plans sur le visage de la guérisseuse, ses rides, dénotent son âge bien avancé mais surtout son ancienneté et son expérience lointaine dans le domaine.



Le choix des accessoires n'est ni arbitraire ni démonstratif. Il tente le mieux à répondre aux exigences de la diégèse. Puisés dans l'univers mythologique, queue de poisson, corne de mouton, botte d'ail collaborent à enrichir la dimension esthétique mais surtout symbolique de la scène mystique. Ils constituent à proprement parler des signes.

Le réalisateur profite du moment pour décrire par des inserts, le décor qui semble régir la chambre : une queue de poisson, des cornes de moutons, une botte d'ail, un kanoun par lequel se dégage la fumée grisâtre de l'encens et du benjoin... Faisant partie du milieu cosmique environnant, ces objets existent moins pour eux-mêmes que pour les relations qu'ils permettent de tisser. Articulés à l'espace, ils concourent à créer le sens, deviennent autre chose qu'éléments de décors. Ils acquièrent une signification profonde en participant à la manifestation du sacré et à la concrétisation du rituel. Car d'une manière générale le dialogue entre les deux mondes exige toujours des éléments qu'on pourrait qualifier, en empruntant le terme de N. Marouf, de « médiateurs »²¹² ou d'intermédiaires. Ces objets remplissent des fonctions diverses, selon les régions et les traditions, mais se réunissent tous autour d'une importante valeur symbolique qui consiste à capter le mal et chasser le mauvais œil.

Ces objets-médiateurs sont loin d'être figés et ne jouent pas le rôle d'un simple accessoire décoratif. En participant à cet acte rituel, ils permettent à la mémoire de faire des soubresauts du présent vers le passé comme du présent vers le futur, car le rituel tel que définit par l'Encyclopédie Universalis, est « un acte formel qui n'a pas de corrélation technique avec un but immédiat, mais auquel on attribue une force intrinsèque. Il est souvent symbolique et d'ordinaire référé étroitement aux mythes et dogmes qui expliquent son symbolisme et contribuent à lui donner sa force »²¹³. L'espace est ainsi investi d'une temporalité autre, il bascule dans l'atemporel. Le passé, le présent, le futur s'entremêlent en un seul clin d'œil.

C'est ainsi que les objets-médiateurs associés à un petit espace, à une lumière sombre, à des paroles de *dhikr*, se conjuguent parfaitement avec tous les éléments cinématographiques pour créer un univers singulier riche sur le plan esthétique et symbolique. Un univers qui dénote que l'homme a tendance à vivre le plus possible dans le sacré-mythologique et/ou dans l'intimité des objets consacrés. Selon N.

²¹² MAROUF N., *Les Fondements anthropologiques de la norme maghrébine*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005, p. 80.

²¹³ Encyclopédie Universalis, op. cit. p. 1160.

Marouf, « le mythe a souvent été décrit comme le garde-fou de la conscience populaire »²¹⁴, il se rapporte au monde spirituel et a pour objectif d'expliquer l'univers, de situer l'homme dans la nature et de justifier la loi morale.

C'est ainsi que se présente la maison comme un endroit hautement investis symboliquement, un lieu où le risque d'interférence entre les deux mondes est élevé. Nous rajoutons en conséquence que la croyance au mauvais œil est largement répandue dans le monde domestique. Elle détermine nombre de pratiques plus ou moins visibles dans la culture et l'environnement artistique et architectural. Si nous revenons sur l'exemple de *Bezness*, nous remarquons parfaitement comment l'habitation est placée sous la garde d'esprits bienveillants que le touriste Fred cherche à déchiffrer. Ces esprits sont schématisés par des figures dessinées ou des empreintes gravées au-dessus des portes d'entrée et à l'intérieur même des maisons. Ils peuvent généralement prendre la forme d'un poisson ou d'une main connue sous le nom de main de fatma.

Une telle figuration de la main où les doigts représentent le chiffre cinq, participe dans l'action de se protéger soi et de protéger son habitation contre le néfaste étant donné que la main est considérée comme l'organe de défense par excellence. Le chiffre cinq est associé également dans l'imaginaire arabo-musulman aux cinq piliers de l'islam. Il renvoie aussi aux cinq prières pratiquées par le musulman chaque jour. Donc le chiffre cinq possède une part de sacralité à laquelle on fait appel pour se défendre contre le danger matériel ou spirituel. L'expression populaire dit encore *KHAMSA FI AYNIK* (« cinq dans tes yeux ») pour se protéger contre le mauvais œil. L'œil et le chiffre cinq semblent donc aller ensemble. A cet effet, nous pouvons retrouver, au centre de la paume de la main de Fatma, un œil bien ouvert, ou à défaut, un miroir, pour accentuer les moyens de protection.

De là, nous pouvons conclure que l'espace de la maison s'offre à nous sous le signe du sacré. Les murs et les toits qu'on a souvent qualifiés de protecteurs car solides et étanches, ne sont pas suffisants à eux-seuls pour une garde optimale. C'est par l'addition de ces objets-signes dessinés sur les façades intérieures et extérieures

²¹⁴ MAROUF N., op. cit., p. 86.

qu'ils acquièrent une grande part de potentialité défensive. Ces objets-signes semblent jouer le rôle d'esprits protecteurs qui veillent à la sauvegarde et la préservation de la demeure et de ses occupants. Ils dessinent autour de la maison des bornes magico-religieuses qui tracent les cercles concentriques au milieu desquels elle se love. A ceux-ci s'ajoute la dimension de l'ailleurs. Le patio, par son ouverture, par sa communication verticale avec l'au-delà, est le lieu de l'absence-présence, du divin, de la puissance, du mi-fictif mi-réel, de la pensée sublime.

Pour en finir, nous pouvons dire que la maison traditionnelle telle que présentée dans les films de Bouzid, est à prendre comme une abstraction, comme un archétype, comme la référence non dépourvue de mythification nostalgique de ce que représente la tradition, le fondement culturel, l'identité... Certes, on est sans doute ici en présence de l'ancienne croyance relative aux esprits protecteurs de la maison, mais le réalisateur insiste également sur le développement de ces pratiques rituelles et la propagation de ces bornes magico-religieuses en dehors de l'enceinte familiale. Celles-ci survivent astucieusement grâce aux cultes maraboutiques où l'islam se mêle à d'autres apports antérieurs et parallèles.

N'ayant pas quelqu'un de proche pour les aider à surmonter leurs malheurs, c'est vers le marabout²¹⁵ que se dirigent Khomsa, Aïda, et Amina pour apaiser leurs douleurs et solliciter la protection du sacré-saint. « Les marabouts font l'objet de pèlerinages incessants et tiennent, par ailleurs, un rôle extrêmement important dans la régulation et l'apaisement de conflits au sein de la tribu »²¹⁶, écrit M. Kleiser-Corbetta.

Dans cet endroit qui semble faire « office de pôle spirituel », selon les propos du même auteur, tout s'enchevêtre pour créer une atmosphère mystique favorisant la guérison des protagonistes. Le dénominateur commun qui réunit la scène de l'exorcisme de Hachemi à la maison et celles de Khomsa ou encore d'Amina au

²¹⁵ Cf Première partie, Chapitre V, pour revenir sur les spécificités de cet endroit et revoir les causes qui ont ramenées les protagonistes à le visiter.

²¹⁶ KLEISER-CORBETTA M., « La Maison berbère des Beni-Ouaraïns (Moyen-Atlas, Maroc) » in *Cultures et habitats, douze contributions à une ethnologie de la maison*, op. cit., p. 96.

marabout est l'intervention d'une lumière qui contribue à la modulation d'une atmosphère dramatique pour les scènes. Une lumière assez dure et obscure qui remplit toute l'image. Cette lumière est porteuse d'émotions, elle ne fait qu'installer de l'anxiété et de la peur chez le protagoniste comme chez le spectateur.

Mais ce qui participe le plus de cet environnement spirituel sont les psalmodies prononcées par les guérisseuses. Réciter un *dhikr* par ici, lire des versets coraniques par-là, déclamer des odes plus loin, invoquer Dieu et/ou le Saint-patron, proclamer leur gratitude et leur reconnaissance partout, sont autant de contenance d'un même acte. Toutes ces figures renvoient à l'intervention du sonore, en particulier de la parole et leur importance dans le déroulement de l'acte de guérison.

Comment le réalisateur articule-t-il alors, le sonore au spatial pour créer le sens ? Comment le visible et l'audible concourent-ils ensemble à faire coïncider le symbolique et l'imaginaire où la voix, tout comme l'objet, jouent le principal trait d'union ?

Si dans *L'Homme de cendres* et dans *Bent Familia*, le réalisateur s'est limité à l'ordre du vocal, c'est-à-dire de la parole, pour dénoter la scène d'exorcisme de Hachemi, ou encore celle d'Amina sous les gardes de *Lella Saïda*, c'est avec Khomsa dans *Bezness* qu'il a fait appel au musical pour dénoter sa séquence. Sur les trois scènes évoquées, c'est cette dernière, celle de la transe de Khomsa, qui pourrait répondre le mieux à nos questionnements.

Emportée par les chants et par la tonalité des tambours, Khomsa commence à danser et se livre au rythme de sa propre *NUBA*. En effet c'est sous la variation des tonalités des sons mélodieux de la voix et par une augmentation en crescendo du rythme musical et instrumental que se crée un rapport magique qui la fait entrer dans un état de transe. Ces paroles musicalisées, ces sons d'instruments, ces prières, s'additionnent en provoquant une résonance qui joue inlassablement sur l'intervention de l'intellect, mais surtout sur l'intrusion du sentiment. Elle fait remuer le tréfonds de l'être.

De là nous pouvons dire, en reprenant les termes de M. Kleiser-Corbetta, que « l'acuité du son est en fait une acuité du sens entrevu et perçu. La plainte

devient cri et l'angoisse se mue en douleur »²¹⁷. La jeune Khomsa, à travers cet exutoire, ne fait donc qu'exploser et extérioriser sa haine latente envers la structure familiale. La force coercitive de cette structure archaïque qu'est la famille se présente comme un démon qui l'habite et qu'il faut conjurer en se lançant délibérément dans un rituel maraboutique guérisseur. Épuisée, Khomsa tombe par terre, évanouie. Les tambours cessent aussitôt, ainsi que les chanteuses. L'une de ces dernières s'approche de jeune fille et engage une conversation avec elle, voire avec le démon renfermé dans son corps. Au cours de cette séance, le dire est avant tout ressenti. Ce n'est pas l'oreille seule qui est sollicitée mais la totalité du corps, cet étrange émetteur et étonnant récepteur qui s'ordonne dans son entier à l'ambiance qui lui est offerte et aux paroles qui lui sont psalmodiées.

6.4. L'espace domestique comme élément de caractérisation sociale

La relation entre vie domestique et statut social est constamment exprimée en terme de type d'habitation. Chaque classe sociale bénéficie d'un plan caractéristique, d'une superficie habitable spécifique et d'un décor approprié à son niveau. L'habitat, tel que le décrit M. de Certeau, « avoue sans fard le niveau de revenu et les ambitions sociales de ses occupants. Tout en lui parle toujours et trop »²¹⁸.

Or les maisons de la médina, tel qu'analysées plus haut, et en dépit de leur richesse intérieure, offrent toujours des façades extérieures simples et uniformes invoquant un statut équivalent et égalitaire de leurs occupants. Ce qui nous importe donc dans ce chapitre, ce n'est point la grandeur de la maison, ou la richesse²¹⁹ de

²¹⁷ Ibid., p. 106.

²¹⁸ DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 218.

²¹⁹ Sur le statut matériel de Hachemi, nous pouvons dire qu'il fait partie d'une famille aisée, car l'espace d'*El Borj* comme on l'a vu précédent est soit une résidence secondaire pour les habitants de la médina vers laquelle ils migrent pendant la saison estivale pour profiter de la fraîcheur de la campagne et des fruits qu'elle offre, soit la résidence principale pour les familles aisées qui fuient la surpopulation de la ville traditionnelle, à la recherche d'un endroit plus calme et plus réconfortant. Dans les deux cas, *El Borj* renvoie donc à un occupant de statut économique, matériel confortable.

son propriétaire, mais ce qui se déroule en son intérieur comme activités et comportements sociaux.

Nous pensons en effet que, les plans des maisons n'indiquent pas seulement la position des murs, ou le nombre des pièces et leurs dimensions, ou encore le décor qui les régissent, mais ils structurent aussi les formes culturelles et sociales de l'habiter au quotidien. « Parce qu'il renvoie à une activité humaine, parce qu'il a son résonnant dans l'ordre social, l'habitat en tant qu'espace est chargé d'un sens intérieur, porteur de valeurs sociales et culturelles »²²⁰, nous révèle A. Gardies. Du même avis, A-J. Greimas formule que « le langage spatial apparaît [...] comme un langage par lequel une société se signifie elle-même ».²²¹

L'histoire du domestique social des habitants est à prendre donc comme un élément déterminant où chaque individu se comporte selon des règles de conduite spécifiques formant ce qu'on appelle l'ordre social. Ce dernier dicte certaines pratiques appropriatives de l'espace générées par un ensemble de traditions sociales, économiques et culturelles. Il est révélateur tant de relations sociales établies entre le foyer domestique et son environnement social, que des relations entretenues à l'intérieur même du foyer, entre les différents membres qui composent ce dernier. C'est ce que nous proposons d'étudier à travers ce chapitre. Nous essayons d'analyser les relations socio-spatiales, en examinant plus précisément comment ils traitent des articulations entre les relations sociales et l'espace. Nous tentons de déchiffrer les codes sociaux et comportementaux qui semblent régir l'espace domestique et/ou les caractéristiques architecturales qui semblent guider la conduite de l'occupant de l'espace.

Quelles seront alors, à travers l'analyse des pratiques quotidiennes et des rituels dictés par la morphologie architecturale de l'espace domestique et par la distinction entre son intérieur et son extérieur, les valeurs et les normes inscrites dans

Voir l'article de AKROUT S. « Les jardins de Sfax : Jneins et Borjs », in *Architecture Méditerranéenne*, 1999, p 151.

²²⁰ GARDIES A., *L'Espace au cinéma*, Paris, Ed. Meridiens Klincksieck, 1993, p. 75.

²²¹ Ibid., p. 75.

l'organisation sociale de la maison ? Pouvons-nous dire que l'organisation de la société se communique naturellement à l'espace qu'elle occupe, ou est-ce plutôt l'inverse, c'est-à-dire que c'est l'espace qui conditionne l'organisation de la société ? L'homme s'y conforme-t-il par volonté réfléchie ou par conditionnement psychologique sans choix conscient ? Y est-il incité par des mobiles positifs ou négatifs ?

6.4.1 - La séparation des sexes ou sexualisation de l'espace

« La loi et l'ordre se disent par le sexe »²²², nous dit G. Balandier. Comment le sexe pourrait-il organiser l'espace ou même établir un ordre à poursuivre ? Telle est la question qui se pose et à laquelle nous tenterons de répondre au cours de ce chapitre.

Les notions de féminité et de masculinité sont des notions socialement et culturellement construites au sein de toute société et de toute culture. Elles sont le produit de tout un système de valeurs et de normes spécifiques propres à chacune d'elles. Nous avons pu dégager, depuis l'analyse de la filmographie de Nouri Bouzid dans la première partie, divers statuts accordés à chacun de ces deux pôles, à savoir le masculin et le féminin. Nous avons montré également que la relation qui les réunit est essentiellement une relation conflictuelle où le féminin cherche à s'affranchir et à se libérer des traditions archaïques accablantes tandis que le masculin tant valorisé n'arrive plus à subvenir toutes ces nouvelles convoitises.

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur l'analyse des relations sociales qui se déploient dans l'espace habité d'*El Borj*. Nous tenterons de déterminer les valeurs qui encadrent cette organisation spatiale, et ce à travers l'examen du mouvement de la femme ainsi que celui de l'homme dans l'espace de la maison. Nous essayons de saisir le rapport que ceux-ci entretiennent à la fois avec l'espace domestique et avec son espace environnant, c'est-à-dire l'espace public. Il s'agit de bien comprendre les principes qui dictent la répartition des espaces entre les

²²² BALANDIER G., « Le Sexuel et le social. Lecture anthropologique », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, Ed. Les Presses Universitaires de France, Janvier-Juin 1984, p. 6.

générations et les sexes, de replacer les parties qui composent la maison dans l'environnement plus large des activités professionnelles et/ou de l'orientation. Un tel travail conduit à révéler les catégories classificatoires qui sont à la base de tout comportement.

Tel que présenté par Nouri Bouzid, l'espace d'*El Borj* s'organise de prime abord suivant une séparation zonale distinguant entre ce qui demeure de l'ordre du public, c'est-à-dire de l'accessible à toute personne étrangère au cercle de la famille, et ce qui demeure de l'ordre du privé réservé majoritairement aux occupants d'*El Borj*. Le rez-de-chaussée, par les activités multiples qui s'y déroulent, par son rapprochement avec la porte d'entrée principale, est un espace destiné à tout le monde, à la famille restreinte comme à la famille élargie ; pour le familier comme pour l'étranger (le voisin, l'ami...). Quant à l'étage supérieur, relativement mis en retrait par rapport à l'étage inférieur, c'est un espace privatisé, dont l'unique accès se fait par les escaliers. Il est réservé essentiellement aux chambres à coucher, relativement spécialisées par unité conjugale, étant entendu que le modèle familial est celui du groupe domestique polynucléaire. Il est par la suite accessible uniquement aux seuls habitants-couchants de la maison (père, mère, fils, filles, grands-parents et parfois tantes ou oncles). Dans son article « Apprendre à habiter », l'architecte A. Loos déclare que « l'homme qui possède sa propre maison habite deux étages. Il sépare rigoureusement sa vie en deux parties. En vie diurne et vie nocturne. En habiter et en dormir »²²³.

Dans cette séparation zonale couvrant l'espace de la maison, la répartition des pièces obéit donc à un classement suivant les fonctions principales : le service et l'habitation, l'actif et le passif. Cette bipartition fonctionnelle entre « espace jour / espace nuit » engendre dans notre cas, une communication horizontale/verticale entre les différentes centralités d'un même espace. Cette transition tant formelle que fonctionnelle est assurée par l'escalier qui crée un lien direct entre les différentes

²²³ LOOS A., « Apprendre à habiter », loc. cit., p. 43.

parties de la maison et « contribue à ce que le parcours à la verticale soit vécu comme une série d'expériences diverses »²²⁴, selon les propos du même architecte.

Déterminant des usages relativement rigides, cette partition de l'espace vient toutefois tempérer l'intérêt et l'importance entre usages par les étrangers et usages internes au groupe domestique. Elle concourt essentiellement à la distinction entre l'espace de l'intimité familiale et l'espace de la sociabilité. Ce fractionnement spatial tourne autour de l'opposition entre vie en commun et vie privée en intimité, entre le souci de se réunir et le fait de s'isoler. Ce souci de protection de l'intimité de l'habitant est encore renforcé par l'aménagement. Il correspond à une tendance déjà présente dans le plan de l'habitation : un espace qui ne donne pas à voir à l'extérieur, une entrée en chicane, des escaliers à l'écart ramenant à l'étage supérieur.... Autant de signes architecturaux destinés à préserver la vie domestique et à y créer un certain ordre social et psychosociologique.

Dans ce partage public/privé de l'espace de la maison, un second couple rejoint le premier et semble exercer également sa pesanteur sur l'édifice familial : le doublet féminin/masculin. L'espace d'El Borj s'organise pareillement suivant une bipartition sexuelle, séparant les espaces féminins des espaces masculins. L'intérieur de la maison selon le film, est quasiment dédié à la femme. D'ailleurs les seuls personnages masculins qui y font leur apparition en cours de journée sont le grand-père et Hachemi. Ce dernier y entre pour y sortir aussitôt. Ce n'est que le soir que nous ressentons la présence des deux sexes à la maison. C'est la fonction habitation, repos, qui les réunit et invite tous les occupants à regagner leur territoire familial. Par contre, au cours de journée, la femme demeure pratiquement le seul actant au sein de la maison. Comme nous la voyons dans ce film ainsi que dans les autres, mère qu'elle soit ou jeune fille, elle est totalement prise par diverses tâches ménagères : cuisiner, nettoyer, laver... C'est elle qui assure la fonction service à l'intérieur.

Dans ce même contexte et pour décrire l'espace domestique, pour M. Bougali, la maison « est avant tout féminine, faiseuse d'enfants et d'agneaux, pourvoyeuse d'ombres rassurantes, de chaleur et de silence. Dans ses entrailles, les

²²⁴ Ibid., p 43.

fruits des récoltes, provenant du monde solaire et masculin du dehors, se métamorphosent en nourriture grâce aux mains des femmes qui broient, pétrissent, malaxent et grâce à l'action du feu »²²⁵. Dans ce passage l'auteur insiste sur la subdivision sexuelle de l'espace tant sur le plan formel que sur le plan fonctionnel. Mais si la femme semble détenir une position active à l'intérieur de la maison, l'extérieur lui est quasiment interdit. Les femmes telles que décrites, ne s'avèrent que les conseillères de l'ombre : elles n'agissent sur les affaires publiques que par l'intermédiaire des hommes de leur famille (père, mari, fils ou frère). Elles sont inlassablement sous la tutelle du masculin.

La sociologue marocaine Fatma Mernissi va encore plus loin en remarquant que « la symbolique sexuelle est un reflet et une expression des rapports hiérarchiques qui structurent l'ordre musulman. La division de l'espace social en espace domestique et espace public est l'expression d'un rapport de pouvoir et de hiérarchie. Le monde musulman est minutieusement scindé en deux univers : l'univers des hommes, *EL UMMA*, qui va de pair avec la religion et le pouvoir, l'univers des femmes étant celui de la sexualité et de la famille »²²⁶.

La sociologue lie cette rigidité d'attribution sociale des rôles et des frontières au pouvoir et à la sexualité. L'homme est associé au pouvoir, la femme à la sexualité. Pour elle, « dans le monde musulman, il y a la sexualité territoriale : un des mécanismes-clés qui en assure la régulation consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé n'appartenant pas à la même famille, associé à une ritualisation complexe de toute interaction exceptionnelle et inévitable. Tel est le cas lorsque la femme est obligée de traverser la rue, espace public et donc masculin par définition »²²⁷.

La division sexuelle de l'espace explique ainsi l'organisation de la maison traditionnelle. Par opposition au règne intérieur féminin, c'est à l'extérieur de la

²²⁵ BOUGALI M., *La Représentation de l'espace chez le marocain illettré*, Paris, Ed. Anthropos, 1974, p. 105.

²²⁶ MERNISSI F., *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Ed. Tierce, 1983, p. 55.

²²⁷ *Ibid.*, p. 77.

maison que se manifestent l'ordre et le pouvoir du masculin. C'est lui le responsable des apports financiers, ainsi que des tâches dures. Les hommes gagnent leur vie en dehors de la maison et les femmes se consacrent totalement au foyer. Deux mondes séparés, celui de la responsabilité féminine à l'intérieur de la maison et celui du domaine des affaires, masculin, à l'extérieur. Même pour les préparatifs du mariage, ce sont les hommes qui s'occupent de l'aménagement de l'espace extérieur, l'espace où va se célébrer la grande fête. Ils sont face à des tâches un peu plus dures et nécessitant de l'effort physique. Ils ramènent des madriers, installent des tentes... le domaine masculin tel qu'il se présente est associé au travail et à la force. C'est le domaine de « l'homme aux vastes épaules et à responsabilité sociale développée »²²⁸, tel que le qualifie M. Bougali.

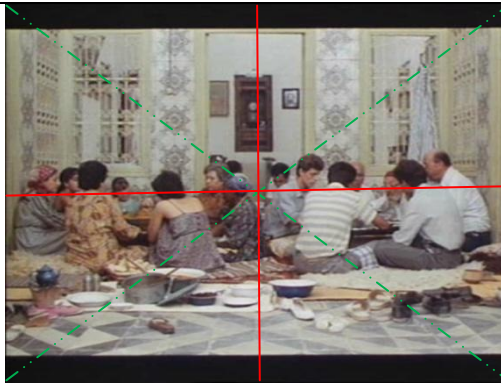
Bourdieu indique quant à lui que « le principe d'organisation de l'espace intérieur donne une « orientation centrifuge » aux espaces masculins et une « orientation centripète » aux espaces féminins. Les deux termes de cette opposition n'expriment pas un équilibre ; ils renvoient à une hiérarchie d'un espace par rapport à un autre, en référence à la supériorité d'un sexe sur l'autre »²²⁹. De ce fait, nous pouvons conclure que le masculin dans la société maghrébine est valorisé par rapport au féminin. Il bénéficie d'un statut hiérarchique supérieur. Il bénéficie également d'une ouverture spatiale et fonctionnelle plus large. Son mouvement est dirigé vers l'extérieur alors que celui de la femme est pointé vers l'intérieur.

Cette assignation sexuelle au sein de la société trouve sens dans l'espace comme dans l'univers domestique. Si nous revenons à notre support d'analyse, la seule fois où nous voyons les hommes et les femmes dans un même espace, c'est au moment du déjeuner. Certes ils sont dans la même chambre mais ils sont séparément attablés. Cette séparation est accentuée par les faits et par la composition plastique du plan. Cette division en deux sous-univers bien distincts dans l'espace conduit à marquer le passage d'un univers à un autre, d'une entité à une autre. Ce passage

²²⁸ BOUGALI M., op. cit., p. 109.

²²⁹ Cité par KAJAJ KH., « La Maison traditionnelle de Tétouan », loc. cit., p. 130.

incarne assez souvent une attribution inégalitaire du pouvoir qui lie le féminin au masculin dans un rapport hiérarchique bien déterminé.



Une parfaite symétrie²³⁰ axiale régit l'espace architectural (parois, ouvertures, panneaux décoratifs) et dénote à première vue une parfaite symétrie sociale (les hommes d'un côté, les femmes de l'autre).

En effet la symétrie définit d'une manière générale, « un ordre esthétique fait de mesure, d'équilibre, de normativité et de sérénité : il peut évoquer des notions de justice, d'égalité, de fraternité ou d'équité »²³¹. Mais dans ce que nous avons avancé comme analyses précédentes, le féminin et le masculin ne bénéficient nullement d'un même statut. Si nous focalisons aussi sur la ligne horizontale centrale de cette capture d'image, nous constatons que les épaules des personnages sont pratiquement toutes situées au même niveau sauf celles du père se positionnent largement au-dessus.

⇒ Le père, en tant que chef de famille, bénéficie donc d'un statut particulier et d'une importance spécifique.

Certes les différences sociales ou les attributions sociales des rôles sexués sont des questions qui se posent avec acuité depuis des années. Mais si Bouzid les

²³⁰ Il importe de noter que la symétrie est un principe majeur de l'art islamique. Elle ordonne aussi bien les panneaux décoratifs que l'ordonnance des constructions. La symétrie, qui veut notamment que les deux parties d'un décor séparées par un axe central se réfléchissent l'une l'autre, se rattache pour l'essentiel à la symbolique du miroir. Cf. *L'Univers symbolique*, op. cit., p. 374.

²³¹ Ibid., p. 374.

repose encore de nos-jours c'est qu'elles sont toujours actuelles et se renouvellent du fait de la reprise des controverses sur l'inné et l'acquis. Nous tenterons dans ce qui suit de déchiffrer les codes qui commandent cette sexuation de l'espace et des rôles.

6.4.2 - Le possesseur de la maison

Avant de signifier la maison en tant qu'espace bâti, le mot *dâr* renvoyait essentiellement à la notion du « territoire ». Nous disons : *dâr al- ahd*, pour signifier le territoire du pacte, *dâr el harb*, pour le territoire de la guerre, *dâr al-iman*, pour renvoyer au territoire de la foi, *dâr al-islam*, pour le territoire de l'Islam, *dâr al-kufr*, pour le territoire de la mécréance²³²... Autant de dénominations qui montrent bien qu'avant de désigner la maison en tant qu'espace familial, le mot *dâr* désigne avant tout un espace délimité et approprié, sur lequel s'exerce l'autorité indiscutée d'un chef ou d'un groupe.

Ad-dâr c'est donc un espace sur lequel s'exerce un pouvoir dont l'autorité est reconnue. Cette autorité accorde soit le privilège à un espace sur des parties intégrantes de celui-ci, soit l'apanage d'une personne sur un territoire et par la suite sur ses occupants.

Dans ce même contexte, dans le dialecte arabe, nous disons *dâr flân*²³³ (au masculin) pour signifier « la maison d'un tel » ou également « la famille de tel », et *mûla dâr* (pareil au masculin) pour renvoyer à celui qui la détient, c'est-à-dire son possesseur. Ces deux expressions renvoient essentiellement à deux notions qui s'avèrent intimement liées comme la maison et la famille. Ces dernières passent automatiquement par la possession d'une unique personne à savoir le chef de la famille : le père. La maison est donc « le symbole de l'identité familiale, la plus

²³² *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit., pp. 231-231.

²³³ Assez souvent, pour parler de l'épouse dans les traditions maghrébines, les hommes utilisaient le terme de « *dâr flân* ». Donc la femme est associée à tant à la maison qu'au mari. Elle ne peut être envisagée en dehors de ce cadre.

importante possession matérielle qu'un homme puisse jamais avoir, le témoin durable de son existence »²³⁴.

Le chef de famille, en possédant la propriété matérielle de la maison, possède également sa propriété symbolique qui se décrypte par l'autorité et le pouvoir qu'il pourrait exercer sur les membres de sa famille. Le père de Hachemi est une figure imposante dans le maintien des liens et le contrôle des mouvements au sein de la famille. Dans la maison, tout doit passer par son intermédiaire, tout doit obéir à sa propre loi, comme le soulignent déjà ses propres répliques au cours du film :

« Je lui ai fait apprendre un métier.

Je lui ai choisi une épouse dont il ne peut même pas rêver.

Mais pour qui se prend t-il ? »²³⁵

Il rajoute encore plus loin :

« Tout le monde trime pour lui, et monsieur n'est pas content ! On lui a meublé un appartement, que veut-il de plus ? »²³⁶.

Depuis son enfance, Hachemi semble privé du moindre choix. Il n'a pas à jouer avec Jacko, il n'a pas à terminer ses études. Il n'a pas à choisir son métier, ni à élire la femme qui va partager sa vie. Il n'a même pas à intervenir dans le choix des invités qui vont assister à son mariage. Il n'a pas à rentrer tard ou à rentrer saoul à la maison... Autant d'interdictions qui mènent à autant de questions. Où résident alors ses choix et ses déterminations ? Où réside sa part ? Où réside sa propre personne ? Privé de toute initiative, sera-t-il capable de fonder et de construire une famille à lui seul ou vivra-t-il et pour toujours sous la tutelle de son père ?

Une séquence fort significative souligne la totale soumission de Hachemi et celle de tous les membres de la famille à la loi du père. Suite à la séance de l'exorcisme, le protagoniste voulant échapper à cet enclos, tant matériel (par cet encerclement que lui créent les femmes tout autour) que moral (par cet imaginaire collectif qu'elles lui imposent et construisent par cette scène de désenvoûtement), il

²³⁴ KAJAJ KH., « La Maison traditionnelle de Tétouan », loc. cit., p. 115.

²³⁵ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

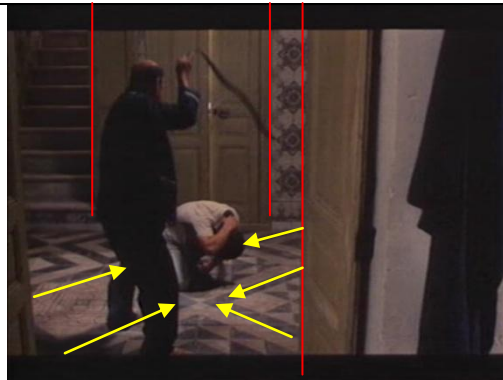
²³⁶ Ibid.

retrouve son père dans le hall pour le chasser. Ce dernier, fou de rage, la voix haute : « Nous sommes des marionnettes entres tes mains. Voilà pour avoir fait de nous des jouets... »²³⁷, abat son fils par terre et le fouette farouchement avec une ceinture en cuir.



Rien n'échappe au contrôle du père. Par derrière les fer-forgé, il supervise le tout depuis sa chambre.

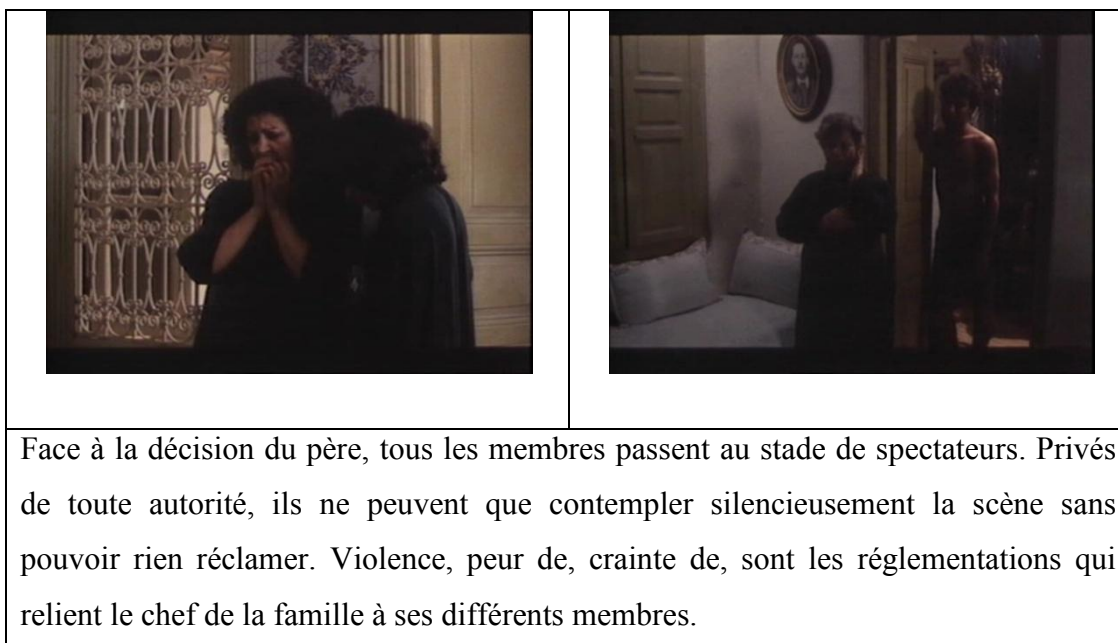
Il domine le cadre comme il domine sa famille (occupant le 5/8 du plan tandis que le fils n'en occupe que le 1/8). Il tourne le dos à tout le monde et passe aussitôt à l'acte révolutionnaire.



Toute la composition plastique concourt à souligner la situation de Hachemi. C'est lui qui bénéficie majoritairement d'une lumière intense et non son père. La composition au niveau du tramage au sol (calepinage) est agencée d'une manière centripète, une composition fermée sur-soi où l'ensemble du tramage converge vers un centre, dont Hachemi est le principal représentant.

²³⁷ Ibid.

Dans la structuration de l'espace filmique au cours de cette séquence, le réalisateur recourt également à un mouvement de champ*/contre champ* pour montrer la réaction des différents personnages assistant à cette scène de violence.



D'une part, Hachemi, présenté humilié et malmené par son père, se rebiffe, se courbe en deux sans aucune réaction, ne présente aucun signe de révolte. Il subit silencieusement les insultes et les coups de son père sans manifester aucune rébellion. Hachemi est ainsi filmé en plongée, « une prise de vue de haut en bas qui a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité »²³⁸. Le réalisateur recourt à la technique (l'éclairage, la position de la caméra, la composition plastique...) pour appuyer la totale soumission du fils à son père. D'autre part, il souligne la réaction des différents figurants : la mère, le frère, la

* Le champ désigne la partie de l'espace filmé (ce que l'on verra à l'écran).

* Le contre-champ consiste à retourner la caméra et à filmer l'endroit qui est directement face au champ. Si on colle ces deux images au montage, on aura l'impression par exemple que deux personnages sont face à face et se parlent. On utilise souvent ce moyen dans les films, lorsque les personnages dialoguent.

²³⁸ MARTIN M., *Le Langage Cinématographique*, op. cit., p. 45.

sœur, la tante. Personne ne peut empêcher la décision du père qui abat son fils, personne ne peut intervenir... Ils se trouvent tous dans l'impossibilité d'exprimer un désir sans l'aval du chef. Telle se voit l'image de la mère, de la sœur, ou encore de la tante, la tête entre les mains, les yeux baissés, elles ne peuvent même pas visualiser cette scène.

L'espace habité est associé à un lieu sacré dont l'ordre et la rigueur sont les principales caractéristiques. A l'ordre physique d'une architecture régulière, ordonnée est rattachée un ordre social dont le père dispose de la totale exclusivité. C'est un espace « orienté vers... »²³⁹ selon les écrits de l'ethnologue KH. KAJAJ. « Il est un élément constitutif du système culturel. Il livre des codes de conduite et des représentations sociales. Il va servir à distribuer ce qui est prescrit et ce qui est interdit »²⁴⁰. Au sein de la maison, chacun des membres de la famille patriarcale doit donc respect et soumission à son chef qui demeure le maître incontesté dans ce cadre rigide et uniformisant où aucune place n'est laissée à l'improvisation personnelle.

La régulation sociale au sein de la famille repose essentiellement sur l'éducation de ses membres. Elle est faite à la fois à l'aide de sanctions positives : des récompenses, des encouragements, des promotions..., et de sanctions négatives : des punitions, des rétrogradations, des licenciements, des réprobations par le groupe... C'est ainsi que Hachemi est sanctionné pour avoir désobéi à ses parents, Bahta pour avoir volé l'argent de son grand-père, Farfat pour avoir semé le trouble au sein de la famille et porté atteinte morale à l'image de son père...

Ce système de sanctions engendre chez les individus, en particulier les enfants, un comportement qui se doit conforme aux supposées normes. C'est une façon de socialiser l'individu en lui transmettant normes et valeurs de façon à guider ses actions et à lui faire sentir les liens invisibles qui les relient. Le père, tel que présenté par Bouzid le long de ses films, semble être le principal superviseur et régulateur de ce système. C'est une figure tyrannique qui entretient avec ses enfants

²³⁹ KAJAJ KH., « La maison traditionnelle de Tétouan », loc. cit., p. 128.

²⁴⁰ Ibid., p. 128.

une relation basée sur la force voire la violence, alors que ces derniers vivent dans la peur d'enfreindre ses lois.

Une telle relation de crainte et d'obéissance ne se réduit pas au seul couple père/fils. Elle touche également, comme nous l'avons développé plus haut, le couple conjoint père/mère. Cette dernière, qu'elle soit issue d'une famille riche, à l'image de Amina dans *Bent familia*, ou d'une famille modeste, à l'image de Fatma dans *Sabots en or*, la mère de Hachemi dans *L'Homme de cendres*, la mère de Bahta dans *Making of...* est toujours dans la servitude de son mari. Une fois qu'elle déraile du supposé « bon-chemin », elle est aussitôt exposée à la violence tant physique que psychologique.

Cette violence tant physique que psychologique est légitimée dans la société traditionnelle étant donné qu'elle couvre l'honorable prétexte de « correction » et d'éducation. Elle offre de la sorte l'occasion au chef de la famille de gérer avec fierté son espace domestique, car bien posséder sa maison revient essentiellement à bien exercer son autorité sur sa famille. Le père est donc autorisé, en tant que gardien de l'honneur, à corriger les membres de sa famille. Il a le droit de contrôler tous les actes de la quotidienneté familiale, de contrôler le mouvement de sa femmes ainsi que celui de ses enfants. Son statut social est totalement mesuré par sa gestion de sa maison : une gestion financière (capital matériel) mais surtout une gestion familiale (capital pouvoir).

Mais une telle conception de structuration sociale ne se contredit-elle pas avec un tel espace architectural régulier et bien agencé ? Un tel espace ordonné n'est-il pas conçu pour offrir à la vie domestique son cadre idéal favorisant la sécurité et l'intimité de la vie privée ? Pourquoi donc recourir à la violence ? Qu'est ce qui donne à l'homme cette faveur pour exercer son pouvoir ? Le réalisateur ne souligne-t-il pas l'impossibilité des relations en raison des images et des fantasmes véhiculés par l'emprise des coutumes et de la religion ? Ne dénonce-t-il pas cette conception archaïque de l'honneur de l'homme qui en dépit de son autorité finit toujours par être outrepassé ?

6.4.3 - La maison et le code d'honneur

Dans cette division des tâches et des espaces qui rappellent de manière constante, à la fois explicite et implicite, les fondements de la suprématie des hommes sur les femmes, il semble important, pour pouvoir comprendre ce rapport de sexe et appréhender les relations dans la famille, de revenir sur une notion fondamentale enracinée de façon subtile et non palpable (car tacite et immatérielle) dans l'espace domestique, voire dans la société entière, qu'est la notion d'honneur ou encore le code d'honneur.

La définition de cette valeur sociale, que nous désignerons désormais par le terme d'« honneur », est plus complexe qu'elle n'apparaît à première vue, étant donné qu'elle est tacite et immatérielle et que ses manifestations sont très variées et ne permettant pas d'en donner une définition générale. En effet, l'honneur est un concept en perpétuel mouvement. Il varie selon les temps et selon les lieux, parce qu'il est en étroite relation avec des acteurs sociaux eux aussi variables et fluctuants. Il « dépasse l'arbitraire d'un découpage épistémologique et sous-tend une bonne partie de la réalité des rapports que toute société entretient avec sa propre identité, son rapport aux autres, à l'espace et au temps et, plus globalement, sa manière de se représenter le monde »²⁴¹.

Fouillant alors dans le vocabulaire de l'honneur, dans la société méditerranéenne et plus particulièrement dans la société maghrébine kabyle, le sociologue français Bourdieu illustre la polysémie de cette notion en répertoriant plusieurs termes qui lui peuvent être associés. Il cite « *el ardh, al-hashma, el âli, el aïb, el charaf, esser, lahiya, nif...* ». L'analyse du panel de ces termes utilisés dans la langue courante est un moyen pratique et sûr permettant de déterminer les différentes valeurs accordées à la notion d'honneur afin de mieux en définir le contenu tel qu'il est perçu par la langue et par l'imaginaire.

²⁴¹ GELARD M. L., *Le Pilier de la tente*, Paris, Ed. La maison des sciences de l'Homme, 2003, p. 12.

Pour cerner la signification de chaque terme, nous nous sommes basés sur les études multiples faites par les anciens lexicographes arabes²⁴² et sur les analyses proposées tant par Bourdieu que par l'anthropologue Gélard Marie-Luce²⁴³, suite à ses recherches sur le sens de l'honneur effectuées en Algérie et au Maroc. *El ardh* est un terme relativement ancien qui signifie l'honneur et qui touche, selon Ibn Koutayba, tantôt l'âme tantôt le corps. La racine première de ce terme *aradha* veut bien dire montrer, inviter ou encore étaler avec éclat. Il y a donc dans la notion d'honneur une sorte d'exposition et d'exhibition de quelque chose ou de quelqu'un. Dans une autre utilisation, la notion d'honneur renvoie à l'acte de cacher et de dissimuler, car elle se trouve associée au terme arabe *el sharaf* qui représente l'intimité de la personne, ce qui ne doit pas être touché par autrui. L'honneur signifie également le prestige, la gloire, la grandeur. En arabe, on dit *el himma* pour le prestige. On utilise aussi le terme *lehya* pour parler d'un homme bienséant, pudique et fidèle à sa parole donnée, et le terme *qowa* pour un homme courageux. *Al anafa* renvoie quant à elle, à la grandeur d'un homme.

Dans un sens antinomique, parmi les termes du champ sémantique de la notion d'honneur, on utilise le mot *âr*, que nous traduisons par « honte », pour exprimer le déshonneur, la déconsidération, l'humiliation qui rejaillit sur quelqu'un qui manque à sa parole, à ses engagements ou à ce à quoi l'obligent son rang, son honneur ou les démarches faites auprès de lui. On parle aussi de *dhill*, contraire de *izz*, et résultat de toute manifestation d'insuccès et de dépendance, humiliant l'homme et le déshonorant. Il en résulte que la faiblesse est à la base du déshonneur tandis que la puissance est à la base de l'honneur. Nous citons pareillement le terme de *hchouma* ou encore *hechma*, un terme difficile à traduire littéralement, mais qui renvoie à toute honte ressentie.

²⁴² Depuis Al-Djahiz, en passant par Ibn Koutayba ou Ibn Durayd, par Al-Kalî, ou encore par Amali..., les lexicographes arabes qui ont tenté d'analyser le concept d'honneur ne manquent pas. Cf *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit., pp. 81-82.

²⁴³ GELARD M. L., *Le Pilier de la tente*, op. cit., pp. 44-47.

Autant de termes renvoyant à une même notion et qui se développent au sein d'une même société, mais qui préconisent, comme nous le souligne Pierre Bourdieu, dans chaque cas un comportement spécifique. Il rajoute encore que « la grammaire de l'honneur informe les faits sans un recours explicite à une formulation verbale »²⁴⁴. De ce fait, nous pouvons dire que l'aspect d'honneur n'est pas le même pour tous les individus, il se charge de sens en fonction du genre auquel appartiennent les acteurs sociaux. Il varie selon qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme, jeune ou âgé et mobilise pour chacun une attitude particulière.

L'honneur se présente en conséquence comme un système éclaté. C'est pourquoi notre approche de l'honneur se veut une étude comportementale des individus d'une société particulière. Elle s'appuie à la fois sur les pratiques et sur les représentations symboliques de la société sfaxienne dans notre cas précis et par extension la société tunisienne voire encore la société maghrébine. L'honneur serait-il alors l'objet d'une différenciation sexuelle ? Où résiderait l'honneur masculin ? Comment se manifesterait l'honneur féminin ? Existe-t-il une équivalence ou une opposition statuaire entre ces deux partitions ? Seraient-elles interdépendantes l'une de l'autre ? Chacune aurait-elle son propre territoire d'expression ?

Comme nous venons de le voir un peu plus haut, et pour occuper un statut hautement valorisé, l'honneur de l'homme passe essentiellement par l'expression de sa virilité (au sens latin de *vir* qui renvoie à une idée de force et de courage). Cette dernière, c'est-à-dire la virilité, se manifeste comme le montre Raymond Jamous, par « l'exercice d'une autorité sur les domaines dits de l'interdit : territoire pour les groupes segmentaires, femmes, maisons et terres pour les individus »²⁴⁵. De cette première définition, nous pouvons dire que l'honneur de l'homme passe donc par la possession du travail et ce qui lui est associé comme prestige et réussite. C'est lui le principal pilier économique de la maison, qui doit veiller à subvenir à tous les besoins et nécessités de sa famille. Son honneur passe également par la possession de

²⁴⁴ BOURDIEU P., *Trois études d'ethnologie Kabyle*, Genève, Ed. Droz, 1972, p. 13

²⁴⁵ RAYMON J., *Honneur et baraka : les structures sociales traditionnelles dans le rif*, Paris, Ed. La Maison des sciences de l'Homme, 1981, p 66.

sa maison et ce qui lui est rattaché comme bien physique et moral, c'est-à-dire qu'il doit conquérir tant l'espace architectural que tout ce qui se déploie en son intérieur comme personnes et affaires.

C'est ainsi que se développe le personnage du père de Hachemi tout au-long du film. Un homme assez fort qui exerce sa pleine autorité, non seulement sur sa femme, mais aussi sur ses enfants. Mère, fille, fils, sont tous sous sa domination comme sous sa protection. Il doit les préserver des regards des autres comme il doit surveiller leurs conduites pour qu'elles ne suscitent pas la honte et le scandale. Il doit veiller sur les modes et les comportements qui leurs conviennent d'adopter à l'intérieur de la maison comme en son extérieur, car chaque membre porte en lui un potentiel dangereux, et toute conduite déviante peut provoquer un risque d'atteinte à l'honneur familial.

Eux de leur côté, lui doivent le respect absolu et la totale obéissance, comme décrit dans le chapitre précédent. C'est lui le chef de la maison et rien ne passe sans son aval. Toutes les décisions doivent apparaître comme émanant de lui. Il lui faut être ferme car toute défaillance de sa part ou toute désobéissance à ses ordres peut amener la honte sur sa famille et en premier lieu sur lui. C'est ainsi que Farfat, par son supposé déraillement social se révélant en public et au sein même de la médina, a porté atteinte à l'image de son père comme à celle de sa famille. Il a déshonoré toute la famille et a ramener à son père la plus défavorable des qualifications : *El AR*.

Dans une autre définition du terme « viril », Bourdieu quant à lui nous fait remarquer que « l'homme viril est celui qui va droit au but, sans détours. Il est aussi celui qui, excluant les regards, les mots, les gestes, les coups tors et retors, fait front et regarde au visage celui qu'il veut accueillir ou vers qui il se dirige »²⁴⁶. Dans une telle explication, le sens du courage, comme la sûreté de la décision et la bravoure de l'acte se dégagent. Le geste, l'action, la parole d'un homme d'honneur sont bien étudiés et bien ciblés. Or durant toute la diégèse, nous ne sentons aucune certitude, aucune résolution dans le comportement de Hachemi. Il n'a aucun sens de l'initiative ni aucune implication dans la vie familiale ou encore sociétale.

²⁴⁶ BOURDIEU P., *Le Sens pratique*, Paris, Ed. Minuit, 1980, p. 118.

Depuis son enfance et jusqu'au jour de son mariage, Hachemi obéit pleinement aux décisions que lui avaient tracées les autres, son père, sa mère, son patron, mais aussi ses amis... Son regard, comme le montrent plusieurs arrêts de plans rapprochés sur son visage, est généralement perdu en l'air ou rivé au sol. C'est un regard fuyant qui dénote l'irresponsabilité d'un homme dépourvu de tout poids au sein de son groupe. Il a peur de croiser le regard de son père comme de sa mère. Il a peur d'entrer en contact avec la voisine qui lui fait ses avances multiples. Même la prostituée Sejra, qui l'a tant rassuré et auprès de qui il est allé se confier, n'arrive pas à la regarder droit dans les yeux malgré le sentiment de sécurité qu'elle lui offre. Hachemi au sein de sa société demeure le regard rabaissé, il se sent « dévalorisé » et de partout cerner par le sentiment de culpabilité et du déshonneur.



Adossé contre le mur de la chicane d'entrée d'El Borj, le visage pâle, la tête lourde, le regard baissé, Hachemi paraît fatigué. Il est indécis, ne sachant quoi faire ou quelle direction prendre, car étouffé par l'ambiance domestique.



Au sein de la famille, personne ne peut confronter une personne âgée qui intervient. Mais si la tante réprimandée bénéficie d'un regard horizontal, Hachemi de son côté garde toujours les yeux vissés au sol. Les regards présentés possèdent une importance structurale tout autant que thématique.



Malgré les avances des voisines, leurs multiples tentatives séductrices et leurs regards enjôleurs, Hachemi demeure dans l'incapacité de dépasser son « handicap » sexuel et sa peur du sexe opposé. Il finit à chaque fois par les écouter, rabaisser ses yeux, puis leur échapper.



Même face à la personne qui est supposée le rassurer et lui remonter le moral, Hachemi n'arrive pas à redresser et relever son regard. Se mettre en avant et prendre une décision lui sont inaccessibles.

Ces photogrammes multiples montrent un personnage important, car occupant une position imposante dans la composition du plan, mais vivant dans l'incertitude et la peur de faire face à l'autre. A l'intérieur de la maison comme à l'extérieur, sa tête est inlassablement baissée, son regard est constamment intimidé voire même anxieux, notamment lorsqu'il s'agit d'affronter son père.

De telles qualifications comme la honte, l'intimidation, la fragilité... ne sont-elles pas considérées généralement comme des qualités associées à la femme ? N'est-il pas évoqué que l'homme d'honneur doit marcher droit, sans courir, la tête haute ;

alors que la femme devant au contraire marcher rapidement, légèrement courbée et les yeux baissés ? Avec une pareille image accordée au personnage, Hachemi ne penche-t-il pas vers le féminin plutôt que vers le masculin ? Ses parents tout comme son patron, ces deux grandes « écoles sociétales », ne sont-elles pas les premiers chargés dans l'éducation de l'individu mais qui, au lieu d'en faire de lui un homme brave et fort, ont fortement participé à « créer » un être fragile associé plus au féminin qu'au masculin ? D'ailleurs au cours du film, l'une de ses tantes déclare que Hachemi bénéficie d'une beauté féminine. « Il a la peau blanche », dit-elle. « Il aurait dû être une fille »²⁴⁷.

Si nous focalisons dans un second temps, sur les comportements de la femme le-long du film, nous sommes constamment confrontés à des femmes discrètes, réservées voire craintives comme le montre clairement le plan d'affront entre Hachemi et son père. Privées de toute initiative, mère, tante, fille ne peuvent que contempler silencieusement la scène. Elles doivent être toujours sous la subordination de l'homme, comme sous son pouvoir. Elles lui doivent respect et méfiance au même temps. Elles doivent être soucieuses de leurs actes, comme de leurs paroles.

C'est ainsi que se manifeste l'image de la tante de Hachemi au moment du déjeuner. Dans cette séquence, la tante est admonestée par le grand-père à cause de ses propos jugés « irrespectueux ». Un gros plan sur ses yeux détournés avoue la honte, pour avoir commis *El Aïb*. La honte tel que l'observe L. de Premare « est un sentiment d'angoisse et de culpabilité devant la faute ou le déshonneur. [...]. C'est aussi *El Hachma* éprouvée devant un acte, un geste ou une attitude répréhensible. Elle suggère l'interdit associé à toute action jugée *Aïb* (honteuse) ou *Haram* (interdite) »²⁴⁸. Donc ayant commis le condamnable et étant désapprouvée de la part du grand-père, la seule épreuve à laquelle pouvait s'adonner la tante pour se faire pardonner est de maintenir le silence, baisser son regard et/ou rougir de honte,

²⁴⁷ Extrait du sous-titrage du film *L'homme de cendres*.

²⁴⁸ Cité par THAALIBI TOUALBI R., *Le Mariage des filles en Algérie : de l'imaginaire au réel*, Alger, Ed. Ounoutha, 2002, p. 55.

surtout que le Coran interdit également à la femme de lever les yeux et de soutenir le regard de l'homme. Son honneur « semble être caché sous un voile par une espèce de cécité voulue par la pudeur »²⁴⁹, nous éclaire encore une fois M-L. Gélard.

De ce fait, nous pouvons dire que l'honneur de la femme se mesure par son maintien des qualités intrinsèques supposées féminines - se récapitulant essentiellement dans la pudeur, la modestie, la réserve, le silence - et par son degré de conformité aux règles établies par la société. En effet, l'espace qui lui est dédié est inévitablement celui de la maison où elle s'accorde pleinement aux tâches ménagères. Elle doit vivre dans l'ombre des murs enveloppants, à l'abri des regards masculins et étrangers. Durant tout le film, aucun plan ne montre les femmes circulant au sein de la médina. Une femme qui s'aventure dans l'espace extérieur est une femme qui échappe au chemin de la bonne conduite. Elle se verra dépossédée de son honneur et sera l'objet d'une dévalorisation sociale, tel que le montre l'exemple de Khomsa dans *Bezness*, ou de Fathiha et Amina dans *Bent Familia* ou encore de Rebeh dans *Poupées d'Argile*.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'honneur est l'objet d'une différenciation sexuelle et spatiale. En effet c'est en questionnant l'espace tel qu'il est pratiqué par son occupant que nous avons pu établir certaines des caractéristiques de l'honorabilité de chacun des deux sexes. A l'un, le masculin, nous préservons le terme de l'honneur associé au sens du prestige²⁵⁰. A l'autre, le féminin, nous associons plus le terme de la honte renvoyant à la pudeur. L'honneur en tant que notion matérielle mais aussi symbolique s'arrime aux fonctions dévolues par chacun des deux sexes. Pour le premier, le terme est rattaché à la force physique, à la bravoure, au courage, bref à la mise en avant de soi vers l'extérieur. Il est donc

²⁴⁹ GELARD M-L., *Le Pilier de la tente*, op. cit., p. 127.

²⁵⁰ Nous pouvons dire que la subtilité qui sépare le prestige de l'honneur réside dans le fait que le premier opère à un niveau matériel, alors que le second à un niveau symbolique. Mais ils se partagent une caractéristique essentielle, celle qui fait qu'ils ne sont pas uniquement une valeur qu'un homme s'attribue, mais aussi celle que les autres lui donnent. Cf. PITT-RIVERS J., *L'Anthropologie de l'honneur. La mésaventure de Sicheu*, Traduit de l'anglais par Jacqueline Mer, Paris, Ed. Le Sycomore, 1977, p. 84.

incontestablement lié à l'action et au sens de l'initiative. Pour l'autre, l'honneur féminin renvoie essentiellement à la pureté sexuelle, à la chasteté, à la modestie et à la retenue. Il semble voué à l'inaction et à l'immobilisme. Il est de ce fait plutôt tourné vers l'intérieur vers le caché.

Mais si l'honneur féminin est associé à tout ce qui est caché, à tout ce qui est dissimulé, ses indications et ses manifestations ne sont-elles pas physiques et extérieures, au sens d'apparentes et manifestes aux regards des autres ? Ne dit-on pas, en reprenant les termes de Bourdieu, que « la vertu proprement féminine, pudeur, retenue, réserve oriente tout le corps féminin vers le bas, vers la terre »²⁵¹ ? Ne dit-on pas également que telle femme a baissé ou courbé la tête en signe de confusion ou de soumission ? Qu'elle a baissé les yeux par humilité ? Qu'elle a rougi par timidité ou par honte ? Autant de signes corporels qui retracent les valeurs de l'honneur féminin.

Cependant si les joues qui s'empourprent prouvent la honte et l'ignominie chez la femme, elles ne sont que preuve de vertu et de caractère chez l'homme, car l'excellence masculine redresse le visage et le fait rougir, non pas de honte mais de fierté et d'orgueil. Son « nif s'affirme dans le mouvement vers le haut, vers le dehors, vers les autres hommes »²⁵², avec son regard de face et qui fait front. On dit d'ailleurs « qu'un tel a la tête haute », que « son visage est rouge » ou encore « qu'il a le visage propre » pour dire qu'il est investi d'honneur²⁵³.

A travers ses diverses manifestations différemment attribuées à chacun des deux sexes, nous pouvons dire que pour l'un ou pour l'autre, le visage sert de première surface pour l'affirmation de l'honneur comme pour l'expression du

²⁵¹ BOURDIEU P., *Le Sens pratique*, op. cit., p. 119.

²⁵² Ibid., p. 119.

²⁵³ On se réfère parfois à des attributs physiques pour définir et pour évaluer un homme. La moustache, cette masculine sur le visage est un symbole de virilité positive qu'un homme pourrait convertir en honneur. On dit *Rajel b'shlaghmou*, un homme à moustache, pour signifier que c'est un homme d'honneur. De même que l'on dira *Rajel b'dhraou*, un homme avec ses bras, pour se référer à son courage et à sa capacité de travail et de subvenir aux besoins de sa famille. Cf. BOURQIA R., « Habitat, femmes et honneur », in *Femme, culture et société au Maghreb*, op. cit., p. 27.

déshonneur. L'honneur fait lever la tête, le déshonneur ne fait que la baisser. Etant en étroite relation avec la « hauteur » et la majesté et affrontant le monde extérieur, l'honneur n'est là que pour être approuvé ou désapprouvé. Il désigne ce qui se voit aux yeux de tous. Il n'est donc là que pour être vu. Ceci est fort développé d'ailleurs dans le sens premier du terme *aradha* qui veut bien dire exposer, ou encore étaler. Sur ce point, nous notons également que les fêtes, en particulier les cérémonies de mariage et les rituels divers offrent une temporalité et un espace particulièrement propices à l'expression de l'honneur. On doit bien accueillir les invités, leur offrir à manger afin d'éviter le déclenchement des commérages et par la suite la dévalorisation de l'honneur, étant donné que ce dernier s'acquiert essentiellement par la reconnaissance des autres.

6.5. L'espace domestique comme élément de caractérisation psychologique

Les définitions multiples du terme habitat, ainsi que l'analyse de la morphologie du foyer domestique matérialisé par l'espace d'*El Borj* ont montré que, dans son apparence physique, une telle construction concourt à protéger et garder à l'abri son occupant. Abraham Moles a également bien développé cette idée dans son ouvrage *Psychologie de l'espace*. Par la construction d'un mur²⁵⁴, premier élément constitutif d'une maison, il y a essentiellement une solidarisation d'un certain nombre de discontinuités physiques diversifiées qui concourent toutes à favoriser l'isolement et le confort de l'individu. Lefebvre note que « ces éléments de structuration et de séparation d'avec l'extérieur marquent tout logement dans sa

²⁵⁴ Dans sa description du mur, Moles signale que celui-ci est physiquement la synthèse des propriétés de la paroi. Le mur matériel, à l'abri duquel s'est formé notre moi-profond, est une accumulation d'atomes lourds dans un petit espace, milieu de propagation des impulsions sensorielles qui, depuis le lieu de leur création jusqu'au point où je suis situé, affaiblit ces messages d'autant plus qu'il compte plus d'atomes intermédiaires. L'atténuation des phénomènes physiques est en d'autres termes liée au nombre d'atomes du milieu intermédiaire : plus ceux-ci sont nombreux, plus faible est le phénomène. Cf. MOLES A., *Psychologie de l'espace*, op. cit. pp. 35-36.

valeur de coquille fondamentale, enveloppe dure et fermée qui le protège de l'extérieur, en délimitant un domaine intérieur dans lequel on est son propre maître et où l'on peut par conséquent abandonner un comportement défini par son rôle social pour adopter une conduite qui, en théorie, n'a plus besoin de se conformer à qui que ce soit d'autre qu'à soi-même »²⁵⁵.

C'est par le biais du mur que se développe la fonction d'isolation visuelle ou celle d'isolation phonique. C'est lui aussi qui assure la fonction d'isolation contre les intempéries et l'isolation thermique. Il renforce également la fonction de frontière topologique qui sépare deux espaces sémantiques distincts. « Le mur condense bien l'espace, (nous dit Moles). La personne qui est située de l'autre côté de mon mur mitoyen est d'autant plus éloignée psychologiquement que ce mur est plus épais »²⁵⁶.

Le mur en tant que séparateur intervient tant sur le plan spatial que sur le plan psychologique de l'occupant. Grâce à ses propriétés physiques, le mur (épais et compact et par la suite riche en atomes séparateurs) semble affaiblir l'extérieur par rapport à l'intérieur. Ce partage de l'espace accorde à l'intérieur de la maison les caractéristiques du lieu-refuge le moins angoissant. C'est l'abri dans lequel se cache notre moi-profond sous un toit solide reposant sur des murs épais et bien ancrés au sol. C'est l'espace réconfortant, celui de la mère, mais aussi de la famille avec laquelle se partagent tant de choses et où l'échange est fortement teinté d'affectivité.

A travers cette première lecture, la maison paraît comme un endroit où l'on a plus de chance à être en sécurité car elle est fortement dominée par une recherche de protection de l'intimité familiale. C'est un espace rassurant par son aspect architectural tout comme par les liens qui se tissent en son intérieur. C'est le chez-soi par opposition au chez-les-autres. C'est le dedans consolant par contraste au dehors hostile. Cependant, nous pouvons dire que le foyer domestique tel que montré par le film est aussi le lieu de confusion et de chaos. C'est le lieu où l'apparence des choses est souvent trompeuse, car en aucun moment nous ne voyons le personnage principal

²⁵⁵ LEFEBVRE H., *La production de l'espace*, Ed. Anthropos, 2000, pp. 362-365.

²⁵⁶ MOLES A., *Psychologie de l'espace*, op. cit., p. 36.

jouir de moments de bonheur quant à sa position au sein du cercle familial ou encore à l'intérieur de la maison.

Ceci est bien développé tout-au-long de la diégèse. Adossé à la porte d'entrée*, Hachemi ne veut pas franchir le seuil. Il refuse d'aider son père à faire descendre les bagages de la voiture. A son entrée, il semble complètement se désintéresser des préparatifs de son mariage. Il ne parle à personne, ne salue même pas les invités qui sont venus célébrer son mariage, n'échange quasiment avec personne au sein de la famille. Tout le monde au sein de la maison, (homme / femme ; jeune / grand ; loin / proche) semble être impliqué dans l'événementiel du mariage. Même ceux qui n'ont pas de tâches particulières sont en train de causer (les jeunes filles) ou de jouer (les enfants), ils mettent de l'ambiance, participent à enrichir la festivité. Lui par contre, le plus concerné, semble être terrorisé à l'idée de se marier, « il passe son temps à lire, à revoir les choses familières d'un œil étranger, insolite »²⁵⁷.

Le passage contemplateur de Hachemi à l'intérieur de la maison est filmé en temps réel (temps de déroulement de l'action). Cette lenteur significative de l'action souligne la honte et la déception dans lesquelles vit le personnage, et qui le font plonger dans son passé. Ce décalage temporel est fort accentué par un écart spatial familial où les différents membres de la famille sont répartis en petits groupes alors que lui est constamment « contenu » dans une totale solitude. Il est filmé adossé soit à la porte d'entrée, soit au mur de la cour, soit encore à l'escalier ramenant aux hauteurs. Il ne pense et ne revit que des moments de son passé sinistre et douloureux. Il revient (mentalement) directement sur le lieu du viol (dans l'atelier de Ameer) et revit le moment scène par scène.

* Une porte d'entrée massive, non cloutée, orientée sud-est, rehausse la façade extérieure et sert pour le passage des hommes (parfois des bêtes). Avec un linteau droit, elle s'ouvre sur la squifa, une pièce d'entrée coudeée, afin de préserver l'intimité des femmes. Son usage en est féminin ou masculin selon les heures de la journée. Voir chapitre les ouvertures, in AMMAR L., *Histoire de l'architecture en Tunisie : de l'Antiquité à nos jours*, Tunis, Ed. A compte d'auteur, 2005, p. 136.

²⁵⁷ STONE MCNEECE L., « La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien », loc. cit., p.73.



Le seuil apparaît comme un lieu où se marquent des moments de forte temporalité. C'est d'un côté le lieu protecteur mais aussi le lieu de risque. Élément de caractérisation marquant le changement social de statut d'un espace ouvert non sécurisé vers un milieu délimité et rassurant, le seuil devient pour le personnage une vraie incarnation d'angoisse.



Le supposé espace-sécurisant multiplie ses codes de filtrage architectural et ses lois de conduite sociale. Il devient menaçant voire accablant pour le personnage que nous voyons à plusieurs reprises, la tête lourde, adossé à des parois verticales tentant de

retrouver ses repères. Nous pouvons ainsi dire que l'espace est appelé, par son esthétique architecturale que sociale, à refléter l'intériorité du personnage.

Hachemi se sent cloîtré dans cette maison où tout obéit à des règles et des lois. C'est premièrement son caractère architectural et sa configuration spatiale qui lui offrent cette notion de cloisonnement et d'encerclement. Isolée par rapport à la ville moderne, et loin de la médina traditionnelle, avec une façade compacte et élevée, elle ne s'ouvre pas sur l'extérieur, (absence presque totale d'ouvertures sur la façade principale sauf la porte d'entrée, des fenêtres peu nombreuses et élevées). Une entrée unique, enchaînant plusieurs changements d'axe (entrée en chicane), vient organiser le franchissement limité, contrôlé et sélectif de la limite (la maison).

Cette limite est marquée et matérialisée par un emmarchement, le seuil. Ce dernier exprime par la différence des niveaux une hiérarchie qualitative qui démarque les deux espaces situés de part et d'autre. Le seuil comme le décrit Marion Segaud, « existe pour être franchi, mais ce passage s'accompagne de rituels (privé/public ; intérieur/extérieur...), car à travers lui s'entrecroisent trois dimensions : spatiale, sociale et symbolique. Il fonctionne comme un "opérateur" qui organise les relations sociales »²⁵⁸. Dans ce même contexte, Khaled Kajaj dans son étude consacrée à la maison traditionnelle à Tétouan dévoile que le fait de « franchir le seuil est soumis à une négociation, verbale et gestuelle »²⁵⁹. Nous pouvons ainsi dire qu'une telle limite fortement connotée architecturalement et symboliquement oblige celui qui va la traverser, notamment Hachemi dans notre cas, à s'attarder là-dessus à chaque tentative de passage et à bien réfléchir avant d'accéder à l'espace qu'elle délimite. Une fois entré, il doit se conformer à ses règles de conduite et répondre aux attentes de ses dirigeants (son père en première instance suivi par sa mère).

²⁵⁸ SEGAUD M., *Anthropologie de l'espace*, Paris, Ed. Armand Colin, 2008, p. 122.

²⁵⁹ KHAJAJ Kh., « La Maison traditionnelle à Tétouan : Patrimoine mémoriel et architecture domestique », loc. cit., p. 124.

Le foyer domestique, par son architecture et par ses occupants, symbolise de la sorte un univers qui se trouve en conflit avec le personnage et dont ce dernier n'est pas forcément la source d'émanation, car n'occupant aucune position de force. En son intérieur Hachemi ne peut vivre tranquillement. Il est contrôlé de partout, par son père, par sa mère, par sa tante et même par son frère qui ose fouiller dans ses affaires, dans sa propre intimité. Hachemi « se sent à l'étroit et comme émasculé, tant il est sensible à l'aspect figé du lieu et tant il se désengage de la symbolique qui donne à El Borj sa valeur d'inscription culturelle »²⁶⁰. Il est de plus en plus solitaire, de plus en plus enfermé. Il vit une rage intérieure à laquelle il ne peut et ne sait comment échapper. Il porte seul son secret. Personne à priori ne le lui partage dans le cadre familial.

A cet effet, le réalisateur focalise sur son personnage qui se détache du cadre spatial de l'espace diégétique. Aucune relation ne le relie à l'espace d'El Borj avec ses diverses manifestations, aucune relation ne le relie aux différents membres de la famille. Privé de toute initiative et vivant dans la totale solitude, Hachemi est souvent filmé dans des cadres rapprochés voire même serrés (gros et très gros plan, portrait, plan taille ou poitrine). Ces plans contribuent fortement à explorer l'intériorité du personnage en saisissant non ses actions, mais ses changements d'état car, il est certain comme le confirme Marcel Martin que « c'est dans le gros plan du visage humain que se manifeste le mieux la puissance de signification psychologique et dramatique du film »²⁶¹. Avec le gros plan, « entre le spectacle et le spectateur, n'existe aucune rampe. On ne regarde pas la vie, on la pénètre. Cette pénétration permet toutes les intimités »²⁶².

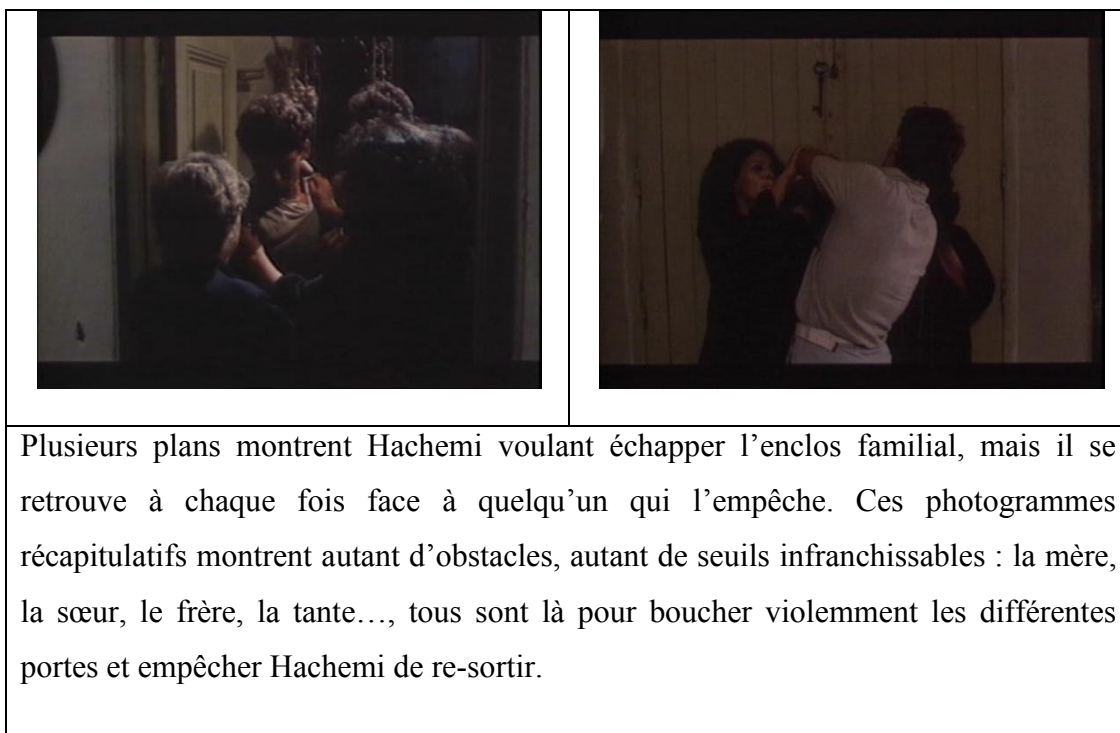
Durant tout le film, deux uniques moments présentent Hachemi dans des vues d'ensemble et en contact avec les membres de sa famille. Le premier avec sa sœur Emna, et ce pour quelques instants. Il lui fait rappeler leurs moments d'enfance joyeuse avec Jacko et Rosa dans l'ancien quartier de résidence dans la médina. Le

²⁶⁰ CHAMKHI S., *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*, op. cit., pp. 64-65.

²⁶¹ MARTIN M., *Le Langage cinématographique*, op. cit., p. 42.

²⁶² Ibid., p. 41.

second le montre avec sa famille au cours du déjeuner. Il est attablé avec les hommes autour d'une grande marmite de couscous. Toute la famille semble vivre un moment de joie : ils bavardent, se racontent des anecdotes, rigolent. Lui par contre n'est nullement impliqué, il ne partage pas leurs rigolades, au point que l'une de ses tantes le lui fait remarquer en le critiquant : « Souris un peu pour te dérider ! La mariée te fait peur à ce point ? »²⁶³.



Ce moment de partage se métamorphose rapidement en une instance de réprobation conflictuelle dès que Hachemi intervient. S'interrogeant sur le passé sombre se rapportant à la mort de son frère Habib, personne ne lui accorde de l'importance et ne lui fournit une réponse à sa question. Annonçant ses choix quant à la liste des invités de son mariage, il entre en conflit avec son père qui le prive de toute intervention : « Ne cries pas ! Je suis ton père ! »²⁶⁴, lui dit-il. Hachemi s'énerve alors, quitte la table pour abandonner la maison. Par son acte, Hachemi trouble tout un ordre, perturbe toute une structure et viole toute une organisation.

²⁶³ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

²⁶⁴ Ibid.

Nous le voyons désobéir à ses parents, repousser sa mère comme sa sœur, qui sont venues pour le calmer et l'empêcher de partir. Il les bouscule et rejette ainsi toutes ces traditions étouffantes qui se cachent au sein de l'enceinte familiale.

Mais quelle que soit sa modalité, la maison est l'un des protagonistes principaux de l'histoire, c'est un lieu récurrent. Hachemi la quitte par obligation pour y revenir par regret. Tirailé entre son désir de l'abandonner à cause de l'image inhospitalière qu'elle lui offre et son envie d'y rester à cause des liens qui le lient à sa mère et sa sœur, il se trouve dans l'incapacité de la quitter définitivement. En la décrivant, De Certeau dit que « nos habitats ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et dans nos rêves »²⁶⁵. De ce fait, les allers/retours de Hachemi soulignent alors l'idée de mouvement sans objectif, dans un environnement sans souci. D'une part, il ne peut jeter son passé et vivre tranquillement sans y penser. D'autre part, il ne peut pas échapper à la décision que lui avait prise sa famille : le mariage organisé. Il ne peut pas les décevoir et enfreindre la loi de son père. Il ne peut non plus nier voire rejeter ses liens sanguins.

Pour conclure, nous pouvons dire que le choix de l'espace d'*El Borj*, voire de la maison arabe traditionnelle, est loin d'être un simple décor neutre occupant le déroulement de l'histoire. Notre analyse socio-psychologique de l'espace architectural et de l'effet esthétique que produit cette bâtisse sur son occupant a révélé que cette dernière est là pour ponctuer et indexer l'état d'esprit du personnage. La frustration de ce dernier est provoquée par l'inadaptation au logement. L'entrée de la maison est fort marquée par une ligne structurante. La chicane offre une composition labyrinthique pour que celui qui la traverse se heurte à autant d'obstacles avant de découvrir son intérieur. Le patio bien centré mais aussi bien encerclé renvoie à la notion de cour-prison. Nous pouvons ainsi dire que le désarroi du personnage est signifié par ces espaces imaginés qu'il traverse et qui accentuent chez lui la notion d'enfermement. Hachemi à l'intérieur du foyer domestique ne peut

²⁶⁵ DE CERTEAU M., *L'Invention au quotidien : habiter, cuisiner*, op. cit., p. 110.

qu'être comparé à un oiseau domestiqué pris au piège des lois architecturales mais aussi des lois humaines.

7. De l'espace de l'honneur à la manifestation du déshonneur

Nous avons vu plus haut que dans la définition de « habiter » il y a une idée de séjourner d'une manière continue ou d'une manière passagère, temporaire. Nous avons déterminé également que l'espace ne peut être envisagé en dehors de son occupant. Nous rajoutons aussi que, dans notre étude de la dialectique intérieure/extérieure de l'espace domestique, et pour mieux comprendre ce que signifie ce dernier, il est fondamentalement important d'analyser les rapports qu'entretient l'espace de l'habitation avec ce qui l'environne et ce en étudiant le cadre dans lequel il s'inscrit.

Pour ce faire, nous allons dans ce qui suit élargir notre champ de recherche spatial pour étudier les espaces avoisinant l'espace domestique, car nous pensons que l'occupant habite mutuellement un dedans et un dehors. Il habite la maison et ses alentours. Il se loge dans cette première, mais il la quitte pour travailler, pour faire des courses, pour rencontrer des gens... Il peut passer autant d'heures en son intérieur comme en son extérieur. L'homme habite donc des territoires à échelles dilatées, allant du microcosme au macrocosme. Ceux-ci sont distendus entre des formes familières et des formes d'inconnu, entre des formes domestiques et des formes publiques, entre un aspect individuel et un aspect collectif que nous allons tenter d'explorer le long de notre analyse. A cet égard Bachelard dit que « pour illustrer la métaphysique de la conscience, il faudra les expériences où l'être est jeté dehors, [...], mis à la porte, hors de l'être de la maison, circonstance où s'accroissent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers » car au sein de la maison « la vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison »²⁶⁶.

²⁶⁶ BACHELARD G, *Poétique de l'espace*, op.cit., p.26.

L'espace domestique ne peut de ce fait être envisagé en tant qu'entité à part entière. Il ne peut être perçu en lui-même mais par différence dans un milieu plus vaste, spatial et humain, en fonction d'autres espaces qui l'entourent et d'autres lieux appréciés ou détestés, regrettés ou rêvés. Certes, il se démarque de ses environs par des spécificités architecturales et des particularités sociales mais il ne peut nullement être étudié indépendamment de son cadre support considéré comme cadre porteur de paramètres multiples : activités économiques, alimentation sociale, recherche esthétique, traditions historiques, croyances, aspirations...

Toutes ces tendances participent d'une même philosophie, d'un même mode d'être et de penser basés sur la reconnaissance que l'être humain ne se situe pas en dehors, voire au dessus du milieu naturel dans lequel il évolue, étant donné que les lieux où s'implante son habitation se trouvent en rapport avec une multitude d'autres facteurs culturels et environnementaux. Notre lecture de la morphologie d'El Borj et de la répartition des rôles en son intérieur, mais aussi le décodage de celui-ci par rapport à l'environnement extérieur, vise alors à nous fournir une grille de compréhension de l'ensemble des catégories et des codes socio-spatiaux définis par la société sfaxienne, telle que vue par Nouri Bouzid, pour penser l'homme et sa place dans le monde.

Notre objectif est de visualiser ce qu'il y a après l'expérience immédiate de l'espace domestique. Quels sont les espaces couramment fréquentés et vers lesquels recourent les principaux protagonistes en quittant la demeure familiale ? Cette dernière offre-t-elle une même articulation avec les espaces proches, ou elle présente plutôt des liens de première proximité et d'autres de second ?

7.1. La Médina : entre maintien et éclatement des tabous

« La morphologie urbaine de la Médina est la projection sur l'espace d'un ordre culturel, social et économique qui régit la société. »²⁶⁷

Les villes traditionnelles (les diverses médina de la Tunisie), par opposition aux quartiers modernes, représentent des éléments marquants du paysage des habitants avec ce qu'elles offrent comme caractéristiques en matière de logements, de tissus ou de liens. Elles ont alors suscité l'intérêt d'un nombre important de réalisateurs tunisiens et étrangers, qui sont venus nombreux y implantés leurs caméras pour nous dévoiler une architecture bien particulière, pour évoquer un style de vie bien particulier.

C'est dans les entrailles de la Médina de Sfax que Nouri Bouzid a dressé sa caméra, pour en faire d'elles l'espace scénique de son discours filmique. Il les découpe (les entrailles), les fractionne, les rassemble, les organise, les ordonne selon une configuration spatiale spécifique répondant à ses propres stratégies pour bâtir l'histoire de son drame. Il construit une vision personnelle et intime, à l'écart des clichés les plus habituels, qu'il s'efforce tantôt de subvertir, tantôt de contourner.

Dans cette optique nous souhaitons questionner le discours filmique du réalisateur dans *L'Homme de cendres*, à propos du statut accordé à l'image de cet espace médinal de la ville de Sfax, ainsi traversé par des personnages silencieux sur fond de bruitages et de musique. Pouvons-nous trancher en faveur d'une configuration de type image empreinte mettant en relief un patrimoine architectural et ethnographique en voie de disparition ou plutôt dans le sens d'une démarche visant à devenir image signe conçue pour transmettre un sens plus profond et délivrer des

²⁶⁷ Cf l'article de BAKLOUTI, N., « La Médina, une cité à la mesure de l'homme », in *Tunisie : terre de rencontre*, Québec, Ed. Musée de la civilisation, 1990, p. 54.

messages précis qu'il faut déchiffrer moyennant un ensemble de connaissances et de techniques capables de « faire parler » les signes ?

7.1.1 - La médina : l'espace de l'empreinte architecturale

C'est en suivant les déplacements de ses principaux personnages, que le réalisateur nous offre une lecture de l'espace médinal de la ville de Sfax. Par des plans fixes (souvent frontaux et parfois latéraux), il organise le cadre en fonction des protagonistes dans leurs actions. Sa caméra devance tantôt le jeune Hachemi dans son parcours, tantôt Farfat pour focaliser sur l'ensemble de la Médina de Sfax qui sert de cadre à l'action. Elle inscrit l'espace de la fiction dans sa topographie réelle.

Dans leur succession, les plans offrent un mouvement marqué par l'alternance panoramique de plans d'ensemble englobant toute la ville et des plans plus serrés s'attardant sur quelques détails de la médina. Ces images contribuent fortement à l'identité visuelle de l'habitat ancien local de la ville de Sfax. Elles nous font explorer une cité aux voies tortueuses et compliquées, à allure labyrinthique par ses ruelles et ses impasses infinies. Tout au-long de celles-ci l'ombre des pierres murales évoque des pans de murs²⁶⁸ essoufflés des maisons en ruine. Elles racontent un passé architectural glorieux et solide qui repose sur des murs bien enracinés, car porteurs, massifs, épais et isolants. D'autres façades mieux entretenues retracent une série de demeures claquemurées et extrêmement sobres n'indiquant aucun indice sur le statut social de leurs habitants.

En dépit de sa dégradation, la médina de Sfax semble être parmi les rares ayant pu conserver ses remparts avec une enceinte totalement soutenue, une voirie encore intégrale, sans percement de large voie. Les logements dans cette cité ne présentent pas de volumétrie variée. La hauteur est presque identique pour tous les logements. Les façades sont presque aveugles : elles comportent seulement la porte

²⁶⁸ Il importe de signaler que l'architecture de la médina se caractérise par ses murs porteurs de maçonnerie de moellons hourdés au mortier de chaux (comme le montre plusieurs photogrammes), d'une épaisseur de 50 à 65 cm. La pierre taillée n'est utilisée que pour les parements, les pavements, les arcs et les linteaux.

d'entrée et quelques fois de petites ouvertures, qui se dressent essentiellement au second niveau.



L'image offre une vue dégradée de l'espace médinal de la ville de Sfax. Les murs se montrent nus. Dans leur nudité, toute une réalité architectonique et chromatique originelle renaît et reparait. Elle permet de découvrir ce qui a été caché, oublié et travesti par un revêtement ou derrière des couches d'enduit et de peinture qui couvrent tant les murs que les portes.

Ces anciennes façades typiques du patrimoine domestique souffrent d'un désordre spectral du à l'action du temps, du climat et surtout de l'abandon. Les portées de l'ancienneté s'extériorisent dans des couleurs craquelées, des enduits dégradés, des effets de salissure et d'humidité qui garnissent tant les façades que les ruelles...

Mais cette fermeture sur l'extérieur, comme nous l'avons particulièrement vu avec le film *Bezness*, retient encore plus l'attention. Elle évoque évidemment l'intérieur et donne toujours envie de le découvrir et de déchiffrer ce qui s'y passe. D'ailleurs, les intérieurs tels qu'ils paraissent dans le film semblent beaucoup plus riches que les extérieurs en activité comme en ornementation. Toutes les parois des murs sont revêtues de panneaux de céramiques traditionnelles qui offrent des compositions à décor floral stylisé, cernées par des bandes noires *KAHLEYA*. Les parois sont peuplées de formes et de couleurs qui constituent des unités et rendent par leurs polychromies une intensité vive qui fait vibrer la vision, comme le montre le patio d'*El Borj* ou encore le hall de répartition au niveau du premier étage, un

décor plus prononcé dans le patio de la maison de la voisine de Hachemi dans la médina, ou encore dans l'espace central dans la maison de Sejra.

La caméra de Bouzid continue son chemin au sein de la médina. Elle se fixe sur une fontaine publique²⁶⁹ (c'est une fontaine collective car la plupart des maisons arabes à Sfax n'avaient pas d'eau courante dans leurs installations), sur des portes cloutées et fermées, sur des caractéristiques architecturales en voie de transformation et/ou de disparition. Elle nous fait également visiter des rues toutes bordées de souks et d'ateliers d'artisans divers dénotant des savoir-faire artisanaux multiples sur lesquels se fondent les dynamiques économiques locales : le travail de boulanger, le travail d'ébéniste, le travail du forgeron.

La médina de Sfax est un lieu où se concentrent des traditions commerciales et artisanales* fortes et anciennes, ainsi que des savoir-faire ancestraux relativement bien préservés et transmis de génération en génération. Certes, elle abrite une activité artisanale florissante qui a pu conserver son rayonnement traditionnel, mais certains emplois paraissent à bout de souffle, comme celui des forgerons ou encore le travail traditionnel de boulangerie. Les signes d'épuisement que montrent ces différentes activités s'expliquent notamment par le maintien de méthodes de production dépassées et par la concurrence des produits de l'industrie « moderne ».

Notre lecture architecturale de la médina révèle ainsi une séparation zonale* entre les quartiers résidentiels d'une part et les quartiers commerciaux et artisanaux

²⁶⁹ Outre la fontaine publique, il y avait aussi autrefois *le tarrâq* qui avait la fonction de vendeur d'eau.

* Le secteur de l'artisanat dans la médina de Sfax est historique, il est situé principalement entre la Grande Mosquée et Bab Jebli. La vie de ce secteur fait de la médina de Sfax la plus vivante en Tunisie, la moins « muséale ». L'artisanat de la médina a pu conserver son rayonnement traditionnel.

* La médina est un espace clos, ceinturé de remparts et communicant par des portes avec l'extérieur. Se suffisant à elle-même, la médina abrite demeures, palais, cimetières, mausolées, hammams, écoles, médersas, fours, entrepôts, échoppes d'artisans, places et jardins. Elle s'organise autour de son centre religieux : la mosquée. Le quartier commerçant initial s'installe autour de la mosquée, formant un quadrilatère où sont rassemblés, comme autant d'alvéoles d'une ruche, les corps de métiers nobles : libraires, parfumeurs, soyeux, fabricants de chéchias, brodeurs tailleurs, bijoutiers, celliers, épicerie fines, la hiérarchie des corporations repoussant les métiers plus bruyants ou

d'autre part. Les activités déployées au sein de la médina, tout en étant distribuées dans l'espace selon une logique de regroupement sectoriel, sont relativement variées et hiérarchisées. En effet, dans la tradition des pays arabo-musulmans, le commerce est socialement une activité plus prestigieuse et plus valorisante pour les individus qui l'exercent (par comparaison avec l'activité productive). Cette hiérarchie sociale traditionnelle se retrouve nettement au niveau de la manière dont les diverses activités sont réparties dans l'espace de la médina. Alors que les différents souks où s'échangent les marchandises sont localisés au centre de la vieille ville, les activités de production sont, pour ainsi dire, reléguées dans les zones périphériques de celle-ci, étant qualifiées de bruyantes et de salissantes.



Le film peut être lu comme une source documentaire sur une architecture historique témoin d'un passé humain glorieux. Il retrace l'image d'une « ville-atelier » où la constellation de petites activités foisonnent dans sa partie ancienne : la médina. Cette dernière est caractérisée par un réel dynamisme fondé notamment sur la main d'œuvre et sur des savoir-faire traditionnels variés.

Nous pouvons ainsi dire que le film est l'occasion de découvrir et apprécier ces métiers du passé afin de les sauvegarder, de les mettre en valeur et de tenter de les intégrer harmonieusement au cadre de vie contemporain, dans cette société en pleine évolution.

polluants vers la périphérie de la cité. Quant aux habitations, elles sont groupées en îlots compacts, desservis par des impasses en cul de sac. C'est là où se réfugie la vie privée, celle des groupes familiaux, dans la paix et l'intimité de leurs demeures patriciennes.

Pour finir, nous pouvons dire que Nouri Bouzid profite de la fiction, en recourant à l'espace médinal comme décor, pour situer l'action dans le temps et lui conférer une certaine authenticité. Son film tel que le qualifie Miranda Kamoun, est « un document, et non pas un documentaire, sur le Sfax des années 70. Il fonctionne comme une éponge qui absorbe les événements contemporains et peut être utilisé non comme un document sur la vie mais sur l'imaginaire d'une époque »²⁷⁰. Il nous fait soigneusement délimiter et exposer un périmètre englobant de précieux vestiges du passé. Peu cosmopolite, homogène et fortement structurée et hiérarchisée dans l'espace, l'ancienne ville de Sfax est renfermée sur elle-même. Elle semble être défensive, fermée et achevée, formant un tout suffisant aux besoins de ses habitants et comportant tous les ingrédients d'une microsociété.

Dans cette même vision documentariste archivistique, nous pouvons rajouter que le réalisateur milite en faveur d'une revalorisation de l'espace urbain traditionnel, sinon d'une politique de préservation des formes résurgentes de cet espace car toute époque a certainement ses propres richesses et ses propres réussites, tout comme ses propres défaillances. Son film est un appel pour lutter contre la déperdition inexorable d'un certain héritage qu'il faut apprécier et mettre en valeur sous tous ses aspects : historique, artistique, urbanistique, économique, afin de ne pas sombrer dans des formes séquentielles vidées de leur substance historique et de leur signification fonctionnelle. Un héritage architectural ne constitue pas seulement un témoignage culturel et esthétique du passé, mais il doit être un élément constitutif et une composante réelle du cadre de vie contemporain.

De là, la question qui se pose et la difficulté méthodologique qui s'énonce se situent donc dans cette contradiction : Comment arrivera-t-on à surmonter le conflit « ancien-nouveau » ? Comment dynamiser l'espace-médina tout en tenant compte des exigences des temps-présents (20^{ème}/21^{ème} siècle), tant sur le plan économique, démographique que culturel ? Quelles sont les virtualités révolutionnaires que peut receler l'espace de la médina aujourd'hui et comment pouvons-nous l'intégrer comme un élément actif du cadre de vie d'aujourd'hui et de demain ?

²⁷⁰ KAMMOUN M., *Nouri Bouzid entre transgression et interdit*, op. cit., p. 84.

7.1.2 - La médina : l'espace du passé-présent

Il est ainsi de notre passé. Certes, la médina de Sfax témoigne d'une époque riche en activités artisanales, culturelles, architecturales, mais elle est aussi l'assistant révélateur de ce qui est supposé demeurer caché dans les bas-fonds et les profondeurs ténébreuses, par derrière ces murs aveugles et dans les cavités lointaines des ruelles étroites. En effet et en dépit de sa structure défensive et rassurante, nous ne voyons en aucun moment du film Hachemi bénéficier de cette prétendue sécurité au sein de l'espace médinal. Voulant oublier son drame, il se retrouve toujours confronté à des moments et des événements qui lui font rappeler son viol.

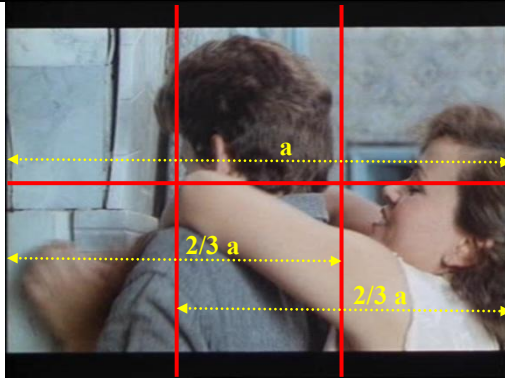
Le film nous propose ainsi des événements de la vie quotidienne, mais qui devraient être interprétés dans leur mystère d'apparition et en interaction avec l'espace et les personnages. Quand Hachemi est allé chercher un peu d'eau fraîche auprès de la voisine, il se trouve face à une jeune femme qui essaie de le séduire. Le fixant avec des yeux avides, elle lui fait des avances, tout en essayant de l'aider à remplir l'eau du puits. Hachemi, ayant peur des femmes*, il la repousse violemment et quitte la maison en courant. Un tel moment du film est pointé par les cris de son bébé qui commence à pleurer. Pouvons-nous ainsi dire que par son acte immoral la voisine a commis l'adultère ?

L'intrigue s'intensifie dès l'instant où Hachemi quitte la maison de la voisine. Dans les labyrinthes de la vieille ville, il se retrouve d'abord frappé par la transcription renvoyant à son ami Farfat et écrite sur les murs de la médina : « Farfat n'est pas un homme »²⁷¹. Une telle affiche met à nu le déshonneur du personnage, car toucher à la virilité de l'homme dans la société traditionnelle à dominance patriarcale c'est fortement affecter son honneur. Or ne pas préserver son honneur revient comme nous l'avons vu précédemment à commettre le *Aïb* et à perpétrer l'illicite. D'ailleurs, un tel moment du film fait contrepoint dans le hors champ par les psalmodies des

* Cette peur est évoquée dès le début du récit, on ne voit en aucun moment du film Hachemi échanger avec une femme : il ne communique pas avec sa mère, il refuse de saluer les invitées, il fuit la voisine, il refuse même d'admirer, avec son ami le boulanger, les jambes d'une fille en train de nettoyer les vitres de la fenêtre. Cette peur sera probablement détournée après sa visite à Sejra.

²⁷¹ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

voix de gamins récitant le coran à l'intérieur du kuttab, pour appuyer le désaccord de cette transcription avec la morale. Ainsi affichés, les murs de la médina passent de la simple paroi matérielle protectrice de son occupant à la forte signifiante qui témoigne de l'humiliation et de la totale déconsidération sociale du personnage.

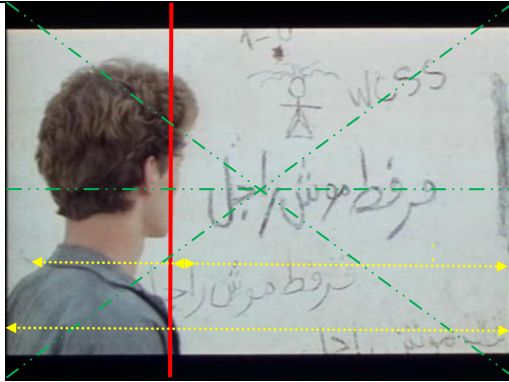


La composition de cette capture d'écran bénéficie d'un équilibre au niveau de la disposition des personnages où chacun des deux occupe de son côté les 2/3 du cadre. Mais la voisine paraît en position de force, dominant Hachemi physiquement en passant ses bras autour de son cou, sous prétexte de l'aider à remplir l'eau du puits.

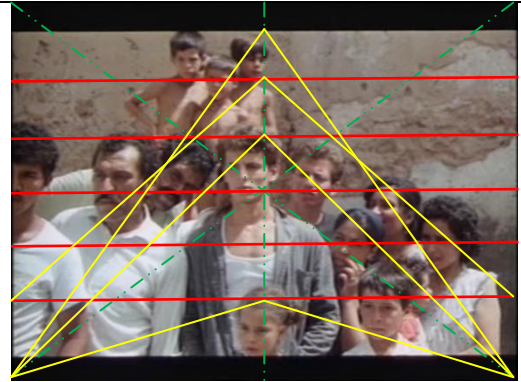


La lumière structure le regard et hiérarchise les statuts. Hachemi bien qu'occupant la moitié du cadre, baigne majoritairement dans l'obscurité. Une lumière douce et ponctuelle met en valeur son regard qui demeure baissé, signalant sa timidité voire même son effroi. La voisine par contre, occupant le 1/4 du cadre baigne dans une lumière ambiante, elle dévore Hachemi avec un regard droit et ravageur.

Dans une telle structuration, nous pouvons dire que nous passons à une érotisation de l'espace par son agencement. Par sa forme vaginale et profonde, par son aspect humide, le puits est un symbole féminin, d'abondance et de vie, mais de secret aussi et de dissimulation. A l'ensemble architectural, s'ajoute le personnage de la voisine par sa beauté sensuelle, sa manière de se vêtir, tenue légère donnant à lire ses formes corporelles, pour accorder à l'espace du patio toute son intensité charnelle.



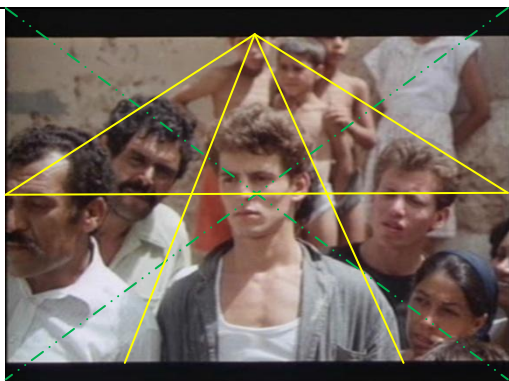
Les 2/3 du cadre sont réservés à la transcription qui signe que Farfat n'est pas un homme. Le 1/3 restant positionne Hachemi en train de déchiffrer ce qui est écrit sur les murs de la voie publique. Son regard pointe sur le mot « *Rajel* » au niveau de la transcription centrale. Au niveau de la 2^{ème} transcription, le « *rajel* » s'oriente vers le corps de Hachemi. Au niveau de la 3^{ème}, il s'effond et disparaît à travers les limites du cadre. Une telle organisation remêt en cause tant la virilité de Farfat que celle de Hachemi.



Une composition symétrique où Hachemi occupant une position axiale centrale. A sa droite se situent les hommes. A sa gauche se placent les femmes. Par devant et par derrière lui, la place est aux enfants.

L'axe vertical dénote une hiérarchie des personnages selon le sexe et selon l'âge : depuis l'enfant, en passant par le féminin, puis par la masculin, pour revenir à l'enfant.

L'ensemble du groupe s'organise suivant une disposition pyramidale qui a pour base comme pour sommet l'enfant, et pour centre Hachemi.



Encore une fois et dans un cadrage encore plus serré (plan rapproché poitrine), le

réalisateur recoure à une structuration pyramidale des personnages. L'enfant occupe toujours une place stratégique : le sommet, et Hachemi se positionne au premier plan et en plein centre.

Toute l'intrigue du film tourne autour de cet héritage : Hachemi/Enfance, qui le lie certes à son passé mais qui détermine surtout son futur.

En affrontant cette transcription et en découvrant un peu plus loin dans les voies tortueuses de la médina que son compagnon fut expulsé de la maison patriarcal, Hachemi est d'emblée en présence d'un passé douloureux qui surgit brusquement. Cette mémoire « involontaire »²⁷², telle que la qualifie Proust, étant spontanée et « cachée hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas »²⁷³, est schématisée par un moment de flash-back* qui nous fait basculer dans le passé. Le protagoniste se remémore des scènes du viol vécu par son ami d'enfance Farfat et par lui même dans l'atelier où ils apprenaient la menuiserie.

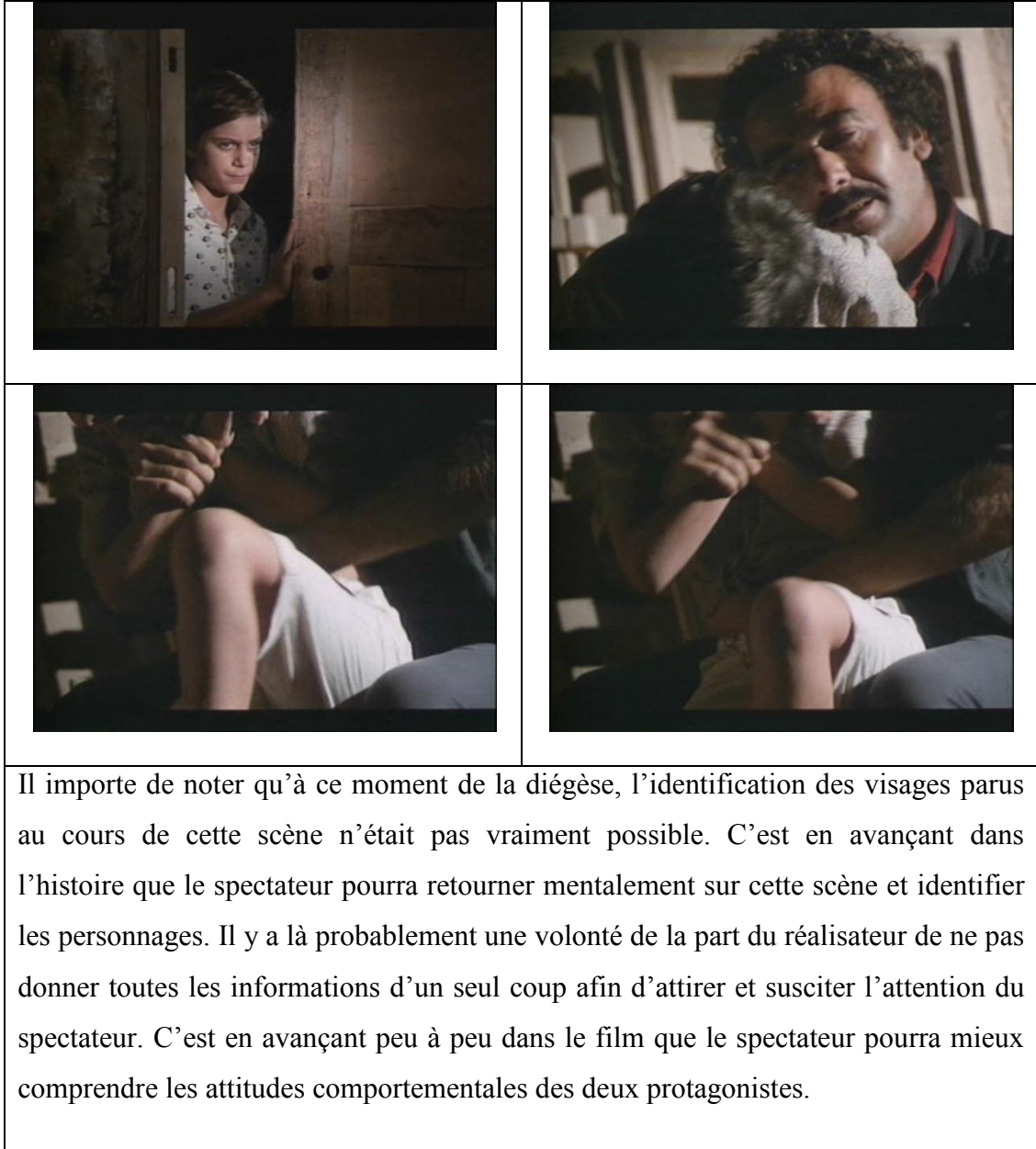
La scène du viol est montrée dans sa totalité. Elle est filmée sous l'effet du ralenti avec des arrêts d'image sur le visage de Aneur : le violeur et le maître initiateur au même temps. Mais que pouvons-nous attendre d'une pareille personne qui cumule en elle-même les paradoxes ? Que peut-elle transmettre comme savoir à ses apprentis ? Par un tel comportement, va-t-elle leur apprendre à gérer la vie professionnelle ou à affronter la vie sociale ? Ce paradoxe est accentué par un contraste en clair-obscur qui met en valeur dans un premier plan une partie du visage d'un petit garçon (Hachemi) qui regarde la scène à travers une fente par derrière la porte. Dans un autre plan, la lumière nous fait découvrir un autre petit garçon (Farfat) qui se débat, le corps délicat encerclé et immobilisé par des bras poilus d'un homme (Aneur). La musique vient également connoter ce moment tragique par un fond

²⁷² PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Ed. L'Aventurine, 2000, p.50.

²⁷³ DEBRY O., TURGEON L., « Entre objets et mémoires », in *Objets et mémoires*, Paris, Ed. La Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 1.

* Le terme désigne dans le film narratif, un brusque et bref (flash) segment autonome qui se situait dans le « passé » par rapport au « présent » de la fiction (back).

musical dramatique. La rapidité du geste, les sonates d'un violon²⁷⁴ additionnées au son de battements du cœur font vibrer l'affection du spectateur en lui injectant la terreur vécue par les deux jeunes garçons.



²⁷⁴ On a souvent assimilé le son mélodique provoqué par le violon à une triste tonalité, à la souffrance, au mal, au chagrin. On dit : « les sanglots longs des violons », selon Verlaine. De sa part, Baudel souligne que « le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ». In *Dictionnaire Le Petit Robert*, Définition du mot « Violon », p. 2098.

C'est ainsi qu'un tout artistique et technique s'additionne le long de la scène avec autant de contradictions (ralenti / obscurité / musique / battement du cœur) et met nettement l'accent, au fur et à mesure que nous avançons dans le film, sur l'angoisse et le trouble que vit le personnage de Hachemi. Il souligne son tiraillement entre les préparatifs de son mariage arrangé dont tout le monde est au courant et sa condition de violé que personne à priori ne connaît sauf Farfat et Ameer. De la sorte, et par l'intermédiaire de ces moments de flash-back, le spectateur est introduit dans l'univers intime du personnage. Il arrive à saisir et compléter l'omission du récit réel de la diégèse (le présent de l'histoire, puisque les moments du flash-back font partie du passé). Ces flash-back expliquent le caractère renfermé de Hachemi et affirment les raisons de son refus du mariage, son refus qui est peu à peu éclairé par un traumatisme subi dans son enfance.

Cet univers intime est accentué par la manière de filmer le personnage. Toujours solitaire, Hachemi n'a aucune relation avec les divers événements qui se passent au sein de la Médina, sauf la recherche de soi. On le voit dans des lieux différents, il passe brusquement d'un endroit à un autre sans aucune justification, parfois on ne sait pas où il est exactement, il n'a pas de localisation précise. Mais s'il bouge tant, c'est parce qu'un profond malaise l'anime. D'ailleurs, ce malaise se manifeste à travers son refus de la parole, son caractère discret. Il n'échange²⁷⁵ quasiment avec personne. Les quelques fois où on le voit discuter avec quelqu'un sont faciles à repérer (parce que peu nombreuses). Avec son ami Touil, le forgeron*,

²⁷⁵ Selon la définition du *Le Grand Larousse*, dans le verbe échanger, il y a un échange mutuel : donner une chose et en recevoir une autre en contrepartie, se faire des communications réciproques.

* Suite à une dispute entre Hachemi et son père, Touil essaye de réconcilier son ami et de justifier le comportement du père qui se retrouve probablement exacerbé suite aux préparatifs du mariage. Mais malgré les tentatives justificatives de Touil, Hachemi refuse toujours la conduite de son père et le mariage qu'il lui organise.

puis avec son ami Azaïez, le boulanger*. Mais dans les deux cas, il finit par s'énerver, abandonner la conversation et quitter l'endroit à la recherche de son compagnon de toujours Farfat.



Adossé à la paroi vitrée, au niveau de la partie extérieure du café, Hachemi occupe toujours une place stratégique au sein du plan.

Au niveau du premier photogramme, il se situe au premier plan et occupe le plein centre. L'accent est mis sur sa posture. Le café paraît complet, mais nous n'arrivons pas à déchiffrer les visages des présents outre celui de Farfat.

Au niveau du deuxième photogramme, l'accent est mis sur Hachemi encore adossé à la paroi extérieure du café. Filmé en plan rapproché taille, il occupe à lui seul le 1/3 de la largeur du cadre. Les 2/3 restant présentent ses amis : Farfat, Touil, Azaïez, par derrière les barreaux, attablés autour d'un café et jouant aux cartes.

Dans son refus d'accéder au café, un espace à occuper de l'intérieur et non de l'extérieur, nous pouvons noter un refus de contact et par la suite de communication, voire d'intégration dans une société qu'il désapprouve.

Cette réserve du personnage et son repli sur-soi sont développés par la scène se déroulant dans le café. Dans cet endroit à caractère masculin, bien « garni » d'un nombre assez important de jeunes et de vieux en train de jouer aux cartes et/ou de discuter entre eux, nous voyons que Hachemi se situe en son extérieur. Ne voulant

* Le mariage de Hachemi demeure le sujet de discussion entre les amis. A celui-ci s'additionne le sujet de l'amitié, et leur relation qui commence à se défaire suite au scandale vécu par Farfat.

pas y accéder, il regarde ses amis par derrière la paroi vitrée. Il fait signe à Farfat, l'incitant à le rejoindre dehors.

Mais si la parole de Hachemi semble être brève et laconique, c'est pour accorder toute sa place à l'expression de son visage qui « parle » au spectateur. Il est filmé maintes fois dans des plans rapprochés voire de gros plans. « Le plan serré, et encore d'avantage le gros plan, opèrent inmanquablement par ce pouvoir d'arracher l'image aux cordonnées spatiales et temporelles pour faire surgir l'affect »²⁷⁶, nous éclaire Sonia Chamkhi. Ils explorent l'intériorité du personnage et offrent toutes les gammes des contrariétés et des blessures, dévoilant ses désirs, ses peines, sa révolte...
Insérer des photogrammes de gros plan

Cet usage fréquent du gros plan « transforme le sens de la distance amenant le spectateur à une proximité psychique, à une intimité extrême »²⁷⁷. Il participe de ce jeu d'opposition passé/présent vécu spatialement et mentalement par le personnage et accentue de la sorte son désarroi entre un moi profond et un moi social. Il met à nu l'intériorité de Hachemi et exprime sa condition d'enfermé et de cloîtré dans la sphère des traditions : assoiffé, désireux, voulant fuir, mais angoissé et accablé... A cet effet, le personnage ne regarde jamais droit le spectateur. Son regard cherche toujours à échapper aux limites du cadre, qui par sa fixité le retient et l'immobilise. Nous pouvons ainsi dire que le regard de Hachemi fonctionne comme un principe d'écriture spatiale. Il retient le regard du spectateur et l'invite à visionner ce qu'il voit.

Par ces procédés divers, Nouri Bouzid souligne l'énorme décalage que vit son personnage tiraillé entre le potentiel qu'il porte de son passé et la tension que lui inflige son présent. Il mène une vie dure, déséquilibrée, frustrée, alors que les autres, qu'ils soient amis ou autres (famille, patron...), sont tous là pour le réprimander et lui faire la morale. Il se prive alors de tout et préfère la vie en solitude. Or ce repli sur soi et ce refus des contacts se trouvent des faits déshonorés dans un monde où la sociabilité est bien une obligation sociale à l'exercice de l'honneur. Pierre Bourdieu

²⁷⁶ CHAMKHI S., *Cinéma Tunisien Nouveau : Parcours Autres*, op. cit., p 107.

²⁷⁷ Ibid., p 100.

et Raymond Jamous décrivent l'honneur comme « une relation obligeant le face-à-face »²⁷⁸. Mais à qui devrait-il faire son face-face ? A son père qui lui a donné naissance et que tout le monde lui doit respect et fierté ? A son maître qui l'a élevé dans son atelier et lui a transmis de son savoir ? A sa société porteuse de traditions bien enracinées mais qui ne « juge » que les apparences ? Comment parviendra-t-il à dépasser sa condition de marginalité ?

7.1.3 - La médina : L'espace de la réaffirmation

Des allers-retours multiples, des lieux récurrents de la médina, toutes ces images répétitives induisent un mouvement circulaire qui rend la logique des actions et des gestes des deux protagonistes (Farfat et Hachemi) incertaine. Elles servent moins à traduire des faits diégétiques qu'à exprimer des valeurs ontologiques comme l'angoisse, le temps figé, ou le destin sans issue, notamment pour Hachemi. Il faut attendre la fin du film pour voir Farfat échapper aux limites de l'espace : l'espace physique qui pèse sur lui, mais aussi l'espace filmique qui contient ses déplacements (celui du cadre, qui encadre et emprisonne sa silhouette).

Au sein de la médina, Farfat n'est pratiquement jamais au travail. Il traverse des rues serpentine, étroites, démesurément allongées. Une série de plans le montre s'enfonçant dans un dédale de ruelles désertées et parfois mal éclairées. D'autres sont surpeuplées, car elles font partie du cadre de vie : des lieux de rencontre, d'échange ou de travail tels les souks... Il les parcourt pour se rendre d'un point à un autre, mais aucune indication ne nous montre où veut-il aller exactement.

Le long du film et par opposition à son ami Hachemi, qui est généralement filmé dans des plans rapprochés, Farfat semble bénéficier de plans plus aérés. Le réalisateur utilise des plans larges mais qui ne permettent pas d'apprécier l'espace dans sa globalité, car ils découpent l'espace à la mesure du personnage (occupant dans la plupart des cas la moitié de la largeur du cadre). L'effet de la perspective dans ces plans est frappant, marqué par des lignes de fuite qui convergent vers

²⁷⁸ RAYMON J., *Honneur et baraka : Les structures sociales traditionnelles dans le rif*, op. cit., p. 23.



l'intérieur et pointent généralement vers le personnage. Ce dernier est aspiré aussi vers l'intérieur du cadre et marque sa centralité. Il émerge la plupart du temps de l'intérieur du cadre (il n'entre pas dans le champ, il y est déjà), mais rapidement il le quitte. Il en sort tantôt de droite, tantôt de gauche, comme s'il voulait franchir ces obstacles et fuir les entraves d'une réalité vécue mais non appréciée.



Toujours solitaire, Farfat est filmé dans de multiples photogrammes dans des espaces déconnectés, des espaces de l'extérieur qui se détachent. Il se positionne généralement au niveau de la partie gauche du cadre. L'unique fois où il se situe à droite c'est lorsqu'il est filmé au milieu de la foule, mais son regard, tout comme sa posture se dirigent vers la gauche marchant à contre-sens de l'ensemble. Nous pouvons ainsi dire que par un tel positionnement Farfat refuse de se situer dans la rive droite, celle de la masse dominante. Il fouie de la sorte ce qu'elle lui propose comme normes et conventions.

En effet, depuis la manifestation de la transcription par dessus les murs de la médina, tout a été basculé dans la vie de Farfat. Il est aussitôt expulsé de la maison

paternelle pour avoir porté atteinte à l'honneur de la famille comme le souligne les paroles de son père qui fait scandale devant une foule rassemblée : « Fils maudit ! Je t'ai assez supporté, fils indigne! Tu ne mettras plus les pieds chez moi. [...] On ne m'a jamais manqué de respect et tu viens toi pour salir mon nom, me ridiculiser devant les hommes. Tu deviens la risée de tout le monde. Tu es incurable. [...] Tu m'as ridiculisé devant les hommes ! »²⁷⁹.

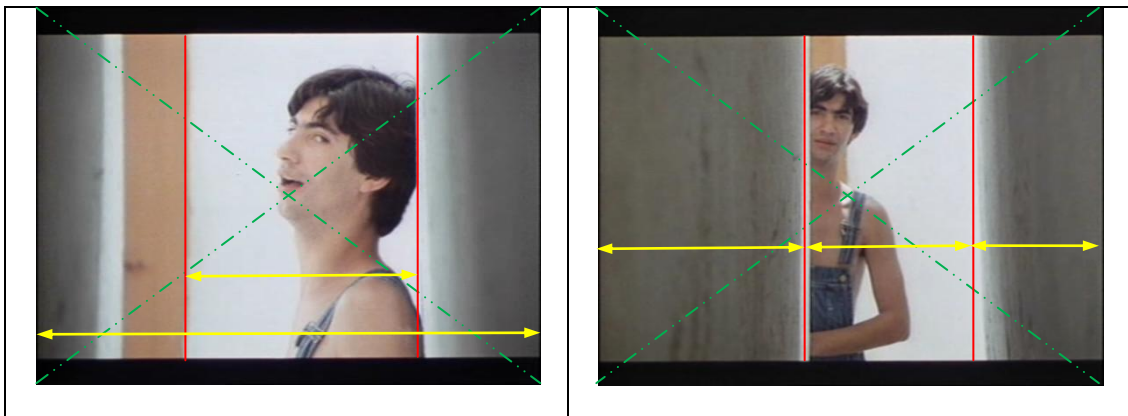
	
<p>Le réalisateur cible bien le choix de ses personnages. Il accorde le rôle du père à une personne avancée dans l'âge, dont la cuire chevelure est toute blanche. Etant donné que le visage sert de première surface pour l'affirmation de l'honneur, ces deux points ne manquent pas de renvoyer dans la société traditionnelle à des signes ou des valeurs accordés à la notion d'honneur.</p>	<p>Aux premiers cris du père, tous les voisins se précipitent pour découvrir ce qui se passe. Là aussi le choix des personnages est bien étudié. Les hommes sont les principaux acteurs qui détiennent l'exclusivité de juger tel ou tel acte comme affront. Les femmes et les enfants participent à la circulation de l'information et de sa médiatisation aux alentours.</p>

« Etant une qualité qui se perd du moment où le comportement de celui qui est considéré comme homme d'honneur ne répond plus aux critères fixés par le code de la société dans laquelle il vit »²⁸⁰, Farfat et à travers la mise en cause de sa virilité (« *Farfat n'est pas un homme* »), devient objet de spectacle et sujet d'accusations des

²⁷⁹ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

²⁸⁰ *Encyclopédie Universalis*, Corpus 11, op. cit., pp. 545/546.

gens et de leurs rumeurs. Celles-ci portent atteinte à son image comme à celle de son père. Elles contribuent à dévalorisation du statut de ce dernier devant les hommes, car son honneur « dépend de cette réputation que toute voix, toute parole est capable de faire, dire, ou de défaire, dé-dire ; l'honneur, c'est ce qu'illustre, orne le nom »²⁸¹. Il n'est donc point la valeur qu'une personne peut s'attribuer à elle-même, mais c'est le statut qui va prendre place à travers la reconnaissance d'une certaine identité sociale établie par les autres. « Sans la reconnaissance des autres il n'y aurait ni prestige ni honneur »²⁸², note aussi Pitt-Rivers.



Par opposition à Hachemi qui baigne toujours dans le noir, Farfat bénéficie généralement d'une lumière intense qui nous aide à « sentir » les expressions de son visage et mieux lire ses mouvements spatiaux. Il paraît plus aventureux et beaucoup plus entreprenant que son compagnon (ceci on le découvre au fur et à mesure qu'on avance dans le film).

Ayant vécu le scandale provoqué par son père, Farfat est filmé à travers une fente, cloîtré entre deux murs obscurs qui se ressentent contre lui. Il est confronté à un microcosme clos. Il est sans cesse sous les regards des autres et ressent la toute puissance de l'opinion sociale. En effet et d'une manière générale, c'est vers le centre que s'orientent toutes les attentions. Telle est la position occupée par Farfat au sein du plan.

²⁸¹ CARRON J.C., « Les noms de l'honneur féminin à la Renaissance : le nom tu et le nom dit », in *Revue Poétique* N° 67, Paris, Ed. Seuil, Septembre 1986, p. 274

²⁸² BOURQIA R., « Habitat, femmes et honneur », loc.cit., p. 29.

Dans cette société où la voix collective prime sur la voix personnelle et individuelle, Nouri Bouzid remet en cause le paradoxe sociétal dans lequel vit son personnage. Celui-ci suppose que, même faisant partie du mal et de l'injuste, tout ce qui est dissimulé aux regards extérieurs est moins important que tout ce qui se manifeste au large public. Ce qui importe dans cette situation n'est point le malaise vécu par Farfat, mais l'image du père devant les autres. Une telle problématique tout à fait préjudiciable tend à ce que l'individu peut faire tout ce qu'il veut mais à condition de ne rien dire²⁸³ et de ne rien montrer, car « les causes naturelles d'un malheur sont moins importantes que l'intervention personnelle qui le prouve »²⁸⁴. L'individu doit donc bien cacher ses traits personnels et s'efforcer de les tenir à l'abri des outrages, car la société réagit par le refus et le reniement du sujet dès que ses positions tranchées se trouvent bousculées.

Mais est-ce Farfat le responsable de sa propre situation qui le met à l'écart ? N'est-il pas la victime d'une société impardonnable ? Fallait-il attendre l'irruption d'événements exceptionnels pour qu'un groupe social ait conscience de ses défaillances ? De telles faiblesses ne modifient-elles pas les rapports d'une personne ou d'un groupe à son espace voire à sa mémoire, qui ne seront probablement plus les mêmes ? Ne fallait-il pas chercher quoi faire pour que ces gens comme Farfat, son frère, ou encore Hachemi ne soient pas ce qu'ils sont ? Qui fallait remettre en cause voire incriminer : Ameer, Farfat ou la société support d'oppositions diverses ?

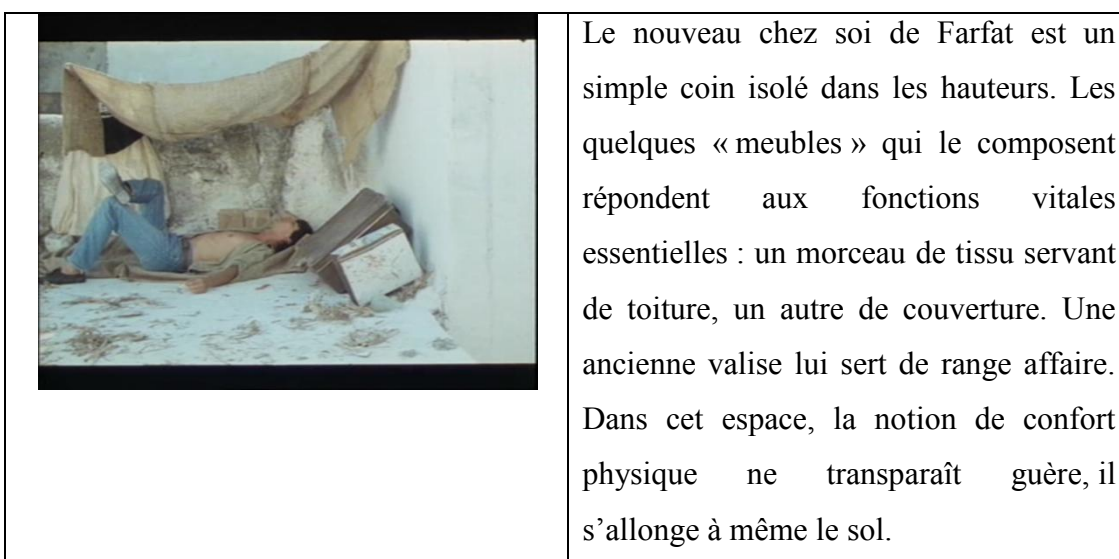
Etant exclu de la maison, Farfat choisit alors les terrasses de la médina comme abri. Farfat*, comme son nom l'indique et depuis sa première manifestation

²⁸³ La mère de Farfat invite son mari à garder le silence et éviter le scandale, lui qui élève sa voix dans la voie publique. Elle lui réclame : « Arrête, tu n'as pas honte devant les gens ? Va dormir et arrête tes scandales. Tu veux me tuer avec tes scandales ? ». Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

²⁸⁴ DOUGLAS M., *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, op. cit., p. 115.

* Dans le dialecte tunisien courant, on dit : « l'oiseau farfat », cela veut dire que ce dernier a fait bouger et heurter ses ailes l'une contre l'autre, comme il le fait lorsqu'il vient d'être égorgé. Dans

dans le film, donne au spectateur une première idée sur sa personne. Avec son corps frêle, sa fragilité malade, sa légère tenue vestimentaire²⁸⁵, paraît comme un personnage agité et plein d'énergie. Nullement immobilisé, il n'arrête pas de bouger depuis le début du film jusqu'à sa fin. Abrisant son nouveau chez-soi, il est filmé dans maints plans, sautant librement d'une terrasse à une autre, les mains ouvertes telles des ailes. Ses mouvements chorégraphiques rappellent celles d'un petit oiseau qui apprend à voler, tantôt il flotte, tantôt il échoue. Mais quel sera l'avenir de notre personnage ? Parviendra-t-il à voltiger et échapper par la suite aux fins imposées par la société ?



la langue soutenue, « farfat » veut dire : couper et partager en petits morceaux. De là, les deux significations peuvent renvoyer à un état réel vécu par le personnage.

²⁸⁵ Farfat, torse nu, porte une salopette en jean qui laisse entrevoir sa peau toute blanche. Celle-ci peut être mise, de nos jours, par un homme comme par une femme. Ces deux points mettent en question le statut accordé à Farfat. Un tel habit qui nous rappelle celui du « Kid » de Charlie Chaplin, est d'origine occidentale par opposition aux origines du personnage. Il est fréquemment utilisé comme vêtement de travail. Or comme nous avons vu, Farfat n'est pratiquement jamais sur son lieu de travail. Son travail qui est supposé lui accorder son statut d'homme quant aux yeux de la société.

Un tel aménagement préliminaire accentue l'idée que l'homme est, par essence, un être spatial, un être d'espace ou plutôt un-être-dans-l'espace, un être-qui-séjourne. C'est dire aussi que l'homme est un être spatialisé, dans la mesure où sa condition ontologique même est une condition habitante.



Les premiers pas vers la conquête de l'espace extérieur semblent être affranchis. Le personnage, comme le montrent les captures d'image 1 et 2, se détache de l'espace filmique en occupant la totalité du cadre avec les mains bien ouvertes. Une fois sur les terrasses, son mouvement tout comme sa posture deviennent limités et étroitement bornés par le massif architectural et par les antennes métalliques qui resserrent sa trajectoire libératrice et lui offre à peine le 1/3 du cadre (photogrammes 4 et 5).

⇒ Nous pouvons dire que la conquête de l'extérieur et par la suite du regard sociétal n'est pas si facile. Des épreuves multiples et des obstacles divers sont à franchir.

Le choix du nouvel espace à habiter est bien étudié par le réalisateur et sert à travailler la structure même du récit. C'est vers l'extérieur et les non-frontières que se dirige le personnage, à l'image de son intimité qui échappe à son intériorité et aux limites de l'espace domestique qui est supposé la préserver, pour s'étaler à l'extérieur, au regard du grand public. Ces terrasses* constituent dans leur différence de niveau à la fois un espace hors d'atteinte et une jonction entre la diversité des lieux de la médina. Ce n'est donc point un espace d'isolement ou de solitude, mais plutôt un espace de rêve et d'évasion. L'absence de limites entre elles et leur nudité font que les terrasses sont un lieu d'ouverture, permettant de passer de l'une à l'autre sans aucun obstacle. Elles symbolisent à la fois la différence et la liberté à la recherche de l'authenticité de soi, comme le souligne les répliques de Farfat dans le film : « Et puis les gens, je m'en fous ! Ils peuvent jaser, ça m'est égal ! Je ne dois rien à personne, je suis léger comme l'air ! »²⁸⁶.

Les hauteurs de la médina sont de ce fait l'espace-alternatif pour un personnage refusant une définition spatiale d'une maison patriarcale avec sa structure et ses codes redoutables, socialement imposés. Elles seront également l'espace de l'affranchissement et du passage à la revendication d'une sexualité perdue mais tant recherchée, car l'ascension à la terrasse est une ascension vers le haut, une ascension vers Dieu. Ceci est fort marquant dans ce plan très significatif où nous voyons Farfat en train d'aiguiser un couteau sur le toit d'une terrasse. Par derrière lui se dresse le minaret de la mosquée de la médina. Cette grande tour massive, « sorte de doigt

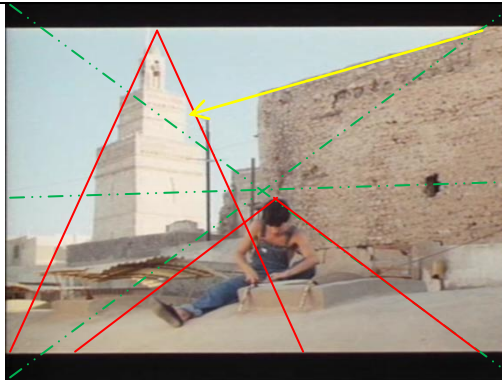
* Il importe de signaler que les terrasses sont considérées parmi les lieux à forte saturation érotique, selon une étude faite par CHEBEL M., *Le Corps en Islam*, op. cit, p.155.

D'ailleurs, dans de maints films tunisiens, on assiste à des scènes d'amour sur les terrasses des maisons ou autres, tel le cas de la scène rassemblant Khlifâ et Selma dans *Khlifâ Lagrâa*, ou celle rassemblant Salem et Mariem dans *Sous la pluie d'automne*, ou encore celle du viol de Slim pour la jeune touriste, au sein des hauteurs de la Grande Mosquée dans *Seuils Interdits*.

Ce qui nous importe dans notre film, ce n'est pas l'érotisme du lieu, mais sa portée hors d'atteinte et loin des regards des autres.

²⁸⁶ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

montrant le ciel, [avec son élan vers le haut], proclame cet espace intérieur sacré et parle au monde extérieur de la religion célébrée à l'intérieur »²⁸⁷.



La topographie verticale de la médina, comme celle de la maison d'ailleurs, structure le récit. Les trajets sont toujours ascensionnels et l'ascension à la vérité, à la révélation des obsessions criminelles se fait dans les étages des terrasses supérieures. Farfat occupe une position centrée au niveau de la moitié inférieure du cadre. La mosquée par contre occupe un peu plus de la moitié supérieure du cadre.

Par sa posture, le personnage occupe un triangle dont le sommet pointe vers le haut, vers le sacré. L'architecture vise également la mosquée par sa fuyante. Mais cette dernière, en dépit de son importance, ne bénéficie que d'une position décalée au sein de la composition plastique du plan.

Nous pouvons ainsi dire que face à cette « verticalité qui lie le musulman à son créateur »²⁸⁸ Farfat, « homme nu » et en contact direct avec son Dieu, voulait que son acte soit commis sous la « protection » de la religion et sous le regard de Dieu, car seul Dieu connaît les secrets du cœur, et le sacré a souvent fonctionné comme « un secours pour le Profane qu'il humanise et couvre de sa vertu mystique »²⁸⁹, atteste Dalenda Larguèche dans son traité sur les *Marginales en terre d'Islam*.

²⁸⁷ DJELLOUL N., *Kairouan la grande mosquée*, Sousse, Ed. Contraste, 2000, p. 14.

²⁸⁸ Ibid., p 14.

²⁸⁹ LARGUECHE D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, Tunis, Cérès Editions, 1992, p. 76.

Néanmoins dans une société à prééminence masculine et dont l'ordre est basé sur des concepts contradictoires et socialement prévalant : licite/illicite ; sacré/profane ; public/privé, certes la garde divine et sa bienveillance sont indispensables, mais le regard des autres est aussi déterminant. C'est lui qui estime les statuts et hiérarchise les personnes. De ce fait, Farfat qui porte la tentation en lui voulait que son acte de révolte, voire de libération soit commis sous le scandale et l'assemblée de tout le monde, comme ce fût son renvoi de la maison patriarcale.

Nous le voyons, en pleine nuit devant la porte de la maison de Ameer, criant à haute voix : « Les enfants ont grandi, et le compte à régler aussi »²⁹⁰. La scène de rébellion est vécue comme une décharge rageuse résultant de tout cet univers de condamnations et d'accusations dans lequel il a toujours vécu. Lui qui a tant encaissé entre progressivement dans un processus de révolte. Cette révolte donne lieu dans la scène finale, où Farfat abat son patron en lui glissant un couteau²⁹¹ dans ses organes génitaux, à « une véritable révolution, apothéose d'un conflit entre le silence, le regard »²⁹² et la parole. A ce propos, Douglas note que « du désordre de l'esprit, des rêves, des évanouissements, du délire, l'officier doit s'attendre à voir surgir des forces, ou des vérités, qu'on ne saurait atteindre par un effort conscient »²⁹³.

En effet, Farfat à l'égard de sa société n'est pas ligoté par la morale. Il présente depuis son jeune âge le péché en lui. Alors pour se donner à « la loi des hommes » et reconquérir une place convenable dans cette société, il doit passer à l'acte. Devant cette foule qui l'a tant accusée concernant sa « non-virilité », Farfat doit se venger pour se satisfaire, doit enfreindre pour s'affirmer, doit détruire pour se

²⁹⁰ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

²⁹¹ Barres de fer et couteau constituaient les armes courantes du crime. L'agression portait sur le corps, y compris les points sensibles. Parfois elles étaient motivées par la tentative du viol. D'où les liaisons à établir et à analyser entre sexe et violence dans les mœurs de la société masculine traditionnelle. LARGUECHE D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, op. cit., p. 59.

²⁹² OUKAOUI N., « Alya et Fella : deux parcours visuels, un combat unique », in *Cinéma du Maghreb*, op. cit., p. 79.

²⁹³ DOUGLAS M., *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, op. cit., p. 111.

construire. Là aussi nous revenons encore une fois sur la notion d'honneur et son rapport à la violence et à l'autre, étant donné que « toute agression physique contre un groupe ou contre une personne est une atteinte à son honneur et " invite " à une réponse de même type »²⁹⁴, tel que le montre Raymond Jamous.



L'honneur n'est pas un simple assemblage de traits culturels. C'est une valeur qui régit les échanges entre hommes et les rapports de pouvoir à l'intérieur d'une structure. Ceci est fort accentué par la structuration de la composition plastique où la présence masculine marque sa dominance et s'étale sur toute la longueur du cadre. Le féminin par contre se situe à l'extrême droite et ne remplit même pas le 1/3 du cadre.

Le réalisateur étend son analyse de la société et des relations entre les hommes. Il structure le deuxième photogramme de façon à mieux appuyer le règne de la loi des hommes. Ces derniers se situent pratiquement sur une même ligne horizontale, sauf Farfat qui la dépasse. Il doit se réaffirmer devant et pour les hommes. C'est l'espace de son corps propre qui a, non pas à s'inscrire, mais à trouver ses marques dans un espace architectural dont il n'est pas l'auteur.

Regagner sa propre estime suppose de la sorte que Farfat aille au-devant des autres sans avoir peur de les affronter et d'attaquer son agresseur sous le regard de tous. « La lessive d'honneur se lave dans le sang »²⁹⁵, assure Théophile Gautier. Il

²⁹⁴ RAYMON J., *Honneur et baraka : Les structures sociales traditionnelles dans le rif*, op. cit, p. 68.

²⁹⁵ *Encyclopédie Universalis*, Corpus 11, op. cit, p. 546.

doit donc se venger malgré le recours à la violence. « C'est lui qui a raison. Moi je n'ai jamais rien fait jusqu'au bout »²⁹⁶, affirme Hachemi. Ce qui importe c'est de se réaffirmer et de revaloriser son statut devant les autres, car « l'affront non réparé entraîne le déshonneur de celui qui n'y répond pas, mais aussi de sa famille, de son lignage »²⁹⁷.

Une telle victoire sociétale fait appel à une victoire pénale. La fin du film nous montre que l'illégalité de l'acte commis par Farfat n'est nullement sanctionnée par la loi. Ce dernier parvient à échapper aux agents de la police qui le poursuivent. Il est d'abord filmé dans un plan aéré où la caméra occupe le centre d'une voie ferrée qui donne naissance à une ligne d'horizon lointaine, soulignée par des constructions qui se dressent de part et d'autre de la voie. Toutes ces convergentes renvoient à l'arrivée de la police, à l'ordre du pouvoir légal.

La scène de poursuite par contre est filmée dans des plans plus serrés où la caméra débouche à chaque fois sur divers obstacles : des constructions en ruines, des portes, des objets de rebut... Tous ces détails sont à prendre dans leur sens métaphorique qui met à nu la dégradation des conventions sur lesquelles repose une telle société et qui font que la parole de l'honneur prévaut sur la parole de la loi. Hobbes nous affirme à cet égard que « l'honorabilité d'une personne ou d'une action n'a rien à voir avec le bien et le mal, ou avec le juste et l'injuste [...] car l'honneur repose seulement sur l'opinion selon laquelle il y a pouvoir »²⁹⁸. C'est ainsi, et grâce

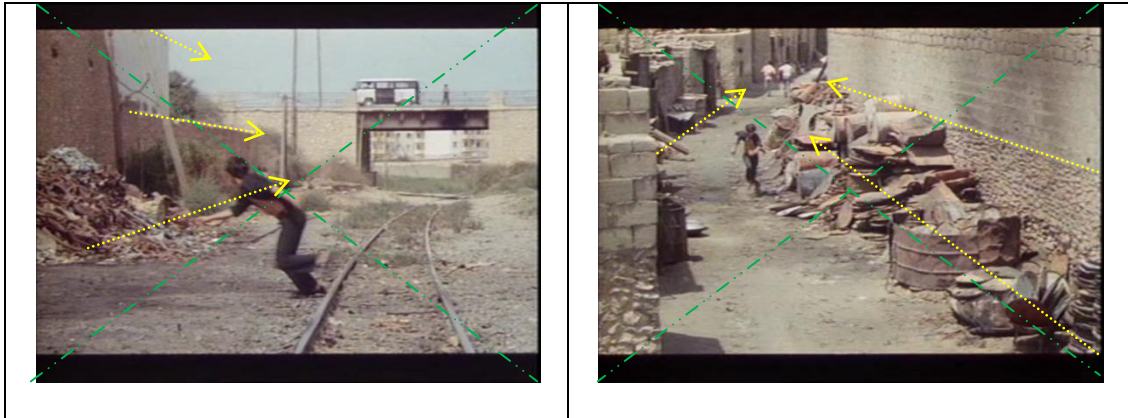
²⁹⁶ Extrait du sous-titrage du film.

²⁹⁷ *Encyclopédie Universalis*, Corpus 11, op. cit, p. 546.

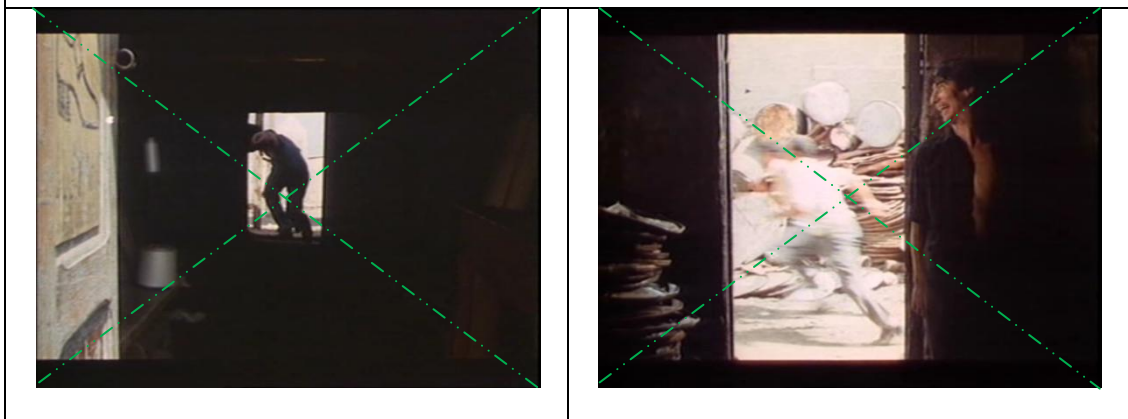
²⁹⁸ « Manifester la valeur que nous nous donnons les uns aux autres, c'est ce qu'on appelle communément honorer autrui ou attenter à son honneur. Estimer un homme à un haut prix, c'est l'honorer ; à un bas prix, c'est attenter à son honneur. La valeur ou l'importance d'un homme, c'est comme pour tout autre objet, son prix, c'est-à-dire ce qu'on donnerait pour disposer de son pouvoir : aussi n'est ce pas une grandeur absolue, mais quelque chose qui dépend du besoin et du jugement d'autrui ». HOBBS T., *Léviathan*, trad. Tricaud, p.83

Hobbes utilise la référence économique de l'échange, vente et achat, lorsqu'il décrit la détermination de la valeur de l'être humain, mais il s'agit d'un marché particulier, puisque c'est l'acheteur seul qui détermine le prix.

à la violence comme imposition de l'autorité, que Farfat parviendra finalement à retrouver une place dans le monde des hommes et dans une société où l'ordre du pouvoir est foncièrement dépendant de l'homme.



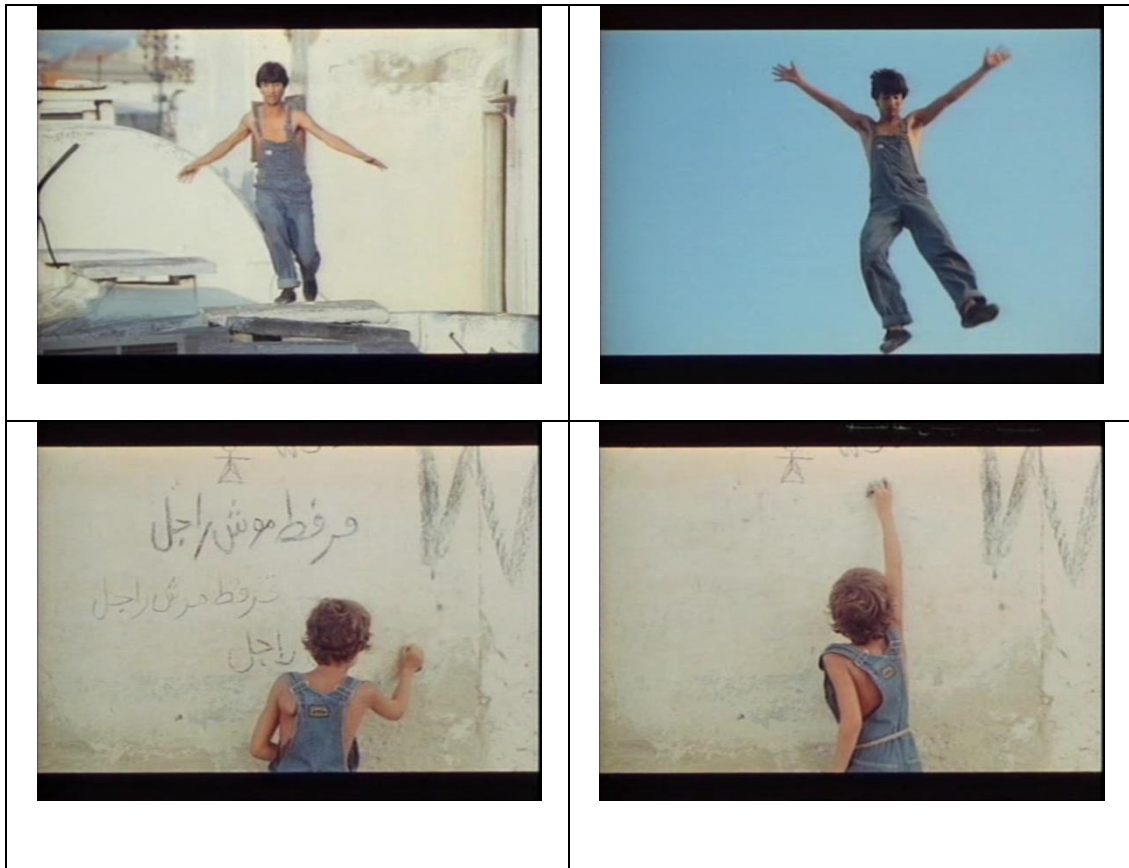
Fidèle à sa vision Farfat se positionne toujours dans la rive gauche du plan, celle de l'opposition, du contre courant. Il court à contre sens des convergentes qui fuient vers la police symbole de l'état et de la justice.



La répartition des zones d'ombres et de lumière modèle l'espace et lui donne sens par la façon dont elle éclaire le sujet et par l'ambiance émotionnelle qu'elle crée.

Farfat, qui par son acte de vengeance a commis l'irréparable, se positionne dans une zone d'ombre : un atelier sombre et très mal éclairé, mais nous parvenons tout de même à décrypter sa silhouette. Par contre, l'agent de police symbolise la justice et se situe dans une zone bien éclairée, son corps à peine déchiffrable et baignant dans un flou total.

La lumière intervient donc dans la structuration de l'espace comme celle des personnages pour accentuer les antagonismes recherchés par le réalisateur.



Ayant réussi de se venger, Farfat se sent libéré du poids des accusations en regagnant sa place parmi les hommes, il saute joyeusement sur les terrasses de la médina. Cette ouverture sur l'horizon s'oppose à la scène de poursuite et annonce par son ouverture la victoire de Farfat.

Le générique de la fin défile sur l'image d'Anis, son petit frère, effaçant l'inscription accusatrice affichée par-dessus les murs de la médina. L'honneur de Farfat est rétabli.

7.2. L'Atelier de Hachemi : le creuset des drames

Les diverses médinas de notre pays, et en particulier celle de la ville de Sfax, offrent une panoplie d'activités et de savoir-faire artisanaux assez riches, profondément enracinés dans l'histoire et participant fortement dans la dynamique de développement économique et social, tant à l'échelle locale que territoriale. Notre attention porte essentiellement sur le métier d'ébénisterie dont l'atelier de Hachemi est le principal médiateur.

7.2.1 - L'espace de la tradition imposée / écrasante

L'atelier d'ébénisterie de Hachemi est un lieu récurrent dans le film. Bénéficiant de plusieurs apparitions s'étalant sur une durée de 18mn, il met de l'envergure dans l'appréhension de la diégèse. Il participe à éclaircir au fur et à mesure que nous avançons dans le film, l'état d'instabilité dans lequel se présentent les principaux protagonistes. C'est avant tout, le lieu de travail de Hachemi. L'atelier, se situant dans l'antique quartier artisanal de la ville de Sfax, est une ancienne boutique sombre. Son unique porte d'entrée donne accès à un espace ouvert partagé en deux pièces. Celles-ci sont séparées par deux imposants arcs²⁹⁹ en plein cintre, qui reposent sur une colonne centrale et un chapiteau circulaire en pierre romaine.

Une telle architecture bien enracinée dans le temps et dans l'espace reflète une activité artisanale bien florissante. Cet atelier bénéficie d'un passé glorieux attestant d'une activité productrice ininterrompue. Il n'a jamais été abandonné. Appartenant autrefois au vieux juif Levy, il fut ensuite légué à son apprenti Ameer qui finit lui-même par le vendre à son ouvrier Hachemi. Un tel cheminement nous

²⁹⁹ Selon la définition du *Dictionnaire Quillet*, un arc est « une construction architectonique pouvant supportée de grandes charges grâce au soutien mutuel que se prêtent tous les éléments constitutifs (colonne, impostes, clef d'arc, chapiteau...) ainsi assemblés ». A noter aussi que dans la tradition romaine, on faisait passer les guerriers sous un arc de triomphe pour les décharger des énergies destructrices qu'ils portaient en eux et qui auraient été dangereuses pour les compatriotes. *Encyclopédie Universalis*, Corpus 2, op. cit, p. 502.

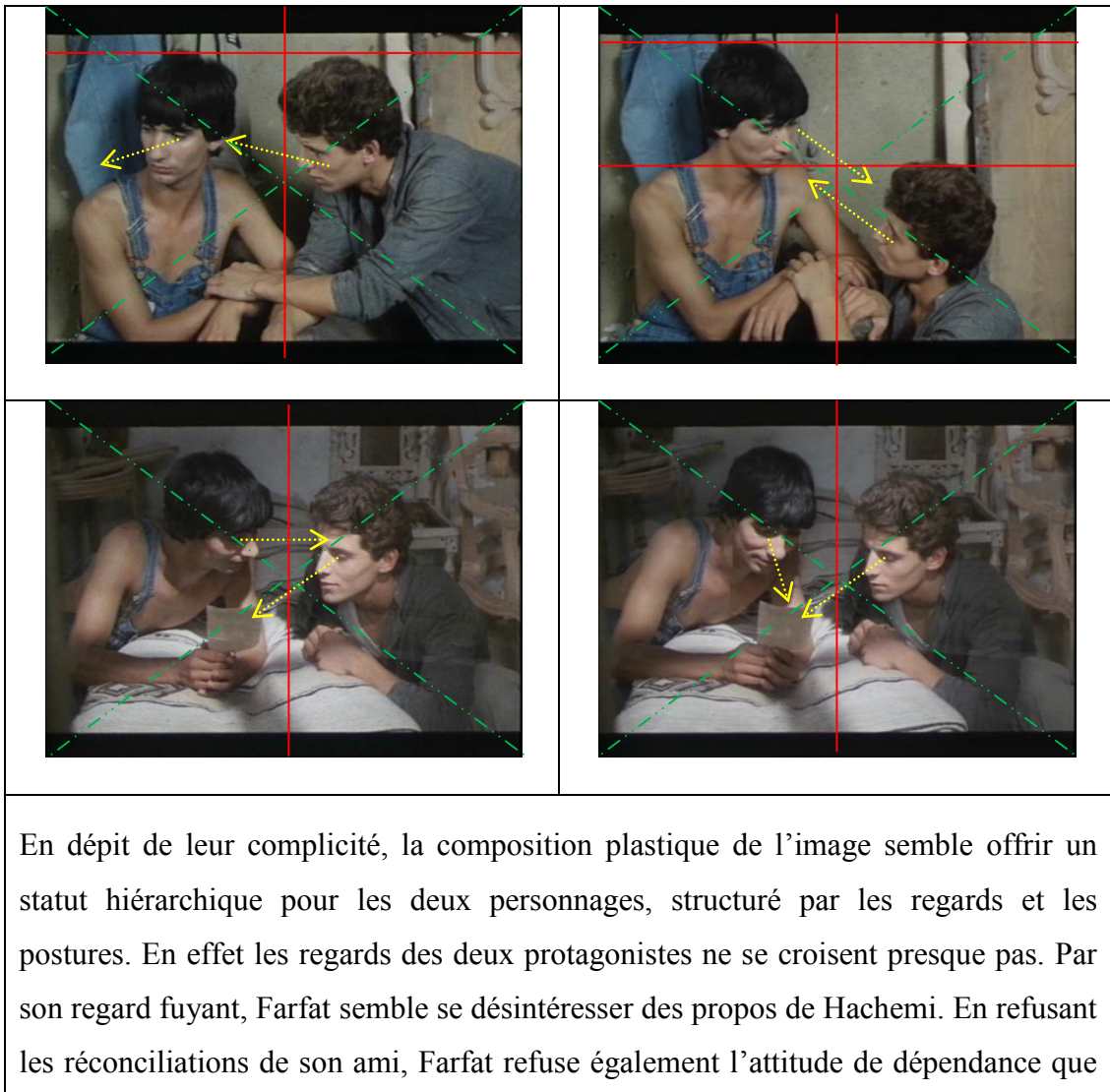
montre que la possession d'un travail* dans la société artisanale passe par héritage, c'est un bien qui se transmet d'une génération à une autre comme un héritage conditionné. Le père lègue son « poste » à son fils et le patron à l'un de ses meilleurs apprentis.

Dans son atelier, Hachemi offre l'image du travailleur modèle. Bien qu'il n'a pas choisit à lui-même son propre métier, étant donné que son père le lui a imposé en l'obligeant à quitter les bancs de l'école, il est filmé à plusieurs reprises dans des plans rapprochés appliqué et sérieux, en train de sculpter le bois. Hachemi sait que par son travail il parvient à conquérir une place respectable dans la société étant donné que son statut se mesure par le degré de conformité aux règles établies par la communauté et se valorise essentiellement par le travail. Si nous revenons d'ailleurs sur les statuts des deux protagonistes, nous remarquons que Hachemi n'est nullement sanctionné par les autres alors qu'ils avaient vécu tous les deux le même sort, c'est-à-dire le viol. Les troubles et les peurs que celui-ci vit sont les résultantes d'un malaise intérieur à lui-même. Son compagnon Farfat est par contre condamné par la société. Sa non virilité est affichée au regard de tous.

De ce fait l'image accordée à Hachemi est socialement plus valorisante que celle de Farfat, surtout que sa maîtrise du travail et sa possession d'une boutique propre lui permettent aussi, à la manière ordonnée par la tradition, de transmettre son savoir-faire à de jeunes apprentis. Hachemi malgré la situation inconfortable qu'il vit dans son atelier, participe à préserver la continuité et la survie d'un métier, dont les techniques multiples ne peuvent être maîtrisées qu'en intégrant un atelier depuis un jeune âge. Il se conforme aux prescriptions préétablies par la société et appuie les dictons de la tradition qui au fond de lui-même redoute.

* Sur ce point, il importe de noter que le-long du film, le réalisateur développe une économie qui repose sur l'artisanat traditionnelle. Il ne nous fait part que de travaux manuels non industrialisés (forgerie, boulangerie, ébénisterie, cuivre...). Ceux-ci font objet d'un héritage potentiel. Outre l'exemple de Hachemi, se présente celui de Azaïez qui travaille durement dans la boulangerie de son père. Tout l'argent qu'il gagne revient à son père qui le gère. Ceci est fort développé dans les propos de Azaïez qui veut plaire à son père, gagner plus d'argent, être indépendant, se fonder une petite famille...

En effet l'atelier se présente pour Hachemi comme l'unique échappatoire. Il doit travailler dur pour combler son temps et oublier les histoires et les questionnements qui le tourmentent. Réduit à la misère et traumatisé par la défaite, le personnage comprime, en une claustrophobie frileuse, son angoisse existentielle dans la gravure décorative sur bois. Son compagnon Farfat par contre, refusant lui aussi les normes et les conventions socialement dictées, ne cherche jamais à avoir son propre bien. Il demeure un ébéniste journalier qui travaille entre l'atelier de Hachemi et celui d'Ameur. Farfat, marginalisé et considéré par tous comme un insensé infantile irresponsable, refuse catégoriquement toute responsabilité de gestion et/ou de transmission. Ses contestations vont jusqu'à l'arrêt du travail.



celui-ci présente. D'ailleurs l'unique fois où leurs regards se croisent (capture d'image n°2), Farfat regarde son ami en plongée. Une position de supériorité/infériorité, se rapprochant plus de l'assujettissement que de la convenance.

Mais en dépit de leurs différentes visions quant à la conception du travail, Hachemi et Farfat semblent être de bons compagnons. Rassemblés en parfaite harmonie autour d'une ancienne photo, le couple d'ami se rappelle leur enfance joyeuse et leur amitié avec Jacquot. La même complicité figure dans leur dialogue une fois Farfat débusqué de la maison, ou encore rentrant ivre au bout du soir. Hachemi essayant de le calmer, lui propose d'occuper le coin sommier de l'atelier. Les deux jeunes ayant subi le même sort, se réconcilient dans l'atelier.

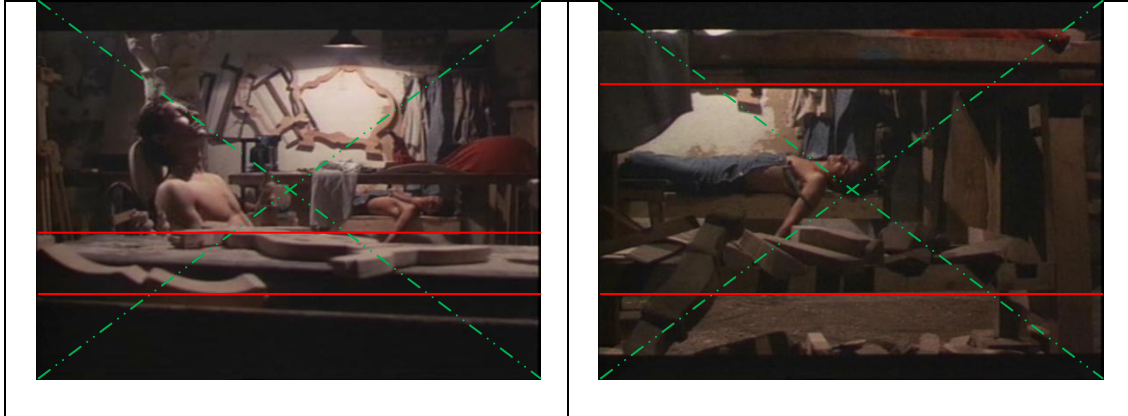
Dans tous ces instants d'angoisse et de déchirement entre amitié et normes, l'atelier d'ébénisterie demeure le refuge liminaire pour les deux protagonistes vers lequel ils s'orientent et s'isolent lors de leurs moments difficiles, lorsqu'il n'y a plus personne pour les écouter. N'arrivant pas à se confier à Levy, Hachemi se dirige vers l'atelier en pleine nuit, pour vivre un moment de solitude et penser à son sort. Pareillement pour Farfat qui, renvoyé de la maison patriarcale, s'oriente vers l'atelier où il se plaint du comportement de son père : « Comment peut-il me traiter ainsi devant les gens ? [...] Moi aussi je sais jurer. Maudite soit cette cité ! »³⁰⁰.

Dans ces répliques, Farfat manifeste son refus de l'attitude scandaleuse de son père. Un père colérique et avare qui, n'accorde aucune importance à sa famille, « passe » son temps et son argent à se saouler et n'hésitant pas à maltraiter ses enfants sous le regard de tous. Farfat dépasse sa critique de l'entreprise familiale et renie également la société entière car porteuse d'autant de lois, autant d'interdictions, autant d'accusations... Il rejette les divers aspects de la réalité locale, « dévalorise la valeur et revalorise la non valeur »³⁰¹. Or « le rejet de la valeur finit par être toujours

³⁰⁰ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

³⁰¹ BOUHDIBA A., *Criminalité et changements sociaux en Tunisie*, Publication de l'Université de Tunis, p 34.

rejet de la collectivité en tant que support de la valeur »³⁰², souligne le sociologue Bouhdiba. Un tel père chômeur, alcoolique et irresponsable pourrait-il être une « valeur » et un modèle à suivre ? Une telle société qui ne voit que dans ses apparences, serait-elle capable d'assumer ses propres déchéances ?



La caméra cadre une partie de la réalité et met en valeur les deux personnages. Par le recadrage, le réalisateur sacrifie, estompe une partie du décor.

Les protagonistes occupent toujours la moitié gauche du cadre. Allongés tous les deux, l'un sur un rocking chair, l'autre sur une planche bien tendue (sorte de lit), réfléchissent chacun de son côté sur la commune question qui les habite : Parviendront-ils à se valoriser quant à l'égard des autres ?

La lumière intervient et débouche sur deux cadres accrochés d'une manière aléatoire sur le mur de fond de l'atelier. Une telle disposition évoque la situation déséquilibrée des deux protagonistes dans cette société où tout est conventionnel, tout est bien cadré.

Si Hachemi demeure renfermé dans sa coquille et tolérant par rapport à tout ce qu'on lui inflige, notamment son père, Farfat, le rebelle qu'il est, rompt avec tout ce qui remonte à la convention. Il renonce à ses racines généalogiques. « Je n'ai plus de père »³⁰³ avoue-t-il en se plongeant dans les profondeurs marines du port. Il abandonne par la suite son travail, car il n'en voit plus le bout de son avenir. Pour lui

³⁰² Ibid., p 34.

³⁰³ Extrait du sous-titrage du film *L'homme de cendres*.

le travail est une pure exploitation* qui ramène à la mort. « Crève-toi, tu n'empoteras rien au paradis »³⁰⁴, dit-il à Hachemi.

Dans cette mise en scène du professionnel, Nouri Bouzid fait de sorte que le travail soit un argument pour contester la convention et l'ordre établi par les anciens. Le travail jadis approuvé dans une société à prééminence masculine car assurant l'autonomie et l'honneur de son possesseur, n'est aujourd'hui nullement apprécié par les protagonistes. Ces derniers ne jouissent ni d'indépendance, ni d'épanouissement. Hachemi n'est jamais parvenu à assumer les dépenses relatives à son mariage, dont son père s'en charge. C'est ce dernier aussi qui lui a acheté le fond de l'atelier. Azaïz travaille toujours pour le compte de son père et cherche à bien le satisfaire. Farfat dénonce le tout et exprime son désir de quitter la ville de Sfax à deux reprises.

7.2.2 - L'espace imposant/écrasant

Dans l'atelier mi-peint à la chaux traditionnelle, se dresse un pêle-mêle d'objets divers : deux tables de travail, de petites machines, certains ustensiles, des scies de différentes grandeurs, des cadres en bois (certains accrochés au mur, d'autres déposés par terre), des planches, des pièces de meubles distincts, des déchets, des posters de joueurs de foot... Un tas d'objets divers, mais rien ne semble être dans l'ordre et rien ne paraît se maintenir droit. Au fond de l'une des pièces de l'atelier est délimité par une légère séparation vitrée, un coin sommier s'organisant autour d'un mobilier succinct. Le lit est une simple planche rectangulaire supportée par quatre pieds de section rectangulaire avec quelques coussins et une couverture déposés par dessus. Une installation élémentaire dont le confort est loin d'être recherché.

Mais dans un tel espace restreint surchargé les personnages peuvent-ils se retrouver des repères ? Un tel désordre physique serait-il fortuit de la part du réalisateur ? A quoi pourrait-il renvoyer ?

* A noter que Ameur le patron a refusé d'accorder à Farfat sa paie, malgré les supplices de ce dernier.

³⁰⁴ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

L'espace où travaillent Hachemi et Farfat est chaotique. Il reflète le côté précaire et incertain de leur vie et le bouleversement mental dans lequel ils vivent. C'est en effet, au sein même de cet endroit imposant, « évocateur de passé et porteur de traditions et d'histoire »³⁰⁵ qu'est commis l'impensable et l'irréparable. C'est dans cet atelier que les deux protagonistes ont été violés par leur contremaitre Aneur, alors qu'ils étaient enfants-apprentis. D'où se démarque cette première idée d'instabilité et de manque de repères où le désordre physique fait contrepoint avec le « désordre » psychologique.

Une fois grandi et devenant le propriétaire de la fabrique, Hachemi n'arrive toujours pas à surmonter ce moment tragique. Lorsqu'il n'est pas pris par la charge du travail, des scènes douloureuses et bouleversantes surgissent rappelant sans cesse l'acte de viol. Ces flash-back sont un phénomène inhérent à l'esprit du personnage. Ils sont en étroite relation avec divers endroits et divers éléments de sa boutique. Des clefs raccrochées au mur, une porte blindée qui se referme sur lui par des anciennes serrures métalliques, des sons de grincement, des bruits des fermetures... Tous ces éléments sont « animés de ce que Proust appelle les “morsures“ (blessures) de la mémoire. Celles-ci hantent le présent et freinent le travail de deuil et d'oubli »³⁰⁶.

Mais pourquoi Nouri Bouzid rattache-t-il l'acte de viol à des objets pareils ? A quoi peuvent renvoyer une porte fermée, une clef³⁰⁷ ou encore une serrure³⁰⁸ ?

³⁰⁵ CHAMKHI S., *Cinéma Tunisien Nouveau : Parcours Autres*, op. cit., p. 72.

³⁰⁶ DEBRY O., TURGEON L. « Entre objets et mémoires », loc. cit., p. 1.

³⁰⁷ En Islam et plus particulièrement dans le Coran, les Cieux sont dotés de clés dont le détenteur est Allah. La clé est le reflet de l'Inconnu, de la Connaissance ou de la Découverte et symbolise aussi le secret bien préservé. Cf. CHEBEL M., *Dictionnaires des symboles musulmans*, op. cit., p. 103.

Le symbolisme de la clé est de toute évidence en relation avec son double rôle d'ouverture et de fermeture. C'est à la fois un rôle d'initiation et de discrimination. Le pouvoir des clefs est celui qui permet de lier et de délier, d'ouvrir ou de fermer. Le symbolisme de la clef ouvrant la voie initiatique s'exprime aussi dans le Coran, où il est dit que la *Shahadah* est la clef du paradis. La clef est aussi le symbole du mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre, bref des étapes qui conduisent à l'illumination et la découverte. Cf. CHEVALIER J., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1982, pp. 261-262.

Certes et de toute évidence, ces trois éléments font partie d'un même dispositif dont la fonction première est de verrouiller la porte et d'intervenir sur son double rôle d'ouverture et de fermeture. Une porte massive et épaisse est foncièrement une barrière protectrice qui soutient et protège son occupant à l'intérieur. Mais des études multiples, notamment anthropologiques et sémiotiques, ont montré que l'efficacité de la porte d'entrée procède souvent d'avantage du symbolique que du tangible.

La porte de l'atelier telle que filmée par le réalisateur n'est pas une simple ouverture pratiquée dans le mur. Elle se prête, par sa disposition et par les effets cinématographiques qui viennent l'argumenter, à des interprétations ésotériques. Elle occupe avant tout la position de fermeture et non d'ouverture. Elle est bien cadenassée, fermée à clef et/ou avec des serrures battantes. Elle participe, comme le prouve Malek CHEBEL, du symbolisme de la chose cachée et du secret en marquant par son plan aveugle une séparation infranchissable entre le privé, c'est-à-dire l'intime, et le monde extérieur. Dans un sens érotique, ces mêmes accessoires qui appuient la fermeture de la porte, incarnent aussi les organes génitaux. La baie de la serrure* signe le sexe féminin et le vantail représente le sexe masculin. Leur union, matérialisée au niveau de l'image par deux plans orthogonaux, donne naissance à l'enfant dont la clef est le symbole représentatif.

³⁰⁸ Une serrure désigne un dispositif fixe qui permet de verrouiller une porte, un tiroir... Le mot prend des valeurs figurées : remuer les serrures se dit pour « se donner l'air d'être fort occupé », avoir la serrure brouillée « l'esprit dérangé »... Dans le domaine érotique, et par allusion aux anciennes ceintures de chasteté, on dit familièrement mettre un cadenas à la serrure « s'abstenir de faire l'amour » et laisser la clef à la serrure « avoir un enfant par surprise ». *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Ed. Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1931.

La serrure comme le cadenas participent du symbolisme de la chose cachée et du secret. Leur pendant commun est la clé. Cf. CHEBEL M., *Dictionnaires des symboles musulmans*, op. cit. p. 386.

* Les appellations de chaque partie de la serrure renvoient à un symbolisme anthropomorphique : la serrure a une tête, un cou, un ventre, un dos... Cette symbolique figure une femme enceinte lorsque la serrure est fermée. En position d'ouverture, elle évoque la naissance, la clé est appelée "enfant de la serrure", considérée comme le nouveau-né.

Dans cet atelier à forte saturation érotique, Hachemi vit une violence intérieure, silencieuse et ravageuse, que seul son regard véhicule. Tirillé entre une intériorité profonde cherchant à se révolter et une extériorité prédominante et accablante, car soumise à des contraintes et à des interdits, le personnage vit un bouleversement psychologique, dominé par un sentiment d'insécurité et de danger. Nous le voyons pleurer, crier, casser et faire abattre les objets. Il caresse par moment son apprenti puis le chasse violemment de l'atelier en pleine nuit...

Un tel moment fait contrepoint avec l'image de Hachemi encore jeune apprenti, harcelé par son patron alors qu'il lui faisait passer sa paie journalière. Le petit Hachemi effrayé court vers la sortie de l'atelier. Cet instant souligne également la relation homosexuelle furtive, qui aurait pu se développer entre Hachemi et l'un de ses apprentis ou encore entre Hachemi et son compagnon Farfat s'il n'y avait pas lieu à autant de contraintes morales et familiales qui les retiennent, notamment la présence et l'autorité du père puissant qui supervise tout.

Divers procédés techniques viennent appuyer cet état de déséquilibre et ces effets de contradiction et d'opposition qui régissent l'atelier. Recourant à des arrêts sur image et un mouvement au ralenti, les scènes de viol sont filmées dans la pénombre où les couleurs s'estompent et virent vers le noir. Une lumière directionnelle fragmente l'espace et donne à l'image des contours de variables intensités qui laissent à peine délimiter la posture du personnage, toujours solitaire, la tête entre les mains, réfléchissant à son destin.

Dans l'absence des paroles, une ancienne chanson tunisienne du poète chanteur homosexuel Khémais Tarnane³⁰⁹ vient connoter la scène. Elle intervient dès que Hachemi commence à bâtir son monde imaginaire, et quitte le champ dès qu'il y a retour à la réalité. « Elle s'offre dans une certaine prévisibilité de déroulement et épouse la durée des différentes scènes qu'elle accompagne. La musique assure ainsi une fonction « démarcative » *puisque la phrase musicale coïncide en son début et à*

³⁰⁹ Ce poète est connu pour avoir eu des relations sexuelles avec ses disciples. Il les a sublimées dans ses chansons.

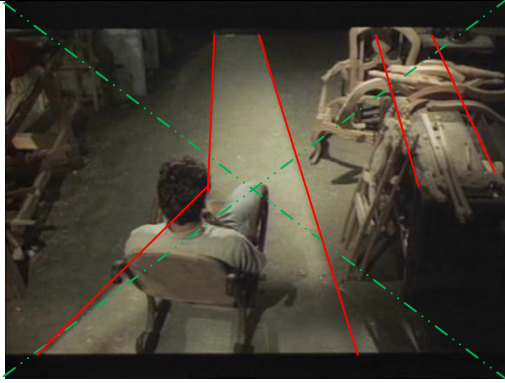
sa fin avec une unité scénique ou séquentielle de l'image»³¹⁰. Elle vise une dramatisation psychologique des scènes et favorise la création d'une ambiance érotique qui vient s'installer dans l'atelier.



C'est dans cet espace isolé et à l'abri des regards des autres, que le contremaître a choisi de concrétiser le prohibé et de le garder en secret. De ce fait, la charge symbolique que procure l'atelier sur Hachemi est négative.

Avec ces images itératives de portes multiples et de modèles de serrures divers, l'espace renvoie à une enfance douloureuse dont l'enterrement est irréfutable. Ces objets matériels passent du simple accessoire physique au porteur de sens symbolique, éveillant la scène du viol dans sa totalité.

³¹⁰ CHAMKHI S., *Cinéma Tunisien Nouveau : Parcours Autres*, op. cit., p 140.



La lumière participe vivement d'une forte architecturation de l'espace. Elle trace des lignes de force le long de la salle et amène le regard du spectateur à focaliser sur deux composantes essentielles : le personnage dans ces différentes états et le désordre qui le contourne.



Cette atmosphère suspicieuse et ce désordre physique signent l'état d'instabilité et le sentiment de mal-être dans lesquels le personnage se trouve enfermé. Il se sent prisonnier à l'image de l'oiseau filmé dans sa cage et accroché à l'un des murs de l'atelier. Sa vie se transforme graduellement en un isolement sans issue qui le pousse à vivre et revivre la scène du viol en chaque moment de solitude.

Toutes ces composantes rassemblées, (la distance spatiale accompagnée d'un fond musical), mettent à nu l'intériorité d'un personnage troublé entre deux axes de temps opposés : temps réel / temps vécu ; l'un faisant partie du présent, l'autre faisant partie du passé. Si ce dernier est filmé au ralenti, le retour au présent est marqué par la reprise de la vitesse normale. La lumière et ses changements sont aussi complices de cette exploration de l'affect. Evidemment douce avec diverses tonalités de couleurs, lorsqu'il est sur les lieux du réel (l'espace médinal, El Borj, la mer...),

contrastée et sombre dès qu'il est sur le lieu du viol (l'atelier d'ébénisterie vécu en flash-back).

Nous pouvons ainsi dire que l'atelier de Hachemi n'est pas une simple trace du passé. Il devient un agent actif de la vie quotidienne du personnage. C'est l'espace « du mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre »³¹¹. Il porte en lui une charge symbolique considérable et condense des instances malheureuses relatives à l'enfance du personnage. Il participe de ce fait dans la matérialisation voire même la médiatisation du passé et dans sa spatialisation dans le présent.

8. De la marge à la domestication de l'espace : Les labyrinthes de l'espace vécu

« La marge constitue le non-lieu qui rend possible le lieu, en même temps qu'elle figure la possibilité de son effacement. Refuge où le corps puise sa légitimité, la marge n'appartient ni au monde de la présence, ni à celui de l'absence »³¹².

Le recours à la marge dans ce travail, apparaît donc d'une importance capitale, notamment que les deux principaux protagonistes et en particulier Farfat, se sentent socialement marginalisés³¹³ et rejetés par l'ensemble du groupe. Partant de ce qu'a été précédemment cité et d'une définition large de la marge, comme situation de mise à l'écart issue d'une représentation officielle et majoritaire, intégrée par les acteurs urbains dominants, donnant naissance à certains espaces qui s'affirment

³¹¹ CHEVALIER J., *Dictionnaire des symboles*, op. cit, p. 261.

³¹² KANE M.D., *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004, p. 22.

³¹³ Howard Becker définit marginal tout individu qui transgresse une norme et qui devient ainsi « étranger » au groupe. Ibid. p. 35.

comme des lieux centraux, d'autres comme des périphéries, rejetant ainsi certains individus hors des limites matérielles ou symboliques de la communauté ordinaire, nous voulons lors de ce chapitre en explorer les diverses déclinaisons.

Kane rajoute un peu plus loin que « la marginalité est perçue comme un mal dont il convient de guérir la société. [...] Elle] apparaît à la fois comme un révélateur des dysfonctionnements de la société et comme une réalité inséparable de toute pensée qui aurait pour objet cette dernière »³¹⁴. C'est dire aussi que les espaces de la marge font donc partie intégrante de l'ensemble urbain. Ils s'établissent dans une relation \hat{R} voire une tension \hat{R} parfois dichotomique, entre formel et informel, pouvoirs et contre-pouvoirs, entre reconnaissance et déni. Mais plus que des systèmes binaires, ils traduisent des chevauchements de compétences et d'exercices de pouvoirs où le rapport des forces, généralement établi en faveur de l'ancien, induit et freine à la fois l'émergence d'un nouveau système socio-spatial ou d'une nouvelle table de lois.

C'est alors au rapport entre la marge et le reste du système socio-spatial dominant que nous nous intéresserons pour pouvoir montrer qu'il existe une réelle dynamique de la marge, à la manière d'une enclave où se développent des pratiques particulières, qui se traduit dans l'organisation de l'espace par déviance ou par fragmentation urbaine. Nous focalisons également sur les regards portés par les différents acteurs urbains, notamment les pouvoirs publics, sur ces espaces et leurs populations. Comment se situe donc la marge urbaine dans ce fonctionnement complexe ? Comment une telle construction socio-spatiale bannie pourrait-elle nous aider à mieux comprendre le développement socio-urbain ?

8.1. La maison de Levy : l'espace fétiche

Au-delà de la segmentation de l'espace, et à travers ses hiérarchies sociales multiples sus-dégagées, il s'agit toujours pour la société d'établir une ligne de démarcation entre ses membres de plein droit et les membres ayant un statut à part.

³¹⁴ Ibid., p. 23.

Dans une pareille restriction, évoquer la communauté juive vivant ou ayant vécu en Tunisie revient à faire revivre un ensemble de blessures qui demeurent vives : exil, séparation, nostalgie... Ses membres sont là si présents, mais partiellement intégrés au reste de la société. Ils s'en écartent car ils portent une différence. Mais loin de vouloir s'intégrer comme de quelconques éléments du jeu social, ils se partagent les mêmes aires spatiales. C'est donc pour mieux saisir cette diversité de phénomènes d'interaction que nous tentons de replacer cette catégorie de la marge, symbolisée par l'image de Levy, dans son contexte politique, social et historique, afin de mieux déchiffrer comment elle contribue à façonner les territoires socio-urbains.

8.1.1 - L'espace de l'enfance perdue

Épuisé par les scènes traumatisantes que lui infligent son atelier, autant que l'espace de la médina ou encore l'espace d'El Borj où se tiennent les préparatifs de son mariage, Hachemi revient sur le lieu même de son enfance. C'est dans un ancien immeuble *OUKALA** que Hachemi habitait autrefois avec sa famille. Nous le voyons avancer le long d'un couloir sombre, *SABBAT*, qui le ramène dans une cour assez large. Tout au fond, des escaliers mal entretenus mènent à d'identiques appartements entourant le patio central et s'élevant sur trois niveaux. Mais qu'a-t-il gardé dans un tel endroit ? Que revient-il chercher ?

En y accédant, chaque endroit de l'immeuble lui évoque un moment particulier de son enfance. Les balustrades du garde-corps du balcon lui rappellent l'écho des bâtons que Jacko, Farfat et lui faisaient rouler en courant le long des couloirs à parapets. Un tas de décombres de vieux objets lui rappelle ses moments de jeu à la trottinette avec son duo d'amis. La porte de leur ancienne maison lui évoque les divers discours de son père qui l'obligeait à passer toute la journée à travailler dans l'atelier d'ébénisterie et lui interdisait de jouer avec Jacko.

* *Oukala* : patio avec location d'une chambre par famille.



Les divers moments de flash-back revisitant l'enfance de Hachemi sont filmés sous une lumière naturelle assez diffuse signalant probablement une période d'innocence joyeuse, que le protagoniste-enfant ne s'est jamais privé de vivre pleinement, en la compagnie de son voisin juif, malgré les interdictions de son père.



Un flash back évoquant un moment de jeu entre Hachemi et ses amis Farfat et Jacko prend place dans le film quand le regard de Hachemi passe par un amas d'ordures jeté dans un coin du patio de l'ancien immeuble où ils habitaient. Pouvons-nous dire qu'une telle image invite à lire la présence du juif est à rejeter comme une ordure

notamment que la séquence est filmée en plongée ? Sa cohabitation serait-elle une souillure et une pollution pour une société dont la religion est l'Islam ?

Dans le discours moralisateur du père, nous remarquons une certaine distanciation voire discrimination quant à la présence de la communauté juive. Il interdit à son fils de jouer avec Jacko, alors que Levy, père de ce dernier, initie Hachemi au métier de gravure sur bois dans son propre atelier. Le moment de jeu également dans le film rassemblait trois enfants mais c'est uniquement Jacko qui est interdit de fréquenter, comme le souligne les répliques prononcées par le père de Hachemi : « Jure sur le Coran : Pourquoi as-tu fui le travail ? Si tu mens, le Coran t'aveuglera ? [...] Tu étais avec Jacko. Je ne veux plus te voir avec lui. Que chacun reste chez soi. »³¹⁵. La religion est là servant d'appui pour semer la peur et l'effroi chez Hachemi le forçant à couper contact avec son ami juif. Mais ce retour vers l'Islam, religion de tolérance par excellence, ne serait-il pas contraignant ? Pourquoi le juif aurait-il à être marginalisé voire même rejeté ? Quelles sont les raisons d'une telle éviction de l'espace humain physique et social ?

Par ces divers moments de flash-back, Nouri Bouzid fait un jeu de va et vient entre le passé difficile et le présent amer d'un personnage perdu. Il retrace l'univers enfantin dans lequel il a grandi, tiraillé entre des moments joyeux en la compagnie de ses amis et une atmosphère traumatisante que lui inflige son père en lui imposant de multiples règles de conduite. Ces moments sont accentués par la manière dont est filmé l'endroit tout comme le personnage-enfant en train de jouer à la trottinette. La plongée³¹⁶ en effet, offre au spectateur une lecture dégradante qui a tendance à minimiser le personnage et l'espace en leur accordant un statut d'infériorité. C'est

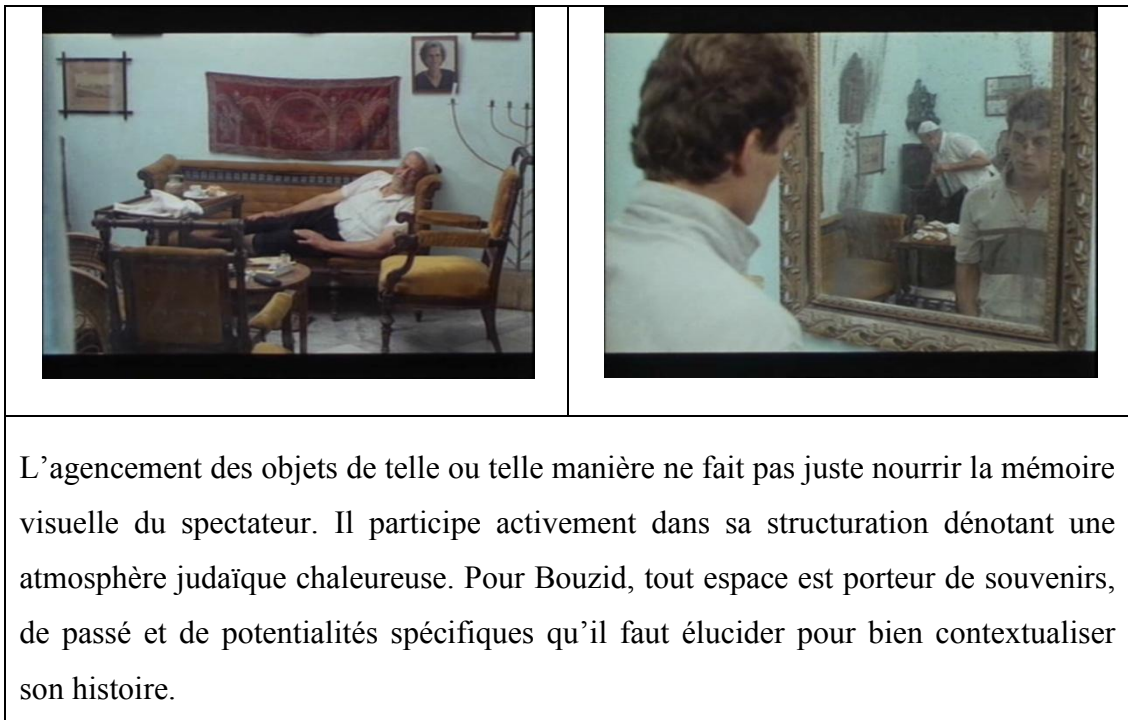
³¹⁵ Extrait du sous-titrage du film *L'homme de cendres*.

³¹⁶ La plongée selon la définition de Marcel Martin est « une prise de vue dirigée de haut en bas a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité ». MARTIN M., *Le Langage Cinématographique*, op. cit., p. 44.

ainsi que tous ces éléments viennent justifier le mal être, le sentiment d'insécurité et de danger dans lequel se sent Hachemi depuis son jeune âge.

Un peu plus loin et en avançant au niveau du premier étage, le réalisateur nous fait découvrir, par des plans généraux et des mouvements panoramiques, l'appartement de Levy et le décor qui le régit. L'intérieur est une chambre simple et décroisée, basée sur le raffinement des incrustations et la sobriété du mobilier antique en bois sculpté : un divan, deux fauteuils, une chaise en rotin cintré, une commode, un petit rangement par-dessus quelques bibelots en verre, une table basse, un grand coffret de rangement...

Le bois des meubles est additionné au métal de certains éléments de décoration : un énorme bougeoir en fer forgé ayant la forme d'un arbre avec sept branches, un ancien ventilateur métallique, un abat jour.... Les murs sont ornés par un tapis mural et des tableaux multiples représentant diverses photos de paysage ou d'assemblée, divers portraits d'une femme (à priori sa femme Milia), un grand miroir encadré par une bordure en bois... On y voit aussi un vieux poste de radio, un piano, un luth... Dans la chambre de Levy, l'ensemble des ornements et des éléments décoratifs s'intègrent parfaitement, créant une ambiance singulière et authentique.



Ainsi en suivant Hachemi dans son parcours de redécouverte, nous constatons qu'en revenant sur les lieux de son enfance, celui-ci n'est pas venu revisiter leur ancienne demeure, mais est venu rendre visite à Levy, un ancien voisin juif et propriétaire principal de son atelier d'ébénisterie. Mais quelle relation peut réunir Hachemi à ce vieil homme outre celle du travail ? Que vient-il chercher auprès de Levy ?

8.1.2 - L'espace de l'union nostalgique

Dans cet univers presque paradisiaque, déterminé par son calme naturel et son caractère hospitalier et tranquille, Levy accueille chaleureusement son « revenant » Hachemi. Célébrant le futur mariage de ce dernier, nous les voyons rassemblés autour d'un verre de *BOUKHA*³¹⁷, vin préféré de la communauté juive. Ils s'échangent des nouvelles des familles réciproques : les parents de Hachemi ; Jacko et Rosa, les enfants à Levy ; les anciens voisins ; Ameer... Les deux personnages expriment leurs regrets et leurs nostalgies vis-à-vis du bon vieux temps qui rassemblait les juifs et les musulmans. Hachemi pleure ses moments d'enfance joyeuse et innocente qui le réunissaient avec Farfat et Jacko. Un flash-back lui fait revivre leur jeu d'enfant au bord de la mer évoquant chacun de sa part l'évènement de sa circoncision. Levy lui aussi pleure sa jeunesse et traduit l'ambiance qui jadis régnait la cohabitation de ces ethnies multiples en chantonnant un refrain³¹⁸ joué au luth :

Je suis venu vous voir mais les portes sont closes.

Je me souviens du temps où les rues étaient en folie.

Les portes et les préaux sont orphelins de leur magie et de leurs chants.

³¹⁷ La Boukha est une eau-de-vie dont l'origine veut dire en dialecte judéo-arabe « Vapeur d'alcool ». Elle est obtenue depuis 1880, à l'initiative d'un juif tunisien Abraham Bokobsa, par simple distillation de figues de Méditerranée (originaire de la Tunisie ou de la Turquie). Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Boukha>

³¹⁸ La chanson est écrite par Nouri Bouzid lui-même dans le dialecte arabe, décrivant une belle époque où cohabitaient diverses collectivités ethniques : Italiens, Français, Maltais, Juifs et Arabes vivaient solidaires et unis.

Les patios ne sont plus en fête. Les serrures se sont tues.
Les toits fondent en larmes au départ des hirondelles.
Les quartiers ont perdu leur magie. Les maisons se sont assagies.
Sur les cadres de mon luth,
Je suis venu de loin. J'ai gratté cette chanson,
Pour rappeler à vos traits le sourire d'autrefois.
Laissez la joie exulter »³¹⁹.

Certes le passé est regretté, mais le moment musical est vécu par les deux personnages, dans la joie et le bonheur. Ils célèbrent leur rencontre après des années de disparition. Levy règle les cordes de son luth à la recherche de la juste note. Hachemi prononce le premier refrain accompagné de la musique instrumentale. Levy chante le reste des paroles à haute voix et avec une extrême sensibilité qui fait frissonner le corps. Le réalisateur s'attarde sur cet univers affectif dans ces divers instants : la complicité, l'expression émotionnelle de chacun des visages, le mouvement des corps et par moment nous voyons trembler l'énorme bougeoir et puis la bouteille de *BOUKHA*. Une musique surprenante régit l'espace et fait même vibrer les objets.

Durant toute la séquence, Hachemi bénéficie d'un cadrage aéré qui signe la complicité et la sympathie d'une relation privilégiée qui le réunit au vieux juif. Des plans rapprochés viennent souligner son enchantement et son envoutement quant au jeu instrumental de Levy et aux paroles magnifiques de la chanson. Un moment unique le long du film où nous voyons de très larges sourires combler le visage du protagoniste, marquant sa joie extrême. Une lumière uniforme éclaire l'ensemble de l'espace et donne à voir une certaine quintessence charnelle.

La fin de ce moment de bonheur et d'entente est marquée par une offrande : le vieux juif donne son luth à Hachemi comme cadeau de son mariage. C'est là que Hachemi décide de se confier à son complice : « *Parlais-tu à mon père ? ... Moi, pas. Je voulais parler à toi. Il y a des choses... difficiles à dire. Les taire nous fait*

³¹⁹ Extrait du sous-titrage des paroles de la musique chantée par Levy au cours du film.

mal. Les dire fait mal aussi... »³²⁰. D'emblée le cadre se resserre sur lui. Levy s'est endormi et Hachemi revient à son intériorité. Le personnage réintègre sa solitude, quitte l'appartement vers son atelier.



³²⁰ Ibid.

en haut, une posture qui a tendance à magnifier le personnage de Levy. Un vrai maître-initiateur qui a su bien transmettre son savoir, à l'image d'un vrai père qui a su bien élever ses enfants. Une personne affectueuse et prévenante, idôle et un modèle à suivre pour un jeune qui n'arrive pas à se reconnaître dans l'image de son vrai père.

* La bouteille de *BOUKHA*, eau-de-vie créée et adorée par les juifs-tunisiens, semble essentiellement accolée aux plans réservés à Hachemi. Elle apparaît dans sa grandeur normale dans les plans qui réunissent le couple Hachemi/Levy. Sa présence est minime, voire fragmentée lorsqu'il s'agit de cadrer Levy. Mais elle paraît grandiose, occupant le premier plan et agrémentée de luminosité quand il s'agit de filmer Hachemi.

⇒ Le réalisateur aime exceller dans ses jeux d'opposition qui tendent toujours à mettre en ambivalence le prescrit et le proscrit.

Certes la confiance n'a pas eu lieu, mais un tel moment est à prendre dans sa dimension symbolique. Hachemi qui n'échange quasiment avec personne, notamment son père, a enfin élu la personne qui lui inspire confiance pour lui raconter son mal être. C'est vers le juif Levy que Hachemi s'est dirigé pour confesser un lourd secret dont il ne peut en parler avec son père. C'est auprès de ce marginal³²¹ social que Hachemi a retrouvé l'ambiance réconfortante pour apaiser son chagrin. Cette personne remplie de délicatesse, d'humanité intervient en tant qu'acteur privilégié.

³²¹ Dans sa définition du terme marginal, KANE note que Vivre à la marge signifie « être toléré dans la société à titre d'indésirable ou de malvenu ». Cf. KANE M., *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, op. cit., p. 22.

8.2. La maison de Sejra : Du non sacré à la genèse du sacré

« Dans une société où le regard est souvent pécheur, où le voile soustrait à la vue les formes en les déformant, la prostituée propose la nudité intégrale »³²².

Mais que peut une prostituée nous donner à voir dans son univers communément révélé à travers une vocation érotique ?

S'agit-il d'une simple nudité corporelle qui s'offrira à nos yeux, ou s'étendra-t-elle à une nudité sociale étant elle-même (c'est-à-dire la prostituée) une image du paysage spatio-temporel de chaque société ?

8.2.1 - L'espace de l'identité-autre

A l'image de l'appartement de Levy, se révèle à nous, après 1h16mn de diégèse, un second appartement situé au sein même de la vieille ville de Sfax. Dans une ruelle sombre, un peu à l'écart* du centre de la médina, se dresse la maison de Sejra, un premier étage richement décoré. En alternant des plans généraux fixes et des lents panoramiques descriptifs tantôt horizontaux tantôt verticaux, le réalisateur met l'accent sur l'espace où les personnages prennent place plutôt que sur les

³²² BOUHDIBA A., *La Sexualité en Islam*, op. cit., p. 238.

* Selon une étude sociologique et anthropologique sur le sort des marginales en Tunisie, Abdelhamid Larguèche constate que les lieux d'habitation des prostituées se présentaient sous forme d'impasses ou des ruelles couvertes. C'était dans des rues fermées que la prostituée était cantonnée, parquée, voire protégée... loin des grandes voies et à l'écart des places publiques. Il constate aussi que les impasses et ruelles abritant les prostituées n'apparaissaient pas comme étant des espaces exclusivement réservés à ces dernières. Bien au contraire, les documents attestent souvent d'une cohabitation entre prostituées et femmes réputées de bonnes mœurs. Cf. LARGUECHE D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, op. cit., p. 44.

personnages eux-mêmes. Il nous fait découvrir le décor qui régit cette maisonnette pour en décoder les connotations.

L'appartement se résume essentiellement en un séjour central jouant le rôle de hall de répartition pour ce petit *ALEEY*, et communiquant avec les chambres à coucher, les escaliers ramenant à la mezzanine et les escaliers ramenant à l'entrée principale. Le faux plafond est un jeu géométrique de caissons en bois peints entrecoupés par des solives parallèles. Le parterre est un marbre blanc. L'ensemble des murs est revêtu de faïences traditionnelles à motifs floraux, délimitées avec une bande noire *KAHLEYA*.

Sur les parois sont accrochés divers éléments antiques : un énorme miroir dans un vieux cadre ; des affiches de films égyptiens ; des portraits de célébrités : une photo de la chanteuse syrienne Esmahane, une photo du chanteur égyptien Mohamed Abdelwaheb et une seconde de Farid El Attrach ; une grande peinture reproduisant une femme orientale allongée sur un divan, cheveux moitié couverts avec un long voile ; le propre portrait de Sejra quand elle était jeune ; les photos de personnes renommées : un Bey...

C'est dans cette principale pièce où Sejra reçoit ses invités que nous abordons des objets multiples qui témoignent du degré d'aisance matérielle et intellectuelle (à vocation artistique) de la propriétaire. Y trône des ameublements aussi importants et prestigieux que les décors. Le séjour est aménagé par divers meubles en bois d'olivier sculpté (deux banquettes, un énorme fauteuil, une vieille horloge) ; un vieux tapis persan ; un vieux poste de radio ; un gramophone, divers bibelots, un ancien lustre en cuivre (*GUEZA*), des jarres... La mezzanine est aménagée en *KAADA ARBI* : un tapis traditionnel (*MARGOUM*) à même le sol, par-dessus des matelas et des peaux de moutons... Dans la chambre à coucher se dressent un lit avec des voiles par-dessus, une chaise en bois, un ancien grand coffret de rangement, un miroir ovale cadré en cuivre...



Dans la maison de Sejra, tous les équipements et éléments décoratifs sont authentiques et anciens, ayant une valeur précieuse et symbolique, reflétant une vie

prestigieuse et tranquille. Sejra³²³ est une vieille prostituée de la ville de Sfax, dont le prénom indique multiples qualités³²⁴ s'articulant toutes autour de l'idée du « Cosmos vivant en perpétuelle régénérescence ». Elle jouit, à l'image d'un arbre majestueux bien enraciné et qui résiste à toutes les tempêtes, d'une place de renommée dans son domaine, vivant comme une grâce déesse dans la fréquentation des grands notables.

Certes Sejra est marginale comme le sont considérées d'ailleurs toutes les prostituées³²⁵, mais elle rompt avec l'image classique et répandue de ces dernières. Elle n'occupe ni le même statut ni le même niveau social, généralement détachées à un univers de pauvres et de démunies. Bien au contraire, Sejra paraît jouir d'une place très importante : celle d'une prostituée « de luxe », comme le fait montrer sa tenue vestimentaire et son maintien corporel (bien vêtue, bien maquillée, cheveux teintés), sa maison (richement meublée et somptueusement décorée) et sa manière d'être (une forte personnalité, des gestes étudiés, un jeu de piano vénérable). A cet

³²³ L'arbre met en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches, les hauteurs par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. Il réunit tous les éléments : l'eau circule avec sa sève, la terre s'intègre à son corps par ses racines, l'air nourrit ses feuilles, le feu jaillit de son frottement.

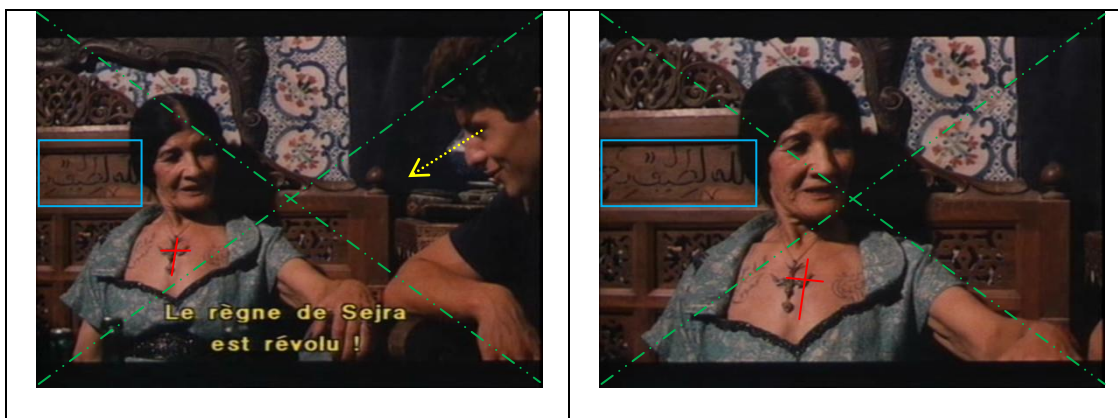
Parce que ses racines plongent dans le sol et que ses branches s'élèvent dans le ciel, l'arbre est universellement considéré comme symbole des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel.

L'arbre cosmique est souvent représenté sous la forme d'une essence particulièrement majestueuse. Cf. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., pp. 62- 63.

³²⁴ L'arbre en général est symbole du cosmos, de la vie... L'arbre est le roi du règne végétal auquel l'homme, en raison de son orgueil, se compare souvent. Il incarne le mieux le lien entre le monde où habite la divinité et le monde inférieur : le domaine des humains, voire le monde souterrain. Il s'agit de la plus haute construction biologique unissant le spirituel-vertical à la matérialité-horizontale, l'homme se trouvant à la rencontre de ces deux axes. Cf. l'article de Jean-Mary COUDERRC sur la symbolique de l'arbre http://academie-de-touraine.com/Tome_20_files/arbres.pdf

³²⁵ Selon l'étude faite par Abdelhamid Larguèche, les causes majeures de la prostitution en Tunisie résident dans les conditions sociales misérables de groupes ethniques détachés de leurs milieux d'origine. Il y souligne aussi, l'importance numérique des femmes publiques d'origine citadine. Celles-ci provenaient d'un milieu citadin de l'intérieur de la régence comme Kairouan ou Sfax. Cf. LARGUECHE D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, op. cit., pp. 31-37.

égard, Marie Von Schhwartz dresse un portrait original « une catégorie de femmes plus richement vêtues... jouissant d'une réputation douteuse, étant des prostituées. Celles-ci sont enveloppées de vêtements colorés souvent en soie, elles portent sur la tête une grosse écharpe rayée de diverses couleurs... »³²⁶.



Sejra est une figure emblématique qui marque l'identité-autre de la ville de Sfax. A l'image de son enracinement qui fait communiquer le monde des profondeurs au monde des hauteurs, elle allie par le tatouage gravé sur son buste l'histoire³²⁷ d'un passé révolu vécu dans la discrétion, qu'elle transmet aujourd'hui comme un héritage culturel aux jeunes générations.

Fidèle à ses stratégies de contradictions, le réalisateur associe dans une même image, le péché au sacré. Mais Dieu le miséricordieux demeure au dessus de tout. Nous la voyons en fin de carrière cherchant à se faire pardonner en quittant la prostitution et en programmant un futur pèlerinage sur les lieux saints.

³²⁶ VON SCHHWARTZ M., Blätter aus dem afrikanisch Tagebuch eines Dame, in Larguèche D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, op. cit., p. 56.

³²⁷ Le corps prostitué est d'ailleurs un corps traversé par l'écrit. Les récits de voyage, romans, poésies, rapports, notes, comptes rendus à propos des prostituées « indigènes » ne se comptent plus. Mais c'est aussi un corps-mémoire à travers lequel se lisent traditions, rites et modernités. C'est donc un corps qui dit l'appartenance au groupe, à une classe, à un statut. Qui dit la relation à soi, donc aussi la relation à l'autre. Cf. TARAUD Ch., « La Prostitution indigène à l'époque coloniale », <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/6%20-%20Taraud%20Colonies%20Prostitution%20Indigenes.pdf>

Cette image de « noble prostituée » est renforcée d'une part, par les répliques prononcées par cette dernière : « Qui n'a rêvé de passer une nuit chez moi ? Tous les grands de la ville étaient à mes pieds »³²⁸, et d'autre part, par le tatouage peint sur sa poitrine inscrivant une liste de ses anciens amants des notables de la ville. Sejra semble ainsi, loin d'être en marge, car elle est « destinée » aux aisés de la société et fréquentée par les personnes les plus vues. C'est un être digne, qui a ses propres valeurs, sachant ce qu'elle fait et le faisant dans les règles de l'art, comme elle l'affirme : « Je décidais de tout, selon mes humeurs et mes caprices »³²⁹.

8.2.2 - L'espace de l'épreuve charnelle

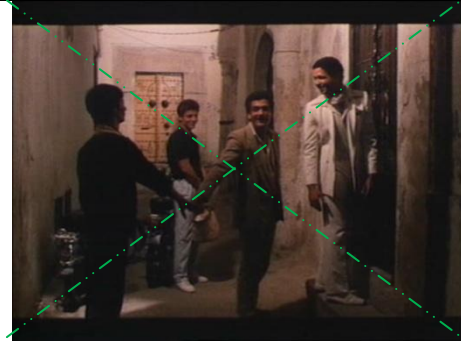
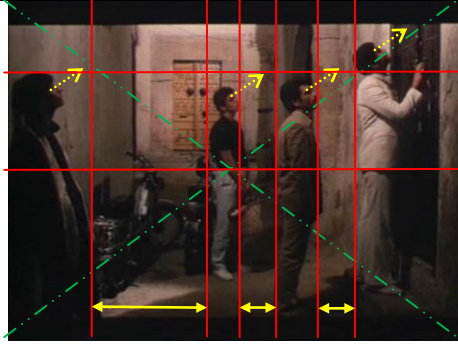
Rejetés par une société qui les a tant accusés dans leur virilité, Farfat et Hachemi en la compagnie de Azaïez et Touil acquièrent le courage et l'habileté qui les conduisent, au terme d'un trajet parallèle, à braver et violer l'autorité de la famille mais aussi de la société, afin de dépasser leur statut de minorité. La maison de Sejra leur est présentée comme l'étape décisive pour qu'ils mettent à profit ce qu'ils étaient incapables de prouver et de justifier à l'extérieur, selon des modalités diverses et avec des bonheurs différents.

La maison close de Sejra est « un véritable espace de brassage où le besoin, la faiblesse de la « chair » faisaient oublier à chacun les clivages et distinctions de la vie publique pour un moment de plaisir »³³⁰. A cet égard, le réalisateur prête une attention particulière à filmer chacune des scènes d'accouplement à part entière. Hachemi dénudé violemment par ses amis, attend l'arrivée de sa « fille de joie ». Dès que cette dernière entre dans la chambre, la musique s'infiltré aussi dans le champ. Elle fonctionne comme la marque d'un avertissement, l'indice d'une temporalité non ordinaire. Hachemi doit réagir pour s'affirmer. Les mains tremblantes, il enlève le voile de la jeune fille, la resserre avec ses bras contre son corps, lui libère ses cheveux, la plonge sur le lit pour s'unir.

³²⁸ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

³²⁹ Ibid

³³⁰ LARGUECHE D. et A., *Marginales en terre d'Islam*, op. cit., p. 59.

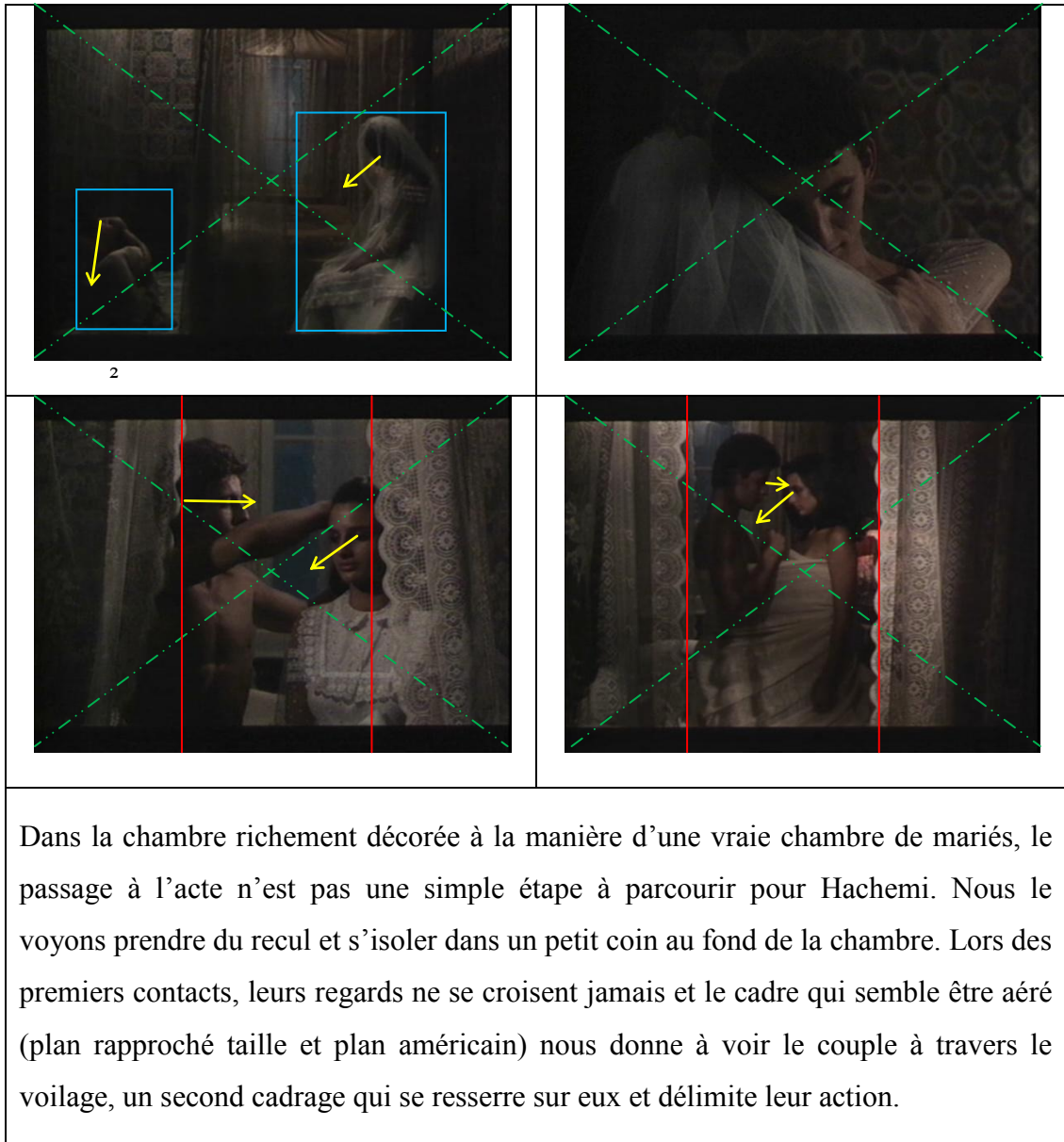


Devant la porte de la maison de Sejra, Touil devance le groupe, suivi par Azaïez, Hachemi et Farfat comme nous le voyons à la fin, adossé au mur. Le retrait de ces deux derniers protagonistes signent leur effroi quant à l'épreuve qui les attend. Mais si Hachemi occupe une position centrale au sein du cadre, c'est parce que cet espace lui est principalement dédié pour s'affirmer. Farfat par contre ne cherche pas à prouver sa virilité sexuelle, comme nous le montrera la suite de la diégèse.

Impatients, tous les regards pointent vers une même direction dans l'attente de l'ouverture de la porte. Voyant Sejra sortir de la maison de la voisine, cet instant mérite d'être fêter par les protagonistes en se saluant et se partageant les sourires.



L'arrivée des « filles de joie » est un second moment apaisant et réconfortant où nous voyons le même sourire s'afficher sur les visages des protagonistes. Azaïez se précipite pour ouvrir la porte et les accueillir.



L'accouplement entre Hachemi et Amina semble être vécu comme une ardente libération biologique. Le protagoniste s'étend sur la chair vibrante de sa partenaire, le tourbillon l'entraîne et le fait entrer dans une sorte de transe. Plus rien n'existe autour de lui, plus rien ne peut l'empêcher d'aller en avant. Même la dispute³³¹ qui s'est déclenchée dans la chambre à côté entre Farfat et Azaïez, n'a pas

³³¹ Sur ce point, Abdelhamid Larguèche signale que l'image de la quotidienneté et du vécu d'une prostituée se manifeste à travers un monde violent et déshumanisé, dont les rencontres finissent

retenu son attention. Hachemi vit son acte pleinement alors que sa mère Néfissa, inquiète pour son absence, malaxe farouchement, dans un autre hors champ, les gâteaux préparés spécialement pour la cérémonie du mariage.

Dans une autre chambre de l'appartement de Sejra, la scène qui réunit Farfat et Hasna semble être plus intime et plus affective. Enivré de joie et de bonheur, Farfat prend sa « bien aimée » dans ses bras et la raccompagne jusqu'à la chambre. Tous deux enchantés, sous les rythmes de la musique extraite des chansons de Cheikh el Afrite, ils s'échangent des caresses et s'embrassent tendrement. Dans ces plans, il y a tout un travail artistique qui tend à accroître l'ambiance érotique du lieu : choix de musique, effet de contraste, lumière directive... Une primauté est accordée à l'expressivité des formes corporelles de la jeune Hasna qui, aussi ravie que son conjoint, se fait rapidement enlever sa légère robe moulante de couleur rouge³³² vif. Outre son visage éclairé, une lumière directive qui vire à l'obscurité enveloppe la moitié de son corps nu. Un tel choix d'une lumière directionnelle, qui hiérarchise la vision et dessine le parcours lumineux, aide le réalisateur à filmer non pas l'action, mais l'univers affectif et émotionnel.

souvent par des conflits éclatant généralement entre les hommes à propos de telle ou telle femme. Ibid., pp. 53, 54.

C'est d'ailleurs le cas de Farfat et Azaïez voulant chacun de sa part consommer Hasna en premier, sont entrés dans une bagarre destructrice.

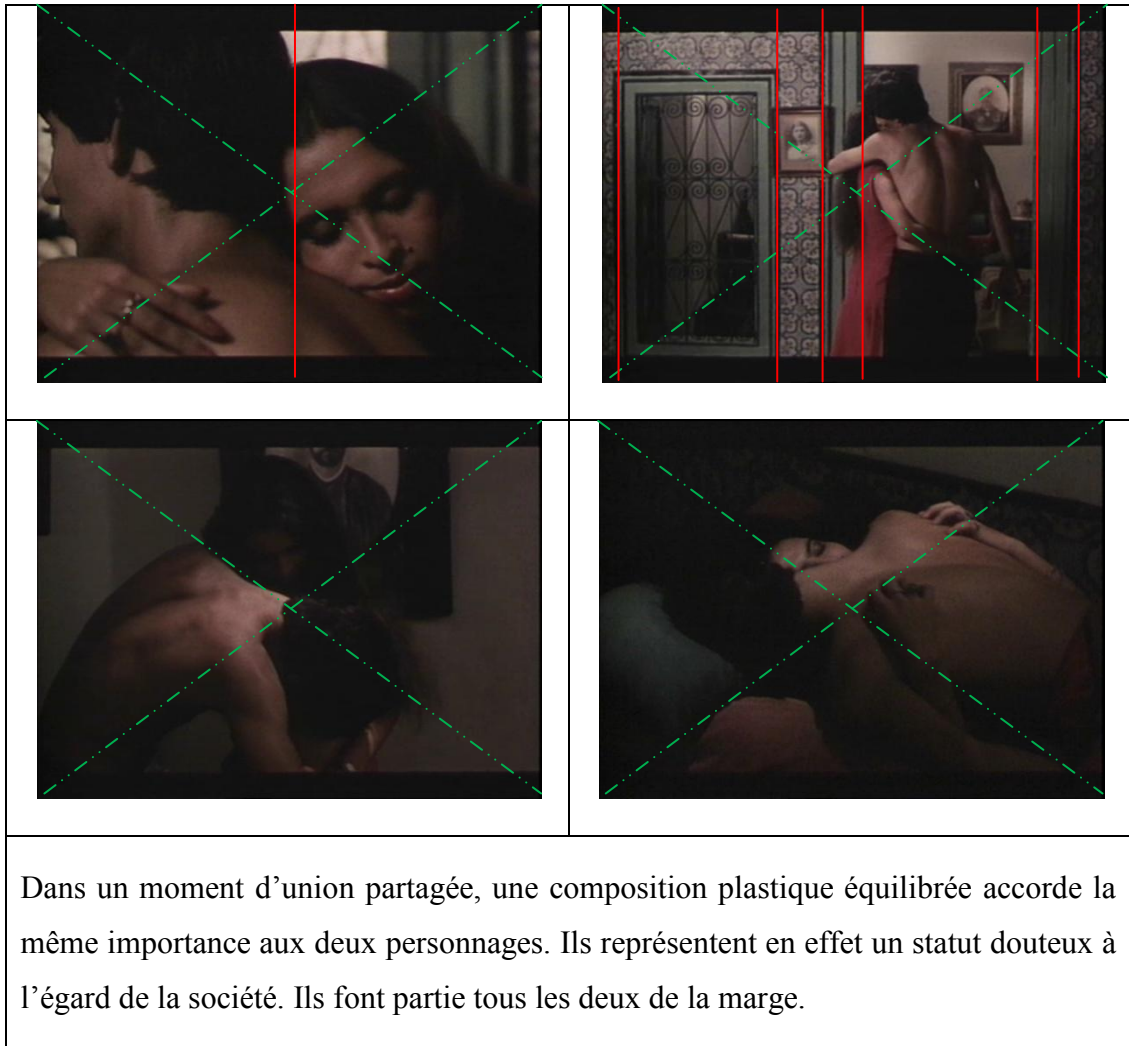
³³² Couleur particulièrement voyante, couleur du sang, le rouge symbolise la vie. Le rouge symbolise aussi l'âme, le cœur et la passion. Il est couleur de régénération, de résurrection. Le rouge est la couleur de l'aube. Il symbolise le combat entre les ténèbres et la lumière. Le rouge est la couleur de l'aube. Il symbolise le combat entre les ténèbres et la lumière. Cf. Dictionnaire des symboles, op. cit., p 156.



La scène d'accouplement est associée à l'obscurité et à la violence physique comme le montrent les deux scènes se déroulant dans le hors champ. Mais si celles-ci bénéficient d'un plan aéré, la scène d'accouplement montre que le personnage est doublement cadré et est doublement aspiré vers l'intérieur. Elle signe le sentiment d'un destin implacable d'un personnage proie. Parviendra-t-il au terme de cette épreuve à dépasser sa tare ? Surmontera-t-il sa peur des femmes ? Parviendra-t-il à outrepasser son blocage sexuel et psychologique ?



La fin de ces trois séquences montre les trois personnages (Farfat, Azaïz et Hachemi) épuisés, la sueur par-dessus leurs corps, respirant difficilement. Hachemi ayant accompli sa mission avec succès est filmé de face dans un plan aéré. Farfat et Azaïz sont par contre filmés de profil s'échangeant des regards indomptés, à travers un cadre sur-cadré, comme si les comptes à régler n'étaient pas encore achevés.



De l'analyse de ces deux scènes et dans un même ordre d'idée qui associe la maison de la prostituée à des rencontres joyeuses entrecoupées par des instances de violence, le réalisateur montre que l'exultation de ces deux personnages semble difficile à vivre dans sa totalité. Il y a quelque part des événements perturbateurs qui laissent entrevoir Hachemi et Farfat dans l'incapacité d'oublier leur condition de violés. Cette constante confrontation très visible à l'écran est là pour évoquer le poids de cette condition.

Hachemi occupant « le rang d'un spectateur », selon Miranda Kamoun, vit sa déception dans la solitude et le silence à travers des souvenirs évoqués en flash-back. Il revit la scène de viol dans son intégralité. Il entend les grincements d'une porte blindée, le bruit d'une ancienne serrure. Baignant dans une totale obscurité, il se plie

sur lui-même refusant d'avancer vers sa compagne... Farfat, choisissant de « rester acteur de sa vie en libérant son corps et sa pensée des lois humaines »³³³, réagit violemment contre la provocation de Azaïez. Ce dernier, voulant consommer Hasna en premier, cherche à interrompre son accouplement avec Farfat en leur faisant rappeler son histoire avec Ameer et l'accusant ainsi de sa non-virilité. Une telle incitation³³⁴ fait surgir les sentiments d'amertume. Farfat laisse tomber Hasna et quitte la maison de Sejra. Sa quête n'était point de prouver une virilité sexuelle mais de reconquérir un honneur tant contesté.

Mais en dépit de cette image imprégnée de violence brutale, la maison de Sejra demeure l'espace privilégié où se développe une commercialisation des corps féminins pour satisfaire à des degrés variés, les désirs sexuels inhérents. Officiellement un lieu de non culte car est le lieu de manifestation de tout interdit, comme nous voyons les protagonistes rassemblés autour d'un verre, fumer, danser, chanter, jouer aux instruments musicaux... Ce non-lieu³³⁵ et espace d'anonymat tel

³³³ KAMOUN M., « Nouri Bouzid, entre transgression et interdit », in *Cinéma du Maghreb*, op. cit., p164.

³³⁴ Dans un dialogue provocateur qui réunit Touil à Azaïez, ce dernier réclame :

Azaïez : Tu passeras ta vie à protéger les gamins, les gamins.

Touil : Farfat montre-lui que tu es un homme.

Azaïez : Il n'y a que les femmes qu'on défend! Tout le monde connaît son histoire avec Ameer.

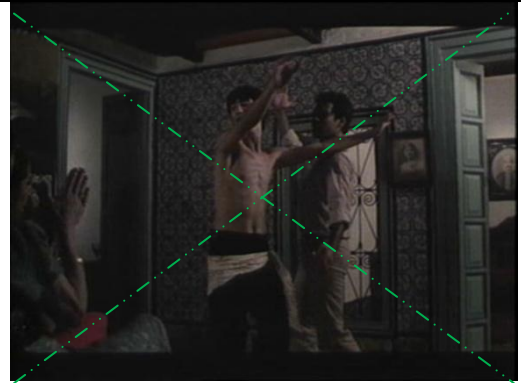
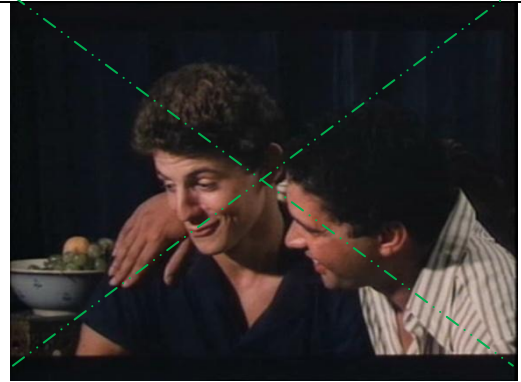
Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

³³⁵ Marc Augé définit les non lieux comme étant des espaces monofonctionnels et cloisonnés caractérisés par une circulation ininterrompue et infinie et peu propices aux relations sociales. Les *non-lieux*, ces espaces d'anonymat, qui accueillent chaque jour des individus plus nombreux. Les *non-lieux*, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gares, aéroport) que les moyens de transport eux-mêmes (voitures, trains ou avions). Mais également les grandes chaînes hôtelières aux chambres interchangeables, les supermarchés ou encore, différemment, les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. Le *non-lieu* est donc tout le contraire d'une demeure, d'une résidence, d'un lieu au sens commun du terme. Est seul, mais semblable aux autres, l'utilisateur du *non-lieu*. Cf. AUGÉ, M., *Non-lieux*, Paris, Ed. Seuil, 1992.

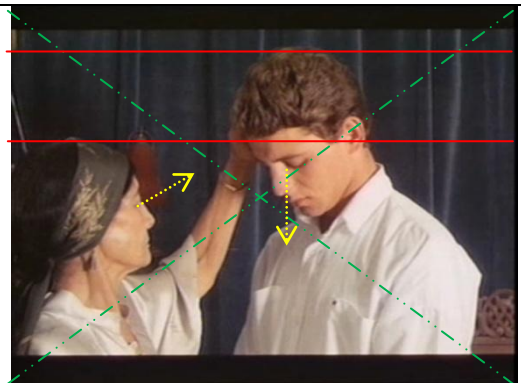
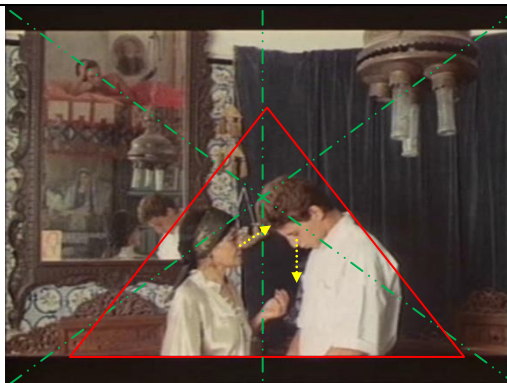
que le qualifie Marc Augé, se métamorphose en un lieu d'un nouveau culte³³⁶, puisque la plupart des gens frustrés ou autres viennent prier au sein même de cette maison, du désir et de l'éveil des appétits sexuels. C'est là que pourrait s'offrir des corps bien emballés, bien apprêtés pour être consommés et répondre aux convoitises des hommes.

Pouvons-nous ainsi dire que quand la prostitution apparaît dans une société et qu'elle s'y maintient au cours des âges, tel que le dresse le tableau de Sejra, c'est qu'elle répond à un de ses besoins profonds ? Pouvons-nous dire qu'une prostituée est un mal nécessaire au maintien de l'ordre dans la société ?

³³⁶ Il importe de noter que plusieurs études faites sur l'évolution de la prostitution dans le monde ont montré que cette dernière relevait dans ses débuts du « sacré », c'est-à-dire des traditions sacrées, que du commercial. Dans l'Antiquité, en Grèce, en Égypte, en Inde, les femmes devaient se rendre au temple au moins une fois dans leur vie et s'offrir au pauvre ou à l'errant. Cette pratique basée sur une notion de sacrifice et de don de soi était envisagée comme une initiation spirituelle. L'aspect lucratif n'intervenait pas encore. L'offrande allait aux divinités. La femme restait respectée, même si apparaît, de façon sous-jacente, l'idée que son corps est à la disposition de l'homme, qu'il est sa propriété. Progressivement, toutefois, une altération s'opère, et la « prostitution sacrée » se réduit à un culte sexuel. Le rituel subsiste, mais se désacralise, et la prostitution devient peu à peu un phénomène social qui s'organise commercialement. Cf. l'article de « C'est le plus vieux métier du monde. », p. 2. http://www.fondationscelles.org/pdf/extrait_malika_nor.pdf



Les moments de jouissance bénéficient de plans aérés traçant toute une ambiance argumentant l'univers érotique : du vin, des cigarettes, des torsos nus, des chants, des applaudissements, des sourires enjôleurs, une douce lumière...



Les plans qui réunissent Hachemi à Sejra lors d'une deuxième rencontre épousent une structuration pyramidale dont le sommet pointe vers le haut, dans la direction d'Amina, la fille de joie. Hachemi intimidé par les regards qui le visent, est filmé en une légère plongée, exaltant le personnage et le magnifiant, signe que le premier pas est franchi avec succès.

Le réalisateur rompt encore une fois avec l'image habituelle de la prostituée, et nous donne à voir à la fin de son film, une femme vertueuse et rassurante qui, par ses positions prises, renvoie à l'image de la mère cherchant le bonheur de son fils et ayant peur pour son avenir. Sejra ne conduit pas Hachemi dans le chemin de l'erreur. Elle l'aide à dépasser son obstacle physique et psychologique en lui offrant « une fille d'un soir », sans pour autant l'encourager à s'acharner dans la fréquentation de cet univers pourri. Elle lui recommande d'oublier Amina pour se consacrer à son mariage et à bien s'intégrer dans la société. « Oublie là, nous avons l'habitude d'oublier »³³⁷, lui dit-elle.

9. Herméneutique d'une dialectique : de l'espace physique à la construction imaginaire de l'espace

Parler d'une herméneutique de l'espace nous incite à découvrir, dans le texte spatial domestique et urbain, un « champ sémantique » qui n'est jamais aussi clair que la structure de la langue. En effet, à travers le déroulement quotidien des pratiques et dans le respect conscient ou inconscient des normes d'usage et des règles de comportement, la maison ainsi que les espaces constamment fréquentés par les protagonistes, nous enseignent une certaine conception du monde et d'autrui, et un code possible de notre insertion parmi eux. Cette « prise de contact du vivre-ensemble, [telle que la définit Paul Ricoeur], commence par les récits de vie que nous échangeons. Ces récits ne prennent sens que dans cet échange des mémoires, des vécus et des projets »³³⁸.

Il faut donc à présent rassembler ces différents éléments du récit spatial dégagés depuis les parcours des protagonistes afin de mettre ensemble des « pièces » de ce qui apparaît, graduellement et de manière encore très approximative, comme une machine à produire une ou des identités conformes ou différenciées. Nous visons

³³⁷ Extrait du sous-titrage du film *L'Homme de cendres*.

³³⁸ RICOEUR P., « Architecture et narrativité », in *Architectonics : Mind, Lands and Society*, Barcelone, Ed. UPC, 2002, p. 44.

essentiellement l'interprétation du soi qui élabore son identité en rapport avec les identités des autres à travers le langage corporel-spatial.

De prime abord, nous constatons que l'homme pense son espace comme sa vie par distinctions, et que les oppositions qui en résultent font en quelque sorte un ou plusieurs systèmes. Nous remarquons aussi que la construction de l'espace domestique ainsi que les pratiques qui se déroulent en son intérieur comme en son extérieur sont gouvernées par des couples en homologie qui semblent être immuables et constamment soumis à l'hégémonie du système culturel.

Nous n'allons pas tenter d'établir une liste exhaustive des contrastes possibles dans cette architecture qui sont différemment mis en jeu dans chaque œuvre : plein-vidé, extérieur-intérieur, dedans-dehors, recueil-déploiement, proche-lointain, ouvert-fermé, homme-femme, union-division, sacré-profane, lumière-obscurité... Nous envisageons plutôt le phénomène de contraste socio-psychique, appuyé d'une esthétique spécifique au réalisateur, comme la clé d'une nouvelle polyrythmique architecturale à l'origine des divers effets rythmiques présents dans l'œuvre.

9.1. Pouvoir de l'architecture ou la construction du sens de l'habitat

Dans un premier temps de notre étude de la dialectique intérieure-extérieure de l'espace domestique, notre approche se veut inspirée d'une vision architecturale et urbanistique. Nous nous sommes concentrés sur l'étude de l'espace lui-même comme étant « une configuration géométrique caractérisée par un système de coordonnées purement arbitraires »³³⁹ et socialement transmissibles. L'espace domestique est essentiellement abordé au prisme de sa forme bâtie, de son agencement, de la disposition de ses pièces, de son rôle occupé dans l'organisation et la structuration morphologique de toute une cité.

³³⁹ MOLES A., ROHMER E., *Psychosociologie de l'espace*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 12.

Mais curieusement, nous constatons également l'ambiguïté et la polyvalence de cerner un champ de recherche comme celui de la dialectique de l'espace car l'étude de l'expérience spatiale de l'individu ne revient pas uniquement au simple déchiffrement formel de ce mouvement spatial dialectique alliant la maison comme espace privé à l'espace public. Nous relevons pertinemment que les modes d'habiter retiennent aussi notre attention et que l'analyse de la vie quotidienne des habitants nous fait preuve de l'importance et l'incidence de l'espace matériel sur et pour ceux qui s'y trouvent. Nous pensons que la morphologie de l'espace peut conditionner les comportements de l'individu en le soumettant à un seul et rigide « art de faire » ou code conventionnel de vie. C'est dans ce sens et dans cette double orientation que nous avons interrogé l'espace dans sa matérialité globale afin de décrypter sa vraie signification et déterminer les représentations dont les habitants se font,

Outres l'analyse de diverses pratiques sociales que les dispositifs spatiaux autorisent voire imposent (notamment en matière de public/privé ; sacré/profane), nous tentons d'examiner de près les rapports individuels et collectifs de l'homme à l'espace. Nous pensons que la question fondamentale consiste à considérer la fragilité de la société, de ses habitats et mutuellement de ses habitants en s'interrogeant sur le vrai sens que peuvent véhiculer ces conduites socio-spatiales et qui semblent au fur et à mesure que nous avançons dans nos analyses renvoyer à des limites identitaires fragilisées. Cette fragilité exige d'abord de repenser la relation qu'entreprend l'individu avec son habitat mais aussi de réévaluer la cohésion ou non de l'espace d'habitation lui-même au sein d'un environnement global qui le porte.

Pour se faire et pour mieux discerner la recherche en matière de convergences et divergences dans les modèles d'habiter, il paraît donc utile de s'intéresser de manière spécifique aux appropriations et usages de l'espace que les habitants actuels de la médina et des quartiers résidentiels développent. Il faut chercher à compléter de près comment les individus habitent-ils l'espace vital avec toutes les dialectiques préétablies ? Il faut également chercher à identifier comment l'espace contribue à façonner et/ou à modifier des modes de vie ou des pratiques individuelles voire collectives. Comment cet espace vécu au quotidien permet-il ou empêche-t-il certains comportements de sorte à contribuer à développer ou à mutiler l'imaginaire ?

Comment l'individu pourrait-il s'enraciner jour après jour, un peu partout dans l'univers ou dans un lieu du monde alors que nous savons que la maison telle que qualifiée par Bachelard, est par excellence son propre « coin du monde » ?

Les questions et les interrogations sont ainsi multiples, et pour y mieux répondre, nous faisons appel aux théories développées tant par la phénoménologie que par la psychologie de l'espace que nous pensons complémentaires et fort appuyant à nos hypothèses supposées et à nos résultats jusque là rencontrés.

9.1.1 - Espace domestique / Espace domestiqué

Dans son apparence, la structuration de l'espace dans le film s'effectue selon un principe d'alternance simple entre les lieux publics qui permettent une vision « documentaire » de la médina et les lieux privés associés à l'intime. L'organisation architecturale de tous ces espaces (qu'ils soient publics ou privés) semble concourir à favoriser l'isolement et la protection des habitants. La sécurité tant matérielle que morale apparaît comme l'un des premiers paramètres de la structuration de la médina traditionnelle (une cité protégée par une enceinte, des maisons closes sur l'extérieur, des voies tortueuses et labyrinthiques...), mais en aucun endroit de l'ensemble architectural les personnages en retrouvent cette prétendue sécurité, éventuellement au sein de l'espace domestique³⁴⁰...

Le film joue alors, sur cet écart et représente la complexe et conflictuelle relation dialectique qu'entretiennent les personnages avec l'espace domestique. Il pointe à juste titre, la césure lisible entre espace public et espace privé quant aux pratiques de « domestication des espaces publics », car « habiter ne se réduit pas à la

³⁴⁰ A cet égard, Sonia Chamkhi écrit : « Nous relevons une parfaite adéquation entre la traduction figurative iconique du lieu, son investissement sémantique et son sens produit. Aux caractéristiques morphologiques d'élévation, d'austérité, d'ombre et à l'évidente récurrence de la forme (grille, persiennes, rampe et cage d'escaliers, cages aux pigeons...) correspondent l'absence de l'intimité, la surveillance et l'intransitivité. » Chamkhi S., *Cinéma Tunisien Nouveau : Parcours Autres*, op. cit., p. 65.

basique occupation d'un abri, à la simple matérialité d'un intérieur privé et personnel.[...]. Habiter nécessite un certains nombre de conditions qui dépendent pleinement de l'individu, car « l'être au monde ne vit pas son espace domestique, il l'habite ». Habiter, c'est d'abord prendre possession physiquement des lieux, faire corps avec, y créer des attaches et y mettre un sens. Il s'agit de loger son être dans l'espace prévu, d'y imposer sa propre temporalité, de le remplir d'un quotidien »³⁴¹. C'est donc sur ces principales caractéristiques déterminant la fonction habiter que nous voulons s'attarder encore plus et chercher à analyser si l'individu peut vraiment faire sien le lieu où il habite, lui conférer un sens qui va l'aider et le soutenir dans son rapport à lui-même, mais aussi dans son rapport avec les autres.

Certes la maison est tant définie pour l'homme, comme étant le centre du monde, l'intérieur du monde où il vit et se repose, mis nos analyses précédentes du mouvement spatial et quotidien des personnages ont fait preuve que nous sommes loin de la festive phénoménologie de Bachelard qui fait de la maison l'espace de refuge, l'espace relativement permanent de l'intimité personnelle et de la famille. Telle que dessinée par le réalisateur, la maison paternelle support d'une tradition qui a l'air rassurante et qui privilégie les figures spatiales de clôture, de l'enfermement et de l'immobilité, n'est nullement réceptive aux exigences des deux protagonistes (Farfat et Hachemi). Bien au contraire, elle est vécue comme un enfer, comme un espace de ruptures et d'expériences douloureuses.

Le premier (Farfat), depuis sa première manifestation dans la diégèse, est montré chassé de la maison paternelle sous le scandale public que lui fait son père devant une foule assemblée. Se retrouvant dans la rue, Farfat s'est offert un lieu de vie à son image. Il s'est approprié les hauteurs des maisons, les terrasses des toits, un espace sans frontières où il n'y a ni murs, ni portes, ni clôtures. Il y accède volontiers, y fait ce qu'il veut, personne ne paraît le déranger, il y vit dans la paix et la tranquillité. Un tel changement de lieu d'habitation est une épreuve dans l'inconnu

³⁴¹ Henry Zeneidi D., « Reformulation de la notion d'espace domestique à travers l'expérience des SDF » in *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter*, Paris, Ed. Bréal, 2004, p 21.

qui signe que l'espace domestique proprement dit est devenu « insupportable » voire invivable pour le personnage et, qu'en le quittant, ce dernier peut s'absoudre des souffrances et des douleurs qu'il évoque en lui.

De ce fait, dans son intervention sur l'espace, la terrasse* pour Farfat est loin de former un extérieur, bien au contraire c'est son nouveau chez-soi qu'il s'approprie en y installant son corps et y tissant des liens d'affection grâce à cet ensemble de qualités réconfortantes que pourrait offrir l'endroit. Moles note que « l'appropriation de l'espace s'établit par la notion de Point Ici et la construction de celui-ci. « Ici » doit se différencier d' « Ailleurs » et il est légitime d'admettre qu'il ne s'en différencie que dans la mesure où le flux comportemental et expérientiel de l'être est lui-même différent »³⁴². Il rajoute aussi que l'appropriation « est d'abord le mécanisme par lequel un être se fixe dans un espace qu'il ressent comme étant le sien. C'est donc un processus mental propre à un individu implanté dans un espace (poste de travail, appartement, ville...) qu'il occupe et vit. Par cette appropriation le sujet valorise mentalement son espace, y associe des significations et parfois même le modifie matériellement par son action »³⁴³. C'est ainsi que le protagoniste s'est marqué au niveau des hauteurs de la médina un espace personnel propre qui lui convient pour que son corps prenne le temps de vivre et de rêver, manifestant de la sorte un changement social à consolider et une affirmation identitaire par la distinction à revendiquer. Le toit devient en conséquence un lieu alternatif de totale réalisation pour le personnage échappant à l'emprise urbaine, architecturale et sociale pour revivre petit à petit, le temps d'un espace retrouvé, une victoire tant recherchée.

Dans cet ordre d'idées et jusqu'à ce niveau d'analyses, nous pouvons dire que notre réflexion s'insère dans le cadre de l'ontologie individuelle du Dasein relative à

* Sur ce point, Djemila Zeneidi-Henry note : « *S'ils sont sans toit, on ne peut affirmer que les sans logis n'habitent pas. Eux aussi habitent, mais différemment. [...]. Les SDF repoussent les limites usuelles, en transformant les espaces publics en enveloppes corporelles, en morceaux de peau, en prolongement de soi.* ». Ibid., p 20.

³⁴² MOLES A., *Psychosociologie de l'espace*, op. cit., p.69.

³⁴³ Ibid. p.13.

Heidegger³⁴⁴ et pour qui le concept d'habiter est un terme ontologique de première importance. La véritable maison heideggérienne ne doit donc pas être un simple espace où l'on réside, mais elle renvoie à tout espace existentiel où le Dasein peut découvrir et dévoiler son propre être et à tout lieu pouvant rattacher existentiellement l'homme au monde. C'est dire donc que c'est exclusivement par l'usage que l'appropriation se réalise, mais ce qui importe surtout de noter dans l'occupation de l'espace, c'est cette dimension affective qui pourrait se créer entre l'individu et l'espace facilitant la fixation de son être dans le vaste monde ambiant. Ce qui importe à définir dans un espace habité, ce n'est ni les murs, ni le sol, ni le toit, mais le vide entre tous ces éléments constitutifs de cette dimension spatialisante, c'est dans cette intériorité qu'habite l'individu et confectionne son véritable chez-soi.

Par ailleurs, il faut également préciser qu'ontologiquement et d'une manière générale, le Dasein ne vit pas solitaire à lui seul au sein d'une maison confectionnée et il serait vraiment regrettable de décrire cette dernière, à la manière de Heidegger ou encore de Bachelard³⁴⁵, comme une fabrique individuelle socialement détachée, sans prendre acte de la présence des autres membres ou des espaces avoisinants. Un espace habitable est un espace où une famille ou un groupe d'individus peuvent mener une vie culturelle. C'est nécessairement l'espace de partage commun dans lequel chaque Dasein vit en tant qu'« être-au-monde-avec »³⁴⁶, tiraillé entre le besoin et les difficultés à habiter avec l'Autre ou à ses côtés.

³⁴⁴ Heidegger réserve l'idée d'habitation au monde sans toit, plutôt qu'à la maison. Pour lui, lorsqu'un être humain se « préoccupe » d'une maison, à savoir lorsqu'il y séjourne, elle devient un ustensile, un « outil d'habitation ».

³⁴⁵ De Heidegger à Bachelard nous passons de l'ontologie du Dasein (être-au monde) à la phénoménologie de l'âme. Le premier parle d'un monde ambiant et public que le Dasein occupe, sans pour autant s'intéresser au fait que ce dernier construit autour de lui un monde privé-familial. De son côté, Bachelard profondément marqué par l'individualisme et par l'idée de l'« être jeté au monde » développée par Heidegger, mais aussi conscient du mouvement dynamique de l'être, divise le monde en deux parties, dedans et dehors, sans pour autant étudier le couple spatial en rapport avec la communauté des humains.

³⁴⁶ L'« être-au monde-avec » est un concept heideggérien qui renvoie au droit au logement pour tous les cohabitants.

Une telle notion d'impact de la cohabitation et de partage de l'espace domestique est fort développée dans le vécu quotidien de Hachemi qui se retrouve dans la maison paternelle coupé de tout point d'attache affectif. Il est à la fois comme déraciné et empêtré par les codes socio-familiaux qui l'emprisonnent dans une fausse réalité. Il passe son temps à lire les regards, à revoir les choses familières d'un œil étranger et insolite. Il se sent cloîtré, se referme sur-lui et ne parle à personne. Il entre progressivement dans une quête d'identité et d'intériorité. Il se cherche une issue, quitte la maison paternelle, à maintes reprises, vers divers endroits de l'espace public, des lieux considérés comme échappatoire : l'atelier, la mer, la forge de Touil, la boulangerie de Azaeïz, l'appartement de Levy. Il finit par abandonner sa famille pour retrouver ses compagnons d'infortune dans le port naval puis dans le bar.

Dans son déchiffrement de l'ensemble d'EL Borj et dans ses parcours quotidiens, formés par des ruptures et des départs continus, ce qui importe n'est point l'unité distributive des spatialités au sein de l'espace domestique, mais plutôt le rapport qu'entretient Hachemi avec son espace et la façon dont-il l'appréhende. De prime à bord, nous pouvons noter que l'espace habité par l'individu ne se limite pas à un espace de proximité³⁴⁷, mais bien plutôt à un réseau de lieux fréquentés pour différents motifs. Un tel mouvement non linéaire donne à l'habitation son vrai sens et nous amène à redire que l'homme ne peut vivre un espace qu'il ne peut s'approprier s'agissant même de l'espace domestique familial, car le rapport à l'espace induit évidemment l'expérience dans sa matérialité. Cette dernière est pratiquée en fonction de la configuration spatiale, mais aussi à travers les significations qui lui sont attachées et les expériences dont elle est la scène. L'intérêt donc, dans ce rapport, porte particulièrement sur le comment comprendre l'espace et son contenu, comment

³⁴⁷ La proxémique est fondée sur une loi de « perspective », selon laquelle l'importance des événements, des choses... décroît avec la distance au point ici. L'idée de proxémique repose sur la primauté de l'Ici et le phénomène d'atténuation avec la distance. Mais, la distance à elle seule ne suffit pas pour définir qu'un tel espace est considéré comme la coquille de l'individu, le critère décisif est la représentation qu'il se fait de son propre vécu au sein même de cet endroit. Une vraie coquille n'est pas socialement déterminée, elle est créée par des mécanismes d'appropriation et des modes d'action. Cf. MOLES A., *Psychosociologie de l'espace*, op. cit., p.14.

le penser et puis comment le catégoriser. Or l'expérience du couple Hachemi/Farfat a fait preuve que la maison n'est nullement l'espace familial par excellence où tout être pourrait faire son refuge parce qu'il s'y sent bien et en sécurité. La maison est un corps d'images³⁴⁸ qui offre aux protagonistes des illusions de stabilité plus que des raisons.

Nous remarquons par contre que tout lieu, paradoxal soit-il, peut devenir espace familial du moment qu'il soit investi comme tel (nous citons à titre d'exemple la maison de la prostituée Sejra) et c'est ce dysfonctionnement du lieu par rapport à la norme qui devient le principal sujet du récit. Dans sa conception diégétique, le réalisateur semble avoir une faveur pour des lieux périphériques et socialement marginaux pour faire contrepoint avec l'espace domestique familial. Les protagonistes fuyant leurs maisons s'orientent vers divers lieux privilégiés du territoire extra-domestique (un intérêt particulier pour le bar, le port et l'appartement de Levy) et entrent dans une série d'épreuves qui les conduisent, au terme d'un trajet parallèle, à l'étape décisive dont la maison de Sejra est l'indispensable témoignage.

Ces espaces sont d'une part, pour Hachemi et Farfat, connotés comme étant un terrain de liberté et de sociabilité, mais aussi des espaces d'éducation et d'initiation. Ils sont également évoqués comme des espaces où ils peuvent bénéficier d'un certain équilibre psychologique perdu et d'une certaine sécurité ontologique*, dont ils sont dépourvus au sein de la maison familiale, car « la domesticité d'un espace réside dans la façon qu'ont les êtres de faire chair avec celui-ci et les autres

³⁴⁸ Dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard cite que « la maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité ». BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 23.

* Sur ce point, Hoyaux Andrée Frédéric note que « la sécurité ontologique ne s'arrime pas chez l'homme uniquement à l'aspect corporel de sa relation au monde, mais aussi à la richesse de sa relation à lui-même au travers du sens qu'il donne et se donne par ses relations aux espaces inconnus, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs à son corps, par ses relations, en chair, c'est-à-dire en tant qu'ils ont une présence corporelle, mais aussi en tant qu'ils représentent l'esprit de certaines choses auxquelles l'être au monde s'identifie. » Cf. l'article de HOYAUX A.F., « Point de vue phénoménologique sur l'habitation », in *Espaces domestiques*, op. cit., p 35.

êtres qui le parcourent ou s'y projettent eux aussi par leurs pratiques sensori-motrices ou la pensée qu'ils se font de ces pratiques »³⁴⁹. Deux lieux remarquables se démarquent nettement dans le film*, à savoir l'appartement de Sejra et l'appartement de Levy. Ce sont deux lieux pleins de joie et de bon goût, deux lieux pleins de convivialité et de confort psychique par opposition à l'espace domestique d'El Borj qui, détourné allégoriquement de sa fonction première, renvoie à un paradigme juxtaposant des valeurs contradictoires. Ce n'est point un havre de paix ou un lieu de sécurité, bien au contraire, c'est un espace du manque affectif et de la solitude, un espace de face-à-face avec soi-même et d'isolement, un espace de l'absence de communication.

Le réalisateur s'attarde alors à divers moments du film, sur la complice association qui réunit Hachemi à deux figures de la marge. La première est celle de Levy, le vieux juif, ancien propriétaire de l'atelier de Ameur. C'est auprès de lui que Hachemi a été confié depuis son jeune âge pour apprendre le métier d'ébénisterie. Une profonde affection semble les réunir telle que le souligne l'expression de leurs visages. D'ailleurs, Levy s'adresse à Hachemi en l'appelant mon fils, et Hachemi choisit Levy pour partager un moment de bonheur, mais aussi pour se confier et lui en parler de ses malheurs. Une telle symbiose rappelle les dialogues et les discussions qui peuvent réunir un père à son fils. Or en aucun moment du film, nous ne voyons Hachemi parler ou causer avec son père. Bien au contraire, la relation qui les réunit est généralement « silencieuse », parfois conflictuelle. Un tel choix au niveau de la diégèse renvoie allégoriquement à une dialectique intérieure/extérieure où le personnage retrouve confort et bien-être loin de ses siens (famille et société), auprès de l'étranger vieux juif. C'est vers l'Autre différent culturellement et religieusement, vers l'extérieur social que s'est tourné Hachemi à la recherche d'un refuge. L'intérieur lui est hostile et porteur de dangers multiples, il est grondé par son

³⁴⁹ Ibid., p 33.

* Depuis le découpage spatial, on a pu déceler l'intérêt accordé à ces deux espaces, éventuellement la maison de Sejra. Certes cette première constatation était d'ordre quantitatif d'apparition (le temps accordé à ces espaces), mais suite à l'analyse, on a pu déchiffrer les causes de ce privilège convenu pour ces deux espaces.

père, espionné par son frère aîné, violé par son coreligionnaire musulman, contesté par sa société.

La seconde figure de la marge est celle de Sejra, la vieille prostituée de la ville de Sfax vers laquelle se dirige Hachemi (ainsi que ses amis) à la recherche d'un instant de plaisir afin de dépasser son statut de minorité. La maison de Sejra constitue son ultime refuge, comme le souligne les dernières scènes où Hachemi va la voir et la supplier pour le garder auprès d'elle. C'est chez elle qu'il s'est senti bien entouré et en parfaite sécurité : il dialogue, rit, révèle ses malaises. C'est chez elle que son corps « malade » a retrouvé refuge et soins, provisoirement dispensé de ses obligations de travail et de représentation sur la scène sociale. De son côté, la prostituée lui prête une attention particulière, l'écoute, le reconforte et l'initie. Sejra paraît la confidente de Hachemi par excellence, à l'opposé de l'image de sa mère qui, malgré les tentatives multiples, n'arrive pas à comprendre et à expliquer les comportements de son fils. C'est dans ce même sens que Momar Kane décrit la figure de la prostituée comme étant le « symbole de la féminité reniée, au sens de la maternité conçue comme un moyen de consolidation de la communauté, [elle] apparaît pourtant assez souvent comme une mère de substitution pour le héros »³⁵⁰.

Tous ces faits nous amène à conclure que la médina avec l'expérience errante d'elle-même, et les itinéraires aléatoires des protagonistes qui la parcourent, est devenue l'espace d'une fragilité essentielle de l'existence commune. Elle constitue ici l'expression cinématographique d'un flottement identitaire. La discontinuité de l'espace habité (tant sociale que spatiale) serait alors une source de remise en question et de réévaluation. Nous notons au fait que lorsqu'une mise en crise de la nature d'un espace se manifeste, elle n'est compensée que par la promotion de dimensions entièrement positives qui fleurissent dans un autre, autrement dit, toute permanence tire sa pesanteur et sa force du changement qui potentiellement la conteste. Hachemi, en dépit de ses quelques fréquentations pour la maison de Sejra, développe un sentiment émotionnel très fort le conduisant à adopter assez rapidement

³⁵⁰ KANE M. D., *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, op. cit., 2004, p193.

cet espace et à s'y attacher inconsciemment. Un tel constat se contredit avec les théories de psychologie environnementale³⁵¹ pour qui le temps joue un rôle principal de renforcement du lien avec l'espace.

Nous pouvons également dire qu'il s'agit bien d'une césure entre espaces de lieux et espaces de non-lieux que le film met en scène et dont l'espace d'El Borj et la maison de Sejra constituent les principaux symboles. Alors que le premier paraît authentiquement identitaire, relationnel et historique (trois critères fondamentaux pour définir un espace en tant que lieu selon Marc Augé), le second en est le terrain de leur concrétisation. Ainsi, la désémantisation du non-lieu et sa négativité ontologique se voient ainsi transfigurées pour lui faire acquérir une identité poétique purement cinématographique. Ce phénomène dynamique du rapport à l'espace est présenté comme une distorsion de la représentation, du sens de la communauté et finalement comme une épreuve pour l'attachement et pour l'identité.

Sur cette base nous pouvons dire que dans le film, les lieux s'opposent et se conjuguent en un système complexe mais, la dialectique intérieur/extérieur de l'espace domestique s'avère centrale. Cette dynamique socio-spatiale agit comme une mise à l'épreuve du rapport construit des individus quant à l'espace habité. Il devient support idéal de rassemblement et de concentration de valeurs contradictoires, le cadre où les évaluations normatives éclatent, se neutralisent ou s'adaptent. Une telle expérience spatiale conflictuelle peut conduire à une modification des pratiques, à une réévaluation de la signification du lieu, mais aussi à des logiques d'évitement qui, dans le temps, conduisent les individus à « déclasser » certains espaces, et là nous parlons notamment de l'espace domestique, pour en favoriser d'autres qui s'élèvent au fur et à mesure au statut de celui-ci et acquièrent ses qualités prétendues. C'est dire aussi que l'espace domestique n'est plus un lieu

³⁵¹ Des recherches en psychologie environnementale se sont attachées à montrer que l'attitude des individus quant à leur espace de vie, et notamment l'attachement à celui-ci (figure paroxystique de la relation à l'espace) était fonction de la perception d'une certaine continuité du lieu, de ses valeurs, de ses pratiques. Choses que les protagonistes n'arrivent pas à développer avec les espaces constamment fréquentés : la maison, l'atelier de travail, la médina, zone de circulation quotidienne.

sacré, un lieu préservé à l'abri de toute intervention. De nos jours, les espaces public et privé se mêlent inextricablement et les prétendues qualités de ce dernier peuvent franchir les seuils pour qualifier tout autre ailleurs.

Dans ce même ordre d'idées, nous rajoutons que l'appropriation d'un espace particulier implique et s'articule autour d'une nouvelle dialectique qui oppose l'enracinement à l'errance. L'expérience des deux protagonistes fait preuve que tout enracinement dans un lieu, reste sous-tendu par un déracinement potentiel. Voulant s'identifier à un oiseau libre, Farfat, au bout de son expérience, construit son propre modeste chez soi au niveau des hauteurs de la médina. Hachemi par contre toujours indécis, erre d'un endroit à un autre à la recherche de ses propres repères tant sociaux que spatiaux. Les deux personnages refusent le statut du simple « acteur » spatial pour en devenir chacun à sa manière l'« auteur » de son propre espace.

Cette vitalité dynamique engageant le personnage dans le double mouvement dialectique d'entrer et de sortir montre bien, que loin des habitudes et des gestes quotidiennement répétés, l'espace domestique repose sur cette tension fondatrice de notre être qui nous pousse à quitter ce que nous sommes pour devenir nous-mêmes autrement.

9.1.2 - Habiter l'espace / Habiter par l'espace

Dans le même ordre de ce qui précède, nos analyses ont fait preuve que l'habiter ne se réduit pas à la simple fonction de se loger ou de demeurer. Il est le produit d'une rencontre entre une personne et un habitat qui « inscrit en nous la hiérarchie des diverses façons d'habiter »³⁵². En effet, par sa configuration spatiale et sa structuration, l'espace véhicule un certain nombre de conduites et enseigne à ses occupants une manière d'être et de se comporter. Il « nous enseigne une certaine conception du monde et d'autrui, et un code possible de notre insertion parmi eux. [II] se trouve dépositaire de valeurs religieuses, esthétiques, techniques de l'étendue

³⁵² BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 53.

et de la durée, propres à la société qui l'a élaborée et que les âges ont inscrits dans ses formes »³⁵³.

Dans ce sens, nous pouvons dire que dans l'expérience spatiale de l'individu entre en jeu un processus cognitif d'apprentissage de l'espace, et ce depuis son jeune âge. C'est en son intérieur que l'enfant grandit et engrange dans sa mémoire mille fragments de savoirs et de discours qui détermineront, plus tard, sa manière d'agir, de souffrir ou de désirer. Nous avons d'ailleurs démontré plus haut³⁵⁴ que parmi tous les facteurs influençant la vie quotidienne au sein de la maison, les aspects socioculturels l'emportent sur les autres contraintes notamment les physiques (localisation, conception, modes de construction, esthétique, etc.). La maison est l'espace où tout se déroule et prend place selon un ordre établi, constamment contrôlé et obéissant à la volonté de son possesseur, le chef de la famille. Elle inscrit en son intérieur des modèles relatifs à la répartition des rôles masculins/féminins, à la conception de la privatisation de la famille, aux règles de conduite et de communication entre les différents membres... L'espace domestique se présente à la fois, comme le produit et le support de pratiques concrètes, elles-mêmes engendrées par les modèles culturels et sociaux de la famille mais qui reflètent également les structures et les valeurs essentielles de toute une société.

Le réalisateur puise alors dans ces pratiques quotidiennes de l'habitat, qui se traduisent inévitablement par un ensemble de conduites à respecter, pour développer son discours sur l'oppression du système social et l'ardeur de l'autorité familiale dont l'image du père est la principale concrétisation. Il nous fait également montrer que l'espace habité ne concerne pas un ou des objets mais un système de relations à l'espace habité qui, par les normes sociales et spatiales qu'il impose et transmet, imprègne tant le quotidien que l'être. Il devient suffoquant pour son occupant, le poussant peu à peu, comme nous venons de récapituler dans le chapitre précédent, à brouiller les chemins jusqu'à emprunter des chaussées et des espaces tant considérés

³⁵³ PEZEU-MASSABEAU J., *Demeure mémoire. Habitat : code, sagesse, libération*, Marseille, Ed. Parenthèses, 2000, p. 84.

³⁵⁴ Chapitre 1, L'espace domestique comme élément de caractérisation

comme faisant partie de la marge. Nous voyons les deux protagonistes ré-agencer leur rapport à l'espace domestique, ils se délogent, s'écartent, perdent leur consistance propre pour en acquérir une autre densité. C'est dans ce sens aussi que nous faisons appel à Pinson qui voit dans les modes d'habiter « un lieu de confrontation culturelle intense où s'expriment non seulement des pratiques et des valeurs spécifiques selon les générations, les sexes et l'appartenance sociale, mais aussi différenciées selon l'adhésion plus ou moins nette aux valeurs et pratiques puisées dans la culture d'origine d'une part et dans les éléments de culture empruntées, d'autre part »³⁵⁵.

Autrement dit, habiter implique un rapport significatif établi entre un être humain et un espace donné. D'ailleurs et pour mieux saisir cette relation, Bachelard fait appel à une dimension organique de l'espace qui transforme la maison en corps. Il note que « la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. [...] »³⁵⁶. Il rajoute dans une seconde dimension onirique que « la maison natale [s'avère] plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes ». Certes, l'individu habite sa spatialité, mais elle l'habite également par les mémoires qu'elle lui fait constamment revivre. En chaque endroit, en chaque coin de l'ensemble spatial correspondent bien des activités et des fonctions de vie spécifique, mais il leur correspond aussi et surtout des significations symboliques nourries d'expériences émotionnelles, esthétiques et relationnelles.

Dans un contexte similaire, Michel de Certeau note que « nos habitats successifs ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et nos rêves »³⁵⁷. Ce qui est important, c'est que ces souvenirs immémoriaux, ces images mentales ne forment pas seulement le tissu des rêves nostalgiques de l'individu, mais ils l'aident, à travers une expérience sensorielle sensible, à habiter d'une certaine manière, à se

³⁵⁵ PINSON D., *Modèles d'habiter et contre-types domestiques au Maroc*, Tours, Fascicule de recherche N°23, URBAMA, 1992, p.17.

³⁵⁶ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 32.

³⁵⁷ DE CERTEAU M., *L'Invention au quotidien*, Vol. 2, op. cit., p. 210.

fixer dans un ici ou dans un ailleurs, à tisser un lien d'appartenance ou d'indifférence envers tel ou tel espace. C'est dire aussi, que l'espace architectural peut être assimilé à une notion espace-temps³⁵⁸ qui relie tant le passé que le présent et même le futur de l'individu. Certes, ce dernier exerce un pouvoir sur l'espace mais il subit en retour son influence. L'espace conditionne les comportements conscients et inconscients de l'homme.

C'est dire aussi que, dans l'expérience pratique et usuelle de l'espace domestique entre également en jeu un processus émotionnel, ouvrant sur un espace idéal chargé d'affects et objet de représentation. Une telle relation renvoie à l'habiter comme « être là » développé par le courant phénoménologique qui part du lieu du corps, d'une expérience existentielle située dans un lieu, à un instant de vie et à un point de vue. Elle fait aussi référence à la conscience de l'habitant de sa propre intériorité, à ses secrets, à sa vie familiale et domestique, à ses arrangements privés ; en somme à son intimité. Somme d'expériences, de mouvements, d'actes, l'habitat résulte ainsi de l'image que l'individu fait de lui, et demeure toujours l'espace à forte résonance émotionnelle et symbolique.

Dans ce même ordre d'idées, et depuis la définition même du terme habiter, nous avons dégagé que l'individu n'habite pas uniquement la maison domestique. Par ses fréquentations quotidiennes et ses applications spatiales habituelles, il peut habiter son espace de travail ou tout autre espace du moment qu'il peut se l'approprier et y développer ces notions de familiarité et de stabilité, lui permettant de s'identifier à un tel espace qu'il connaît et/ou dans lequel il se reconnaît. Nous avons également retenus que dans les modèles particuliers d'habiter, l'extérieur demeure le domaine du masculin par excellence. C'est le lieu d'un exercice de validation d'un statut par l'image que l'homme pourrait offrir au grand public. C'est

³⁵⁸ Dans un même contexte de temporalité, Ricœur parle du temps physique et du temps psychique. Le temps physique est le temps universel qu'on croit pouvoir compter grâce à une horloge. Le temps psychique est un temps distendu. Il correspond à un étirement du triple présent vécu par l'âme humaine : présent du passé (la mémoire), présent du futur (l'attente) et présent du présent (l'attention). Le temps psychique est le temps vécu que l'âme synthétise, ce dont elle se souvient, ce qu'elle voit et ce qu'elle attend.

également le lieu de manifestation d'honneur par la mise en avant de soi. C'est l'espace de fierté et de marcher la tête redressée... Mais tel que tracé par Bouzid et depuis l'analyse des parcours quotidiens des personnages, l'espace extérieur, traduit essentiellement par l'espace médinal dans son ensemble et l'atelier d'ébénisterie de Hachemi dans son particularisme, s'avère être contraignant et dans lequel il est difficile de trouver ses marques et sa liberté.

A la manière de l'espace domestique, le réalisateur fait basculer l'image commune de l'espace extérieur pour en faire de lui l'espace de la totale déchéance et de mauvaise réputation, où les personnages ne trouvent nullement leurs repères. Mais si au niveau du précédent chapitre (Espace domestique/Espace domestiqué), nous pensons qu'en dépit des multiples contraintes, les deux protagonistes arrivent à dominer leur espace familial et élire en contre partie un nouvel espace à approprier, au niveau de ce chapitre (Habiter l'espace/Habiter par l'espace) nous nous attardons encore une fois de plus sur le poids psychique dominant des codes de conduite sociaux et moraux et nous insistons sur cette dimension affective dans laquelle l'espace enferme son habitant au point qu'il se sente dominé et habité par son espace. A cet égard, Bachelard note, dans sa phénoménologie de l'espace, « *je suis l'espace où je suis* »³⁵⁹ dans le sens où ce n'est pas l'individu qui occupe un espace, mais c'est l'espace qui investit un individu, c'est dire aussi que le corps entre en rapport avec l'espace et devient un opérateur de l'identité subjective.

Une telle image est fort développée par l'expérience spatiale des deux protagonistes au sein de l'atelier de l'ébénisterie et dans les ruelles de l'espace médinal où nous les voyons vivre tiraillés entre deux espaces voire mondes parallèles : l'espace de la misérable quotidienneté avec tous ses inconvénients et toutes ses faiblesses et les paysages imaginaires que la société voire la culture leur procure. Ils tremblent derrière les murs épais, doutent des plus solides remparts car la nature de la relation qui les unit à ces espaces est imprégnée par d'autres dans lesquels ils ont vécu dans le passé et est fonction d'expériences antérieures. Ils vivent l'espace dans sa réalité comme dans sa virtualité, par la pensée et les songes,

³⁵⁹ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 131.

Le premier, c'est-à-dire l'atelier, par l'acte fatal commis en son intérieur, pèse lourd sur son nouveau propriétaire et son ouvrier (Hachemi et Farfat). Tous les recoins de la fabrique sautent à leurs yeux et leur rappellent l'acte du viol qu'ils avaient vécu alors qu'ils étaient petits. Des éléments multiples les entourant dans leur travail, les pénètrent plus réellement, les harcèlent, leurs livrent un secret, murmurent une confidence, crient une vérité, assènent un mensonge. Encore plus, ils sont là, braves, à imposer R la parole qu'ils portent- et l'image qu'ils véhiculent, ils R les habitent en somme R par la diffusion continue de leurs bruits, depuis la porte blindée de l'atelier, des clefs accrochées au mur, des anciennes serrures métalliques, des sons de grincement, des claquements des portes, etc. Ils les refont à chaque fois plonger dans ce passé douloureux et les exposent immédiatement à revivre la scène du viol en son intégralité. Le passé se loge subrepticement, dans les objets de la vie quotidienne, dans les sensations qu'ils éveillent et qui lui servent de supports mnémoniques.

Ainsi la frustration, provoquée par l'existence de ces éléments variés, menace les protagonistes à tout instant d'irruption créant des bruits qui les parcourent en entier et que la réalité du monde qui les entoure, émet sans cesse. Elle entraîne en quelque sorte une attitude méfiante à l'égard de cet espace et des jugements de valeurs qui vont jusqu'au rejet de l'espace et par la suite du métier, en particulier de la part de Farfat. L'atelier de Hachemi se prête ainsi comme surface qui détermine le devenir du personnage et qui le propulse en s'agençant comme un laboratoire de rêves, renvoyant à l'expérience sociale personnelle possible en son intérieur. Une telle expérience est vécue dans sa matérialité, mais aussi à travers sa dimension idéale et sa valeur symbolique. Il s'agit d'un espace essentiellement vécu à travers « les partialités de l'imagination »³⁶⁰.

Le second, c'est-à-dire l'espace médinal, est également conçu pour exprimer la souffrance et la résistance psychologique qu'endurent les personnages face à la castration et l'enfermement définis par l'approche réaliste du réalisateur. Par son tracé géométrique compliqué, par ses ruelles étroites et labyrinthiques, par ses larges

³⁶⁰ Ibid., p. 17.

murs aveugles, par sa muraille assiégeante, l'ensemble architectural semble de partout borné procurant un chemin sans issue pour son personnage perdu et étouffé. Le drame s'intensifie par la manifestation de la transcription qui met en avant et au large public, ce qui devrait demeurer dans les oubliettes. Aperçue comme tel, mais surtout interprétée dans son mystère d'apparition en interaction avec l'espace, elle marque celui-ci de fonctionnalités et de symboliques différentes que celles prévues au départ. Elle véhicule les marques du honteux, du pêché et de l'impur, mettant ainsi le personnage dans une situation de plus en plus embarrassante et difficile à surmonter. Il finit par rejeter le cadre physique, l'environnement, le cadre social, le travail... Toute une série de positions qui concourent à marquer par différence l'intégration, toute imparfaite soit-elle.

C'est pourquoi nous ne pouvons considérer l'espace médinal comme un simple réceptacle. C'est un système au fonctionnement complexe, c'est « un langage silencieux dans le sens où les comportements spatiaux mobilisent un code »³⁶¹ et dont le potentiel de signification est variable selon les individus, mais aussi selon les phénomènes sociaux qui s'y inscrivent à un moment donné. Ces significations s'établissent dans un rapport au monde, elles ne sont ni dans l'espace, ni dans la seule conscience. C'est la rencontre entre la pensée et le monde qui donne sens « aux choses », pense Merleau-Ponty, puisque « c'est par notre corps que nous percevons le monde. Ce corps vit, agit, ressent, voit. Il est en relation avec le monde. Il n'est pas un observateur objectif, il n'est pas non plus une pure « intériorité absolue » »³⁶². C'est dire alors que l'espace architectural est lié en même temps au corps propre de celui qui en est engagé. Il dépasse sa neutralité spatiale mais aussi potentielle, pour acquérir au fil du temps, une nouvelle dimension par la singularité, l'imaginaire et l'épaisseur de l'histoire de la personne qui le vit.

Il est donc significatif de noter que les connaissances spatiales fondées sur les sensations de l'être face à une organisation particulière n'ont pas les mêmes valeurs que les connaissances géométriques, basées sur des valeurs purement

³⁶¹ MOLES A., *Psychosociologie de l'espace*, op. cit., p.15.

³⁶² MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 23.

architecturales physiques (formes, volumes, dimensions, tailles, proportions...). Elles permettent de structurer l'espace matériellement, suivant des pratiques et des connaissances préétablies alors que les premières, fruit de nos acquis précédents et de notre expérience spatiale, le structure mentalement par des souvenirs, des imaginaires, des aspirations...

C'est dire aussi que la signification attribuée à l'espace émerge d'une évaluation de celui-ci reposant sur un ensemble complexe d'éléments. Elle prend en considération notamment la nature de l'expérience spatiale (activité, loisirs, temporalité), mais elle renvoie également aux représentations collectives héritées. Elle demeure par contre héritière de l'interprétation biographique que peut faire l'individu au regard de son passé et de son avenir, car la perception comme le pense Merleau-Ponty, ne livre pas son essence à une saisie immédiate, « elle est ensevelie sous les sédiments des connaissances ultérieures »³⁶³. Elle dépend de la nature du stimulus³⁶⁴ extérieur et des récepteurs sensoriels de l'individu. Mais elle dépend également de ses expériences passées et de son vécu immédiat.

Cependant, il faut également rappeler que l'individu est toujours en interaction avec et dans l'espace, il ne peut donc s'agir d'une signification qu'il construirait d'une manière complètement isolée du reste du monde. La signification qu'il attribue à l'espace habité est aussi dépendante de celle qui est construite par les individus qui pratiquent cet espace en même temps que lui. Valeur socialement établie, rapport individuel à l'espace et dimension symbolique font de l'espace habité, perçu et représenté dans l'expérience individuelle et collective, dont toute l'unité prend la forme d'une appartenance affective qui investit le sujet.

³⁶³ Ibid., p. 54.

³⁶⁴ « *Le Stimulus est un élément extérieur à l'organisme, susceptible d'exciter l'un des systèmes sensoriels. Il peut s'agir d'un stimulus visuel (un objet, une personne présente), auditif (un son), olfactif (une odeur), tactile (un contact physique), thermique (une température)...* » Cf. LECOMTE, J., « Comment nous percevons le monde », in *Sciences humaines*, N° 49, Avril 1995, p. 16.

Tout cet ensemble de phénomènes cognitifs et affectifs qui s'interpellent et se conjuguent, favorise une lecture sensorimotrice qui se caractérise par un rapport action/réaction alliant l'homme à l'espace et où celui-ci perçoit et ressent son environnement en fonction de sa propre entité ; non plus seulement avec ses sens (biologiques) mais aussi avec son âme, et au plus profond de son âme. C'est là que Bachelard note que « la maison laisse des traces dans les fibres individuelles ; elle se transforme en peau, muscles et organes. [...] Le rêveur est prêt à lier sa maison et son corps, sa cave et ses organes »³⁶⁵. Cependant il faut noter que, contrairement à sa vision phénoménologique, nos analyses ont montré que d'une manière générale c'est les espaces de possession, les espaces tant défendus qui font émerger la haine et le combat pour les protagonistes qui demeurent continuellement habités par ce qu'ils habitent.

9.1.3 - Espace Objet / Espace sujet

Dans ces dialectiques multiples soient-elles, il n'est pas étonnant que Nouri Bouzid soit emparé de cette figure obsessionnelle qu'est la maison. Chargée d'un tel potentiel affectif, elle dépasse le simple statut de l'espace-décor ou l'espace-porteur, où s'ordonnent des objets et se meuvent des personnages. Nouri Bouzid construit toute son œuvre autour du principe décrivant l'interaction et le mutuel échange entre des espaces institutionnels et la manière dont les gens s'y comportent et y font usage. Mais si, dans ses dimensions structurelles et systématiques, l'espace joue un grand rôle pour circonscrire le sujet comme l'action, nous notons manifestement que sa matière même émane de son mode de représentation, de sa forme, où se donnent à voir et à entendre un point de vue, un regard, traduisant la sensibilité, l'opinion et les choix esthétiques du réalisateur. Dans le traitement de l'espace et sa mise en scène, le réalisateur cherche à développer sa fonctionnalité narrative et symbolique, pour enrichir son intrigue et son champ cinématographique visuel afin de mieux impliquer le personnage comme le spectateur. C'est par sa mobilité que la caméra crée une

³⁶⁵ BACHELARD G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Ed. Librairie José Croti, 1948, p.142.

relation privilégiée avec l'espace. C'est par son égale capacité à dominer un large espace par le survol et à rentrer dans le détail des rues et des bâtiments, qu'elle établit une certaine affinité entre le personnage et le décor mais aussi entre le spectateur et l'image filmique.

Dès lors, nous notons que l'ensemble du film se caractérise par un effacement marquant de dialogues, de la parole et de la musique au profit d'une large utilisation des espaces : différents lieux et paysages, dispositifs d'objets, effets de distances, de proximité, de perspective, etc. Le schéma d'exploration de l'espace, paraît obéir à une intention capitale préméditée par le réalisateur où l'articulation spatiale est prise en charge par les déplacements des personnages qui le donnent à appréhender sur le mode de parcours. Il focalise tant sur les lieux que sur les personnages. Ayant à s'adapter à l'action et à l'endroit où elle se déroule, il suit ses personnages sans déranger la progression des événements. Nous les voyons tout-au-long du film, se déplacer d'un endroit à un autre. Quand ils cessent de voyager, c'est la caméra qui se meut, nous emmenant d'une scène à l'autre par des travelling. L'importance accordée à cette installation invite tout naturellement à avoir dans l'esprit une vision d'ensemble ou à chercher à se repérer. Le réalisateur privilégie tellement les lieux de tournage thématiquement et visuellement riches en symboles et en significations, que l'espace lui-même devient le personnage du film.

D'un point de vue visuel, la mise en scène tend dans tout le film à souligner l'unité du lieu par des plans d'ensemble introductifs, de gros plans s'arrêtant sur des détails et notamment des visages, des mouvements de caméra exploratoires, des plans insistants sur l'entrée de la caméra dans un lieu. Les plans d'ensemble introductifs sont généralement des vues extérieures qui disent l'importance du lieu, autant qu'elles le réduisent à une image plane et insuffisante à rendre compte de l'ampleur des espaces intérieurs. Dans cette virée médinale, le réalisateur met également en valeur le caractère délabré et dégradé de l'architecture comme prétexte énonciateur de la déficience du mode de vie traditionnel alimentant l'intrigue générale. Multiples séquences témoignent de la fin tragique de la médina à travers des histoires individuelles. L'errance dans les ruines des zones de travail et d'habitation mettent l'accent sur l'espace et ses caractéristiques historiques jadis

flamboyant. L'architecture spatiale représente une forme de construction destinée à résister à un vide et à un nouveau mode de vie toujours menaçant. Les intérieurs domestiques représentés semblent par contre beaucoup plus entretenus, reposant sur de solides bases architecturales, renvoyant aux codes de conduites sociales bien enracinées en leur intérieur et auxquels les personnages sont loin d'y pouvoir échapper.

Dans cette prétendue unité médinale, l'espace apparaît comme brouillé et compliqué, y compris pour les personnages. La quantité des déplacements, l'ambiguïté des raccords dans le mouvement, les parcours aberrants au strict regard contribuent à égarer le spectateur, par ailleurs confronté dans cette voie par la figure du labyrinthe explicitement présente. En effet, la médina est sollicitée dans la mise en scène, de par sa typologie, ses ruelles tortueuses, ses murs élevés et sobres, pour servir le schéma propice à l'expression de la limite de la dynamique sociale perçue au sens du cloisonnement. Cette construction d'un espace clos a pour conséquence d'engendrer une situation paroxystique, que nous touchons son accomplissement au fur et à mesure que nous avançons dans le film. L'espace dépasse ainsi ses caractéristiques physiques et devient plus éloquent que le langage lui-même. C'est la médina elle-même qui est le vrai sujet du film, sa dérélition et son enfermement sur elle-même sont méticuleusement décrits et observés, offrant autant de traces, autant de signes à déchiffrer. Son poids dramatique tient à ce qu'elle enserme dans ses murs des secrets inavouables, dont la révélation menace ou piège celui qui s'y aventure.

La clôture spatiale est appuyée par une clôture visuelle d'autant plus prégnante. Ce double bornage constitue une configuration spatiale particulièrement enfermante. La récurrence du cadrage serré délimite et réduit le champ d'action des personnages qui semblent continuellement envahir le champ. L'emboîtement systématique des figures d'encadrement (cadre de fenêtre, grilles, encadrements divers), l'insinuation aux ouvertures comme illusion d'une fuite obsessionnelle construisent visuellement un espace d'enfermement. Le cadrage serré produit une sensation d'étouffement, comme si le cadre n'était jamais assez large pour contenir les personnages, qui en débordent sans cesse dans un effet de promiscuité asphyxiante. Le mouvement de caméra généralement lent a certes pour but de faire

montrer, mais surtout d'envahir l'espace et l'objet offrant ainsi au spectateur une forte sensation d'inquiétude voire parfois de monotonie. Le montage aussi opère par de longues séquences qui ralentissent le rythme et au cours desquelles les personnages s'effacent devant un contexte spatial qui concentre alors toute la tension d'épilogues inaboutis. Plus l'espace se resserre et asphyxiant personnages et spectateurs, plus le temps se dilate, donnant l'impression d'une durée interminable.

Par ailleurs, nous rajoutons que phénoménologiquement, aussi bien qu'envisagée par rapport aux organes sensoriels qu'elle mobilise, la matière filmique emprunte à la fois le canal visuel et le canal sonore. Le travail sur la matérialité sonore et bruits divers, voix chuchotantes ou hurlements, querelles, montage sonore et hallucinations renforce le huis-clos et la sensation d'angoisse qu'il génère. Dans son jeu contrasté, entre des plans fixes totalement silencieux et des plans en mouvement riches en vacarme, préfigure avec force la contradiction et la paralysie qui va affecter l'espace. Une longue séquence de poursuite succédant le meurtre contribue à creuser le dysfonctionnement socio-spatial. A l'espace d'enfermement et au silence absolu qui régnait l'ensemble ordonnancé de la médina se superpose un quartier dégradé et désordonné d'un ensemble de métiers artisanaux salissants.

Dans cet huis-clos se multiplient diverses résonnances sonores des métiers bruyants, additionnées à des roulements de tambours qui, jouent, dans cette avant-dernière scène, le rôle d'avertisseurs et de sirènes annonçant l'agonie de cet ensemble spatial pris par un mouvement de flou. Dans la scène finale, l'espace architectural est remplacé par tout un espace musical et la continuité spatiale réapparaît donnant à voir le petit Anis effaçant la transcription qui a longtemps condamné l'avenir de Farfat, qui lui sautille d'une terrasse à une autre en toute liberté et dans une atmosphère bien éclairée. Cette mise en valeur de la médina nous donne à entendre ce que l'espace a à dire. Elle culmine dans les moments de débordement ou d'hystérie. Ce moment fait généralement contre point ou coïncide avec l'éparpillement des personnages dans le décor. Il s'agit généralement du moment le plus expansif de la part des personnages, moment qui coïncide avec l'éclatement d'une scène centrale et avec la prolifération des déplacements.

Nous pouvons ainsi dire que, tout comme l'espace qui modèle la forme du film, Nouri Bouzid modèle l'espace à son tour et le présente d'une manière subjective. Il choisit les lieux qui lui permettent d'exprimer son sujet avec le maximum de liberté. A la manière d'une médina déstabilisée, et partant du fait que « toucher à l'espace physique et architectural d'une société donnée, c'est toucher à son être le plus profond »³⁶⁶, il nous donne à voir également l'image d'un espace domestique qui excède les références et s'ouvre à une esthétique de la transgression du lieu. Suite à une dispute qui s'est déclenchée entre Hachemi et son père, le réalisateur transforme la temporalité de l'espace domestique au prix d'une ellipse qui brusquement brise le rythme équilibré de la préparation de la fête et fait table rase à cette dimension architecturale inédite. Toute la rigueur de la maison, toute sa puissance, tout son ordre, vont être déréglés et déstabilisés. La caméra entraînée alors, dans un mouvement tourbillonnant, souligne que l'impensable a été commis, plongeant ainsi l'ensemble de la bâtisse dans une sorte de brouillard, dans un flou troublant et infini. Le tremblement des images transcrit l'expérience de l'espace qui se substitue au jeu du personnage.

Une tornade brise la totalité de l'échafaudage de la tente dressée pour la cérémonie, le vent violent abat les vitrages, halète les bouffes de sable. Tout le monde se précipite pour limiter les dégâts, mais malheureusement, la tempête a tout détruit, tous les préparatifs du mariage sont écroulés : les madriers, les bâches, les gâteaux, les vitres... L'espace continu d'El Borj éclate en plans grinçants, de sorte que le-long de cette séquence fonctionne comme figure réduite de la dégradation des relations inter-familiales présente à l'échelle du film entier. Tout un passé « joyeux » qui éclate et se désagrège. Et l'errance au cœur de cette maison devient un soupir, empreint d'une note nostalgique. Par le bruit du vent, le réalisateur esquisse l'univers des valeurs du récit. Juxtaposé aux claquements des portes, aux morceaux de pierre qui se détachent du plafond, aux vitres cassées, aux chaises écroulées..., le vent est source de trouble et de désordre par la ruine qu'il a laissée après son passage. Il est

³⁶⁶ : ZANNAD BOUCHARA T., *La Ville Mémoire : Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Ed. Méridiens Klincksieck, 1994, p. 48.

aussi instigateur d'éclatement de la famille : il vient ponctuer (jouant le rôle de fond sonore) la scène de confrontation entre la mère et son fils. Pour la première fois, Hachemi repousse violemment sa mère et refuse tout contact physique avec elle. Il sort de sa chambre en criant son refus du mariage, puis quitte la maison.

L'insolite de la situation écaille peu à peu le vernis mondain des bonnes manières et des conventions sociales pour donner à voir la révolte du personnage par le biais de l'espace. La maison se transforme alors au fur et à mesure de la dégradation des comportements, empruntant des fonctions dévolues. L'agencement mondain de l'espace se convertit en dérèglement généralisé, la fête sociale se meut en chaos sordide, l'espace dionysiaque en espace de mort. A travers la juxtaposition et l'interprétation des histoires, le réalisateur construit des liens visuels et thématiques entre les sujets et l'espace. Sa technique consiste à fusionner, dans une même substance spatiale, paysage, objets et personnages, notamment au travers les spatialités de leur corps, conférant aux uns et aux autres une même valeur sensible de signe. La tornade qui emporte l'espace d'El Borj est mise en rapport avec l'état tourmenté du personnage qui échappe de la maison. Les frontières de ces histoires se tremblent, tout comme les frontières des espaces dans lesquels elles prennent place. C'est par la façon dont il est mis en œuvre, aussi exubérante et techniquement savante soit-elle, que l'espace contribue à construire toute la signification de l'image. Il échappe au regard immédiat de sa contemplation, se transmue en actant et creuse d'avantage l'espace de l'incertitude dans lequel baigne les personnages.

C'est donc en bouleversant la charte spatiale de la famille que, Nouri Bouzid met à mal l'identité qu'elle impose. Les agressions se multiplient : agressions spatiales, agressions visuelles, sonores. Les seuils deviennent incontrôlables et aisément franchissables. L'autre devient dérangeant, agaçant, voire insupportable. En somme, la conception du décor ne peut donc être réduite à un simple rendu d'ambiance et d'esthétisme. L'espace s'est imposé comme matériau filmique, autorisant au réalisateur toute une marge de manipulation. Il ne se sert pas de la médina, de ses faubourgs et autres excroissances plus ou moins abâtardies, comme un décor, mais comme d'un élément constitutif de l'intrigue et du jeu des acteurs. Le

décor a donc une fonction narrative, et est utilisé au service du discours du réalisateur.

Ces attributs de l'ordre du perceptible, sont en fait une valeur ajoutée à une réplique de fond à l'égard de l'espace social traditionnel. Nouri Bouzid est parvenu à traduire l'indicible des rapports humains par le recours à l'espace et aux spatialités, créant ainsi un langage cinématographique original. Faisant percevoir l'espace d'une manière variable, tantôt lisible, tantôt illisible, la mise en scène oscille ainsi entre équilibre et déséquilibre donnant une intensité particulière à des sujets comme les rapports de pouvoir, les déchainements pulsionnels... Notre vision se trouve ainsi, indissociable de la problématique de l'espace rendu à ses dimensions imaginaires et allégoriques, mettant en équation le social et le spatial, le tout et la partie, le dedans et le dehors, le sacré et le profane, le toléré et l'interdit.

9.2. La crainte du monde extérieur ou la mise à distance des autres

« L'existence de l'individu dans le temps implique les trois dialectiques du passé et de l'avenir, du savoir et du vouloir, du moi et des autres. Ces trois dialectiques élémentaires se subordonnent à celle du monde et de la personne. Je découvre la situation dans laquelle je vis, mais je ne la reconnais pour mienne qu'en l'acceptant ou la refusant, c'est-à-dire en déterminant celle où je veux vivre »³⁶⁷

Une chaîne d'homologies s'établit entre l'espace et son occupant (sentiment de sécurité, d'aisance voire de fragilité et d'insécurité). Par ses cloisonnements et ses bifurcations, à travers des objets interposés et des trajectoires imposées, des seuils à franchir ou à éviter, le dispositif même de l'espace, tel que nous venons d'observer, se manifeste en termes d'adjuvant ou d'opposant aux intentions de mouvement et

³⁶⁷ RAYMOND A., *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, 1938, p. 335.

d'existence des personnages. Cette expérience de l'espace s'avère double dans laquelle le social et le spatial s'entremêlent et y sont en étroite relation. Ils ne se définissent et ne sont susceptibles d'interprétation sinon à travers leur interaction, leur mise en relation. Elle est d'abord phénoménologique, c'est par le corps que l'individu s'inscrit dans l'espace et participe à sa construction, il l'appréhende et y vit le réel.

Mais cette expérience s'avère également sociale. C'est par l'intermédiaire du corps que l'homme existe et qu'il peut entrer en relation avec le monde, les autres et l'espace. Il peut prendre place au sein d'un groupe social, engager des processus d'identification, de représentation, de mise en valeur de soi... Dans sa manière d'être dans l'espace, de s'y cacher, d'y revendiquer sa place, d'y être invisible, ou d'y être un objet de convoitise, le corps est révélateur de structures socio-spatiales fortes. Il constitue la frontière, ou plutôt le lieu de contact entre l'intime et le public, l'espace personnel et individuel où des normes collectives sont intégrées ou contestées.

De ce fait, nous pouvons dire que l'étude de la dialectique intérieure-extérieure de l'espace domestique touche tant à l'Espace qu'à l'Être. Tous deux reposent sur des principes de partition architecturaux que sociaux tantôt appropriés et respectés tantôt désapprouvés et transgressés. En effet, chaque société a son espace propre qui n'est pas seulement celui des figures et des formes mais également celui des rapports sociaux et des pouvoirs. Chaque société a sa façon d'être qui comporte nécessairement un mode de spatialisation particulier des rapports entre hommes. Ces tendances participent d'une même philosophie, d'un même mode d'être et de penser basés sur la reconnaissance que l'être humain ne se situe pas en dehors, voire au dessus du milieu naturel dans lequel il évolue. Il ne peut pas être extrapolé en dehors du contexte social et culturel où il se situe et à partir duquel il est perçu, ni de l'évolution historique de sa conceptualisation et sa perception, car comme nous venons de voir, les perceptions du corps physique sont fortement influencées par les expériences vécues à l'intérieur d'un corps social et culturel donné.

Le réalisateur puise alors dans ces fondements nationaux et régionaux signalant que l'individu et la société font partie d'une même biotope, pour concevoir

sa diégèse. Nous nous sommes alors interrogés, au niveau du chapitre précédent, sur le rapport du corps à l'espace à travers un essai de repérage du « corps dans l'espace », c'est-à-dire que le corps nous a servi d'intermédiaire spatial et comme entité du monde située dans l'espace pour en déchiffrer le fonctionnement de celui-ci. Nous nous concentrons au niveau de ce présent chapitre sur un second axe principal à travers la mise en perspective de la problématique du « corps comme espace » qui se donne à voir sous de multiples aspects (corps institutionnel, corps social, corps individuel, sexué) et dans tous les espaces (privés et/ou publics). Dans une société qui se veut aujourd'hui, comme presque entièrement dissociée, et cela apparaît aussi bien subjectivement qu'au niveau de la psychologie individuelle qu'objectivement qu'au niveau de l'observation statique et de la description sociale, le corps est envisagé à la fois comme vecteur de rapports sociaux dans l'espace public, support identitaire et marqueur social.

C'est pourquoi, nous nous proposons de revenir sur la relation primaire qui s'établit entre le corps et l'espace et de penser les espaces intrinsèques du corps lui-même. Nous pensons qu'au-delà d'une simple analogie ou d'une opposition superficielle, c'est notre présence à nous-mêmes et à autrui qui est en jeu entre le domestique et le public et qui régularise nos tendances d'enracinement et/ou de mobilité quant à l'égard d'un quelconque espace. Notre essai de la compréhension des relations interpersonnelles au sein de la communauté, le jeu subtil des alliances à l'intérieur et hors du groupe, nous aide à saisir d'abord, le mode d'insertion de l'individu au sein de la société, mais aussi de la société même au sein de son environnement et la manière dont elle façonne celui-ci au même temps qu'elle s'y adapte. Notre objectif étant de visualiser de près quand et comment une mentalité collective s'impose et s'implante dans l'individu, et comment l'individu se construit d'éléments sociaux et d'éléments individuels, de son histoire biologique et sociale. Une telle réflexion nous invite-t-elle à dégager de nouveaux principes de représentation du monde, de soi dans le monde et d'un champ particulier des possibilités d'action, de transformation de ce monde ? Pouvons nous trancher en faveur d'un individu qui agit sur la société ou d'une société qui agit sur lui alors que

nous savons pertinemment que la matérialité des corps et de l'espace est toujours omniprésente ?

9.2.1 - Le moi / le moi profond : l'être en conflit avec lui-même

La configuration spatiale de l'ensemble médinal de la ville de Sfax telle que nous la présente Nouri Bouzid se donne à voir comme le corrélat-objectif d'une façon d'être au monde et à soi. L'espace lui a fortement servi comme instrument d'analyse pour explorer l'âme de ses personnages. Jouant un rôle important et actif, à la manière « des digrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité »³⁶⁸, l'espace, par sa modélisation, devient comme la représentation graphique et topographique des profonds êtres intimes. L'architecture de la médina est exploitée pour son caractère labyrinthique et parce qu'étant faite de multiples passages codifiés, elle traduit métaphoriquement le fonctionnement de la conscience des personnages. En effet, dans leur tiraillement entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace domestique, dans cette appropriation de l'espace extérieur, le réalisateur nous donne notamment à voir l'intimité de l'être qui échappe à son propre espace intérieur et qui se donne à voir au large public, conditionnant ainsi le vécu des personnages au sein de l'espace extérieur.

C'est de l'espace fermé que le conflit tragique surgit et que le réalisateur trouve la manière de se mettre en abîme. Par sa morphologie, par ses passages irrationnels, par les événements qui se déroulent en son intérieur, l'espace oblige les personnages à réagir et à raconter leurs histoires. Vivant une tension entre les réalités intérieures et les réalités extérieures, les personnages sont enclins à revenir sur le passé, revivant à chaque fois une partie d'une histoire à laquelle ils auraient tant désiré échapper. Leurs corps et leurs espaces sont assez chargés de données emmagasinées et vécues dans le passé. Ils en ressortent marqués à vie. Bouzid nous introduit alors dans leurs espaces internes et intimes, en nous montrant que l'espace ne se restitue pas uniquement à ce que nous voyons sur l'écran, mais il peut nous

³⁶⁸ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 51.

faire découvrir ce que Bachelard appelle « immensité intime »³⁶⁹, où les corps, dans leur solitude, nous plongent dans un espace-souvenir et se donnent à voir comme un foyer interne d'une mémoire personnelle.

Au sein de l'atelier les deux protagonistes sont tiraillés entre l'objet vécu comme extension du moi et le non-moi, entre leur propre domaine, c'est-à-dire l'ébénisterie, et le domaine où les objets quotidiens échappent à leur propre contrôle et les font sombrer dans le désespoir. Ils sont en plein dedans de l'atelier non par choix mais par obligation, en exerçant un métier qu'ils n'avaient jamais choisi. Au fil des années, ils excellent à perfectionner leurs aptitudes, mais les objets qui les contournent les font à chaque fois replonger dans un passé sordide. Dans cet espace à fortes potentialités, Farfat et Hachemi font l'expérience de n'être ni dedans ni dehors, ni dans la réalité psychique intérieure, ni dans le monde extérieur tel qu'il pourrait être perçu objectivement. Leurs rêveries³⁷⁰ ouvrent la porte aux ombres d'une vie passée les ayant profondément blessés. Ils trouvent une grande difficulté à vivre avec ses souvenirs, car « quelque chose est paralysé à l'intérieur », un peu comme si les souvenirs, bloqués, ne pouvaient trouver leur place que dans une mémoire enfouie.

³⁶⁹ Bachelard, dans le chapitre « L'Immensité intime » de *La Poétique de l'espace*, évoque les souvenirs et les lie avec les immensités. Il note que « l'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille ». Il rajoute un peu plus loin que « la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial. On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. ». Ibid., pp. 209-210.

³⁷⁰ Dans ses réflexions phénoménologiques sur l'imaginaire, Bachelard associe la rêverie au rêve éveillé. Il fait la différence entre le rêve nocturne et le rêve éveillé qui permet d'accéder à la connaissance de soi-même. Il note que « pour nous connaître doublement en être réel et en être idéalisant, il nous faut écouter nos rêveries. Nous croyons que nos rêveries peuvent être la meilleure école de la "psychologie des profondeurs" ». La psychologie des profondeurs est la psychologie élaborée par C.G. Jung. Ibid., p. 49.

Mais si paradoxal que cela paraisse, c'est souvent cette *immensité intérieure* qui donne sa véritable signification à certaines expressions touchant le monde au quotidien, enracinant des règles de conduite et conditionnant des vies. C'est ainsi que Freud démontre dans ses *Essais de psychanalyse* que seul le souvenir a de la valeur, même celui d'une rumeur, d'un fantasme ou d'une illusion. Issu du fond de la solitude et du silence, il met le sujet en relation avec l'autre en lui-même et avec l'au-delà de lui-même, faisant émerger parfois les pires peines. Ce silence ne renvoie donc pas à l'absence de message, mais il est le moment où la voix n'a plus besoin de s'extérioriser pour dire ; elle réintègre le corps, continuant à lui parler de l'intérieur. Bachelard, dans ce même sens, note également que « la rêverie, en transportant le rêveur dans un autre monde, fait du rêveur un autre que lui-même. Et cependant cet autre est encore lui-même, le double de lui-même »³⁷¹. Plus qu'un fardeau qu'ils transportent et qu'ils entraînent derrière eux péniblement, les deux personnages dédoublés vivent constamment à l'écoute des blessures qu'ils n'ont pas toujours le courage d'affronter. Leurs rêveries les conduisent à la découverte de leurs personnalités profondes et les poussent à accéder à la partie refoulée en eux-mêmes et qu'ils ne laissent pas voir le jour. « J'entends... les choses exister en moi »³⁷² note toujours Bachelard.

Il convient alors de noter que l'écoute de cet être-palpitant, du soi-pulsatile, la remémoration du passé personnel (en particulier les scènes associées au viol), la mise en relation avec des personnages du passé (notamment Ameur et Levy), la nouvelle situation traversée par les héros (le mariage pour Hachemi et le fait de se retrouver en dehors de la maison pour Farfat), sont autant de faits qui précipitent la crise provoquant l'instabilité chez les deux protagonistes. Ils sont toujours dissociés entre un moi corporel manifeste et extérieur, et un moi psychique refoulé et intérieur, ce qui fait qu'ils s'approprient la réalité extérieure à partir des sensations, des contacts corporels et de leurs retentissements internes. A cet égard, Freud décrit le Moi comme une enveloppe psychique, une enveloppe contenante, lieu de mise en contact

³⁷¹ Ibid., p.68.

³⁷² Ibid., p.166.

du psychisme avec le monde extérieur. Freud précise que cette enveloppe dérive, par étayage, de l'enveloppe corporelle : « Le Moi est avant tout un Moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface mais lui même la projection d'une surface... »³⁷³. Mais nous retenons tout de même qu'un certain équilibre entre le moi corporel et le moi psychique s'impose, sans quoi une perturbation peut émerger, amenant le sujet à se déconstruire et à perdre, à la manière des deux protagonistes sa temporalité et sa permanence.

Pour ce faire et pour nous faire retourner vers l'essence même des ses personnages, plusieurs ouvertures (fenêtres, portes...) et accessoires (serrures, clefs) sont pour le réalisateur autant de moyens pour mettre Farfat et Hachemi en contact avec l'un des paramètres de l'hologramme du souvenir en question et l'occasion d'intégrer ses flash-back démontrant un passage dans un univers d'un autre ordre, un monde qui fait appel à l'imaginaire. Ils jouent à la manière des stimulateurs provocateurs, dont la fréquence vibratoire entre en résonance avec celle de l'hologramme concerné par un vécu déjà passé, et font plonger le sujet dans une « rêverie [qui] fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace [et le temps] de l'ailleurs »³⁷⁴. Un saut spatio-temporel fait que toute l'expérience passée soit ainsi susceptible d'émerger à la conscience des personnages comme des spectateurs.

De la sorte, et par l'intermédiaire de ces moments de flash-back et vu la charge affective qui les accompagne, le spectateur est introduit dans l'univers intime du personnage. Il arrive à saisir et compléter l'omission du récit réel de la diégèse (c'est-à-dire le présent de l'histoire, puisque les moments du flash-back font partie du passé). Ces flash-back expliquent entre autres choses, ce que Freud³⁷⁵ nomme, le

³⁷³ FREUD S., « Le Moi et le ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Ed. Payot, 1981, p. 238.

³⁷⁴ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 210.

³⁷⁵ Pour Freud, l'angoisse se déclare comme une quantité d'énergie libre, circulant dans l'attente de fixation. Lorsque l'excitation pulsionnelle ne réussit pas à se décharger psychiquement, elle s'exprime dans le corps, est ressentie comme débordement dans le moi ; la douleur en est la traduction corporelle.

retour refoulé sous formes de symptômes ou de crises chez l'hystérique. Ils justifient le caractère renfermé de Hachemi qui se plonge dans le temps intérieur, quitte à risquer la perte de son identité. Ils étalent les raisons de son refus du mariage, son refus qui est peu à peu éclairé par les inscriptions traumatiques qu'il avait subi dans son enfance, et la persistance de la souffrance psychique envisagée dans ses comportements physiques (sa solitude, ses peurs, ses fantasmes qui le font croire être suivi et contrôlé de partout...). Son corps est une mémoire corporelle physique, fruit d'un vécu personnel et ses réactions sont épidémiques. Mais si Hachemi préfère son cocon à affronter la vérité droit dans sa réalité, son compagnon Farfat choisit de mettre fin à cette tragédie et sa manière de se révolter intervient comme une envie de se débarrasser définitivement de cette mémoire physique devenue trop encombrante.

Nous pouvons enfin dire que c'est par ces moments de flash-back que nous passons d'un extérieur général collectif à un intérieur personnel et intime, d'un espace réel à un espace virtuel, d'un moment présent à un moment passé. Mais si le passé et le présent coexistent bel et bien dans le film, c'est pour mieux exhiber le refus et l'oubli du passé dont le présent témoigne. Ce dernier ne revendique pas le passé qu'il déborde : il le subit alors qu'il voudrait s'en affranchir. Par ces flash-back Bouzid insiste sur la discontinuité filmique comme corrélat de l'aspect labyrinthique de toute une architecture filmée et de tout un récit raconté, dont le cheminement est parfois difficile à suivre et à saisir dans sa globalité. En effet le labyrinthe, comme construction architecturale, repose sur le paradoxe d'être à la fois, une organisation précise et complexe suscitant le chaos et la perte. Il est destiné à faire perdre ou à ralentir celui qui cherche à s'y déplacer. De la sorte, le film lui-même prend la forme du labyrinthe en étant construit à partir d'images récurrentes constituées d'une succession chaotique de souvenirs retraversés par les personnages. Nous ne cessons de glisser d'un souvenir à l'autre, comme nous passons d'un lieu à l'autre et d'une image à l'autre.

Le labyrinthe, pour Nouri Bouzid, est une structure qui ouvre à un questionnement sur l'espace, par son tracé sinueux semé d'embranchements et d'impasses offrant des pistes à accès difficile et tortueux, mettant à distance les zones d'habitations domestiques de la médina. Il s'offre également comme une réflexion ou

façon de penser le temps tel qu'il se présente dans les rêveries. En cet instant, l'espace se creuse d'une temporalité autre, subjective, qui ne respecte plus la linéarité du temps qui passe, mais bifurque en tout sens, comme dans un labyrinthe. Le labyrinthe est une métaphore de ce temps intérieur, subjectif qui nous amène à baigner dans l'exploration du soi, du corps souffrant. Cette part obscure qui existe en chaque être humain, le réalisateur la révèle en faisant surgir l'altérité radicale dans le sujet lui-même où il faut se confronter aux ténèbres de l'âme pour parvenir à la réunification des contraires et le dépassement de la dualité. L'errance est intérieure, elle donne à voir un personnage en crise avec lui même et aboutit à un trouble concernant l'identité. Cette injonction intérieure au sujet affecté par le malheur personnel mais aussi collectif, présenté comme irrémédiable, nous permet ensuite, l'exploration de la zone la plus obscure de l'inconscient collectif, dévoilant ainsi le blocage mental qui affecte la société représentée.

9.2.2 - Le corps social / le corps individuel : l'être face à la société

La gestion des rapports dedans-dehors de l'espace domestique permet d'opérer un travail d'adaptation et de faire face aux dissuasions que peut toujours recéler le monde extérieur pour chaque individu. Elle se réalise, comme nous l'avons démontré depuis nos analyses précédentes, à travers des rituels et des pratiques socialement réglés utilisant les dispositifs spatiaux comme support. En effet, dans sa clôture, l'espace se construit comme une puissance configuratrice des corps qui évoluent dans leur rapport à l'autre. A la fois ressource et obstacle, et en établissant une coupure entre l'espace intérieur et l'extérieur, une distinction entre soi et les autres ou plus exactement entre le groupe domestique, conjugal ou familial et les étrangers à cette unité s'établit et se donne à une pratique quotidienne coutumière.

A ce niveau d'analyse, le film se veut alors une ouverture sur un jeu dialectique subtil d'un soi et d'un hors-soi. Il rend possible et pensable l'apparition du sujet, au-delà de sa souffrance individuelle et de son exclusion morale. Il active les profondeurs inconscientes de l'Ego pour les mettre en consonance avec un ensemble social plus étendu, allant de la famille jusqu'aux groupes d'individus (la société). La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur permet d'aborder de manière

satisfaisante certaines questions de l'existence individuelle et d'aborder des aspects essentiels de la vie de la société. Elle enrichit notre regard sur la manière humaine d'habiter, voire de cohabiter avec et pour les autres. En effet, dans son rapport à l'espace, le personnage joue essentiellement ses rapports aux autres. Il se positionne par rapport aux autres, à la fois pour conquérir sa place dans la société, s'y intégrer et la tenir à distance. M. Halbwachs écrit dans ce même sens, que « lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps, il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent »³⁷⁶.

Cette distinction entre l'intérieur du groupe et l'extérieur est inculquée précocement dans l'éducation³⁷⁷ de l'enfant. On lui enseigne que la sécurité se trouve à l'intérieur et que l'extérieur est hostile et dangereux. Hachemi est fortement grondé par ses parents pour avoir joué avec Jacko sans leur permission. Dans cette interdiction, il y a un refus de l'autre dans sa personne, mais aussi de sa culture différente et qui ne pourrait être sans incidence sur l'évolution de Hachemi. Ses parents lui ordonnent à se cantonner dans son groupe et à limiter ses contacts avec le petit juif.

En conséquence, nous pouvons dire que dans une telle éducation basée sur les interdictions, la relation parents/enfants s'inscrit dans des rapports clairs de domination visant à semer les peurs dans ces petites âmes. Les enfants tendent alors à accepter volontiers de dépendre des autres, mais surtout craignent, de prendre des décisions seuls ou d'être isolés de leurs groupes. Un tel constat est fortement développé par l'image de Hachemi qui, une fois grandi, n'arrive toujours pas à prendre ses décisions à lui seul, à gérer son argent, à arranger son mariage... Il

³⁷⁶ HALBAWCHS M., *La Mémoire collective*, op. cit., p. 132.

³⁷⁷ A travers l'exemple de Khomsa, *Beznass* nous donne également à voir l'éducation sexuelle dispensée par les mères de la famille. Une telle éducation est transmise sous forme de recommandations et d'interdits. On apprend à la fille à se retenir, à étouffer ses pulsions, à les considérer comme honteuses, anormales et sources de péché. On lui apprend à préserver son corps, à « protéger ses parties génitales plus que ses yeux », et on la met en garde contre l'homme. Si elle doit se conserver intacte, c'est pour appartenir entièrement à son mari.

demeure, à l'encontre de son ami Farfat, tributaire à cette loyauté, qui obéit à la loi de l'honneur, de la probité et de la fidélité au groupe familial, bien que son degré d'identification avec eux et sa dépendance émotionnelle vis-à-vis de la famille tendent à s'affaiblir. Les deux personnages ne remettent pas en question leurs convictions. L'un (Hachemi) se plie à la transmission de l'héritage traditionnel et l'accepte en bloc, l'autre (Farfat) le rejette et renonce catégoriquement à ses racines. Il s'agit donc d'une relation socialement normée entre une personne qui donne des ordres et une autre qui obéit. Les parents n'ont pas seulement la responsabilité de décider ce que l'enfant doit faire ; il est en même temps reconnu comme une norme sociale qu'une telle répartition du pouvoir (ordre des parents, obéissance des enfants) est légitime et appropriée pour le bien de tous.

L'espace habité est d'emblée conçu dans cette perspective et son mode d'organisation est l'expression des modes de gestion des relations sociales sur lesquelles toute une société repose et qu'elle s'efforce de promouvoir. Chacun est contraint de s'ajuster aux dispositifs qui lui sont dévolus ou qu'il a pu obtenir pour gérer ses relations avec les autres. Ces principes de nature essentiellement religieuse et morale sous-tendent et justifient la genèse des lieux où s'affirme le corps social. Ils limitent simultanément le libre arbitre de chacun ou plutôt le détournent au profit de cette construction collective où le partage de l'espace est une négociation permanente, pouvant parfois être conflictuelle, comme le montre la scène de Hachemi revendiquant une légitimité sociale et une primauté sur d'autres usagers sur une portion d'espace, qu'est sa chambre, quand il découvre son grand frère fouillant dans ses propres intimités.

Nous notons donc, à travers *L'Homme de cendres* que dans une société à structure agnatique, la famille s'avère une unité sociale fondamentale et l'idée de faire partie d'un groupe est vitale. L'organisation spatiale de l'espace domestique est régie par l'idéologie de la prédominance du caractère collectif, c'est-à-dire que l'individu est tributaire de son insertion sociale, à travers ses apprentissages et par sa participation à la vie de la famille ou d'un groupe familial ; participation qui reprend et reproduit des attitudes et des édifications conformément aux attentes conventionnelles. C'est dire aussi que la structure familiale est définie comme une

communauté fermée et se traduit au niveau idéologique par une conception non individualiste de la vie sociale. La famille compte beaucoup plus que chacun de ses membres pris individuellement. Ces derniers doivent subordonner leurs désirs et leurs objectifs personnels au bien de la famille dans son ensemble. Ceci implique que l'hétérogène se fonde dans l'homogène, en ce sens que les acquisitions individuelles s'effacent et que la personnalité propre à chacun disparaît devant le patrimoine inconscient de la famille, qui vient occuper le premier plan. C'est ainsi que Farfat est d'emblée rejeté en dehors du groupe, du moment que son image peut atteindre et salir celle de tout l'ensemble familial. Nous observons combien la prépondérance du groupe et l'appartenance parentale sont puissantes.

Il est toute fois singulier de noter aussi que, même en dehors du cercle familial, l'adhésion à la communauté est mise en opposition avec le mouvement de privatisation et donc d'isolement. Dans une société promulguant ces mêmes stratégies de conduites, l'individu demeure sous le regard de ce que M. Maffesoli nomme « l'autre collectif »³⁷⁸ qui s'inscrit profondément en chaque être et le parcourt inconscient en orientant ses conduites. C'est dire donc que les catégories d'intérieur et d'extérieur impliquent référence à autrui, de même que l'individu ne peut être défini qu'en fonction de son rapport au monde. Nouri Bouzid met alors l'accent sur l'importance du regard des autres dans le processus de la formation de l'identité de l'individu et accuse les autres d'être à l'origine de la claustration des deux protagonistes. Il exagère l'ingérence des autres dans les affaires d'autrui, et s'en prend à l'aliénation de l'individu aux interdits (moraux, religieux). M. Maffesoli note à cet égard, qu'« on ne peut être soi que par l'autre, j'ajouterai par l'autre collectif. Le souci de soi s'exprime avec les autres, en fonction des autres, et très souvent, en référence à l'autre. L'homme n'est pas le produit de son corps, il produit lui-même des qualités de son corps dans son interaction avec les autres et son immersion dans le champ symbolique »³⁷⁹.

³⁷⁸ MAFFESOLI M., *L'Ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Ed. CNRS, 2010, p. 17.

³⁷⁹ Ibid., p. 17.

Dans ce même sens, Lacan parle de l'aliénation comme d'une opération qui participe à la construction de l'identité du sujet. Lacan dit que la première étape de la constitution de l'identité ne se forme pas de l'intérieur mais de l'extérieur, au sens où l'individu se constitue dans le rapport à l'autre, comme expression de l'autre, « Je est un autre »³⁸⁰, dit-il. C'est à travers l'autre qu'il se fonde et sous son influence formatrice qu'il se reconnaît lui-même. Freud³⁸¹ souligne aussi l'importance de l'objet extérieur symbolisé par « autrui » dans le processus de la formation de l'identité. Il représente l'individu et la société comme des antagonistes, comme dans un éternel combat entre Eros et Thanatos, entre la pulsion de vie et la pulsion de destruction ou de mort. Il suppose que la répression et le refoulement des affects et des pulsions en général ne sont exigés de l'individu que pour le bien d'autrui et de la société. La société est susceptible de faire obstacle à l'individu, c'est son éternel adversaire. Sartre également note que « l'enfer, c'est les autres »³⁸². Dans sa pièce, le philosophe explique que la vie « se ressent et se perçoit » à travers les autres. Il marque l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. Il signale que rien ne vaut les individus qui nous font prendre conscience de nous-mêmes, de la triste réalité humaine, mais qui restent nécessaires pour se réaliser.

Nouri Bouzid donne alors à voir deux personnages hautement sensibles au regard de l'autre, dans une société où l'écart entre l'être et le paraître est particulièrement important et où la vérité n'est pas forcément celle des choses mais appartient plutôt à l'image que les autres en donne, c'est-à-dire que l'image reflétée est assez souvent prise comme une image réelle. Farfat et Hachemi s'affirment alors par une analogie et un jeu de miroir entre l'image sociale du lieu qu'ils s'approprient et l'image sociale que les autres leurs accordent. Ils opèrent une condensation du système de relations qu'ils entretiennent avec les autres et leurs développements psychologiques se fondent sur la sédimentation des relations qui ont historiquement contribué à leur formation et au marquage de leurs avenir. Ils sont tiraillés entre les

³⁸⁰ LACAN J., *Ecrits*, Paris, Ed. Seuil, 1966.

³⁸¹ FREUD S., *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, Ed. PUF, 2010.

³⁸² Cette phrase la plus célèbre de sa pièce de théâtre *Huis clos*, a valu tant d'accusations pour Jean-Paul SARTRE.

craintes inspirées par la déchéance sociale et celles dues à la déchéance physique ou mentale. Tout le problème de Hachemi réside dans sa peur de ne pas pouvoir assumer son rôle de mâle dominant dans une société patriarcale. Sa peur passée (la peur de l'homme) doublée de sa peur présente (la peur de la femme) lui font redouter sa faillite possible pour sa future transmutation en homme par le biais du mariage traditionnel. Il ne réfléchit pas à la manière de pouvoir transformer sa vie, reste délibérément enfermée dans son cocon, limitant ses sorties et son contact avec le monde extérieur. Il se coupe du monde dans lequel il vit, refuse de communiquer avec sa famille et ses amis et s'exclut de se donner aux préparatifs actifs de son mariage et de sa vie future.

L'enfermement du personnage est aussi bien physique que mental, subi et choisi, à la fois actif et passif, dénoncé et perpétué... Hachemi est parfaitement conscient de la mort de sa propre personne qui, par sa totale intégration au groupe traditionnel, ne se fait que perdre en tant qu'entité indépendante, mais il choisit tout de même d'entrer pleinement dans cette cage³⁸³ familiale, pour plus de facilité matérielle et une prise en charge de sa vie. Il ne veut pas se risquer en dehors des chemins balisés par ses aïeux. Il préfère passer inaperçu et continuer à vivre dans l'ombre des traditions sous la protection de son groupe familial, plutôt que de fonder sa vie sur une expérience personnelle. Farfat, par contre, bien que son intimité s'est donnée à voir à tout le monde, choisit d'aller encore plus vers l'avant et de se projeter dans l'inconnu. Se donnant comme l'exemple parfait de l'individu asocial, par cette transcription qui redit son passé ignoble dans l'espace public, mettant à nu son corps et remettant en scène le péril de son existence, il continue malgré tout à côtoyer ses amis, à circuler dans la ville, pour clamer un discours personnel. Il préfère être l'acteur de sa vie et tente de se ré-approuver et reconquérir sa dignité et sa virilité face au large public qui l'a tant jugé. Il s'offre à notre regard à l'image d'un oiseau sautillant librement d'une terrasse à une autre, dans un monde d'hommes qui refuse de l'accueillir et de l'assumer en tant qu'être différent. Par une série de

³⁸³ Par métaphore, Nouri Bouzid nous donne à voir Hachemi à l'image d'un oiseau enfermé dans sa cage. Cette image nous rappelle celle de Sghaïr qui, dans les *Sabots en or*, regrette d'être sorti de la cave, sa coquille protectrice. Il se sent perdu et abandonné dans les avenues vastes de la ville.

mouvements chorégraphiques, il cherche à détruire l'autre qui sommeille en lui. Son acte de révolution est une action personnelle désespérée pour échapper à l'emprise du discours collectif.

C'est ainsi que *L'Homme de cendres* s'offre comme l'espace-temps où se déploie une herméneutique de soi devant et avec l'autre, qui s'affiche sous l'arrière-plan du lignage familial et social. Celui-ci peut valoriser ou dévaloriser ses membres à partir des capacités qu'il sollicite ou prohibe, car l'autre, comme nous venons de voir, n'est pas seulement hors de soi, il est aussi en soi. Cette double intentionnalité comporte que la conscience personnelle se réfère toujours de quelque manière à autrui dont elle quête l'approbation et la reconnaissance de sa propre valeur, en même temps qu'elle vise un objet ou en subit une action. C'est cette violence anthropologique que le réalisateur rend concrète et visible. Cette situation ontologique de l'être au monde, que nous pouvons résumer dans la question du comment habiter quand on est soi-même toujours l'autre, rend les rapports aux autres incontournables, mais en même temps problématiques. Chaque individu est confronté à deux périls, celui d'être dominé, envahi, absorbé et englouti, par et dans l'autre, et celui de ne pouvoir se construire, faute de ne pouvoir établir un réseau de relations sur lesquelles il s'appuie pour se constituer. Chacun est ainsi pris dans une tension dialectique entre la nécessité d'accueillir l'autre et de s'en prémunir, recherchant à la fois le contact et la mise à distance, tentant vraiment de contrôler et de maîtriser ses interactions en les différenciant et en les hiérarchisant. Ces relations se déploient et s'inscrivent dans un espace qui s'organise pour chacun à partir et autour de l'habitat auquel il s'adosse pour gérer cette dialectique.

10. Conclusion de la partie :

Dans ces récits de la ville de Sfax, dans ces narrations de trajets, dans ces descriptions de parcours, un ensemble de données géographiques et architecturales, caractérisant le couple « espace domestique-espace urbain » dans ses aménagements et ses fonctions, se fait marquer. Mais notre attention porte essentiellement sur la complexité de la problématique questionnant l'habiter et les manières de s'en saisir via les pratiques habitantes qui s'y déroulent. Nous focalisons particulièrement sur les perceptions et les représentations, c'est-à-dire sur les images construites par les habitants dans leur pratique quotidienne des espaces. Nous proposons donc une conceptualisation et une investigation empirique sur les pratiques en tant qu'elles participent de l'habiter.

Dans le tissu urbain de la ville traditionnelle, les personnages se déplacent, paysageant la ville et tentant de décrypter ses codes. Cette conception de l'habiter dans sa dimension pratique établit dans la plupart du temps des discontinuités spatiales, associant certaines actions avec différentes aires de la médina. Des schèmes de perception s'activent et rendent les personnages sensibles à leur environnement. Ils dégradent des modèles culturels souvent mis en spectacle, dans une opération de classement et de re-classification socio-spatiale.

Face à un habitus commun, prennent place des lieux que l'esprit invente, en composant avec l'histoire, la mémoire collective et individuelle, les imaginaires rétrospectifs pour s'extérioriser chaque fois qu'un signe déclencheur les invite. Ils sont des lieux identifiés qui localisent des représentations, des schèmes d'actions, des façons de faire, de dire, etc. A cet effet, les protagonistes se donnent à voir comme une mise en scène. Ils sont tantôt ici mais ils s'imaginent ailleurs. Ils sont dans le présent mais ils partent dans le passé. Ils expriment une autre corporéité en se figurant d'autres corps, car le corps est la base du modèle-de-soi et un point de référence important dans l'organisation de la perception de l'environnement.

C'est ainsi en se référant, dans leurs relations à l'espace, à un vecteur pulsionnel que fonctionne la machine à produire des identités où les protagonistes risquent de perdre ou de s'aliéner des lieux de leur vie - la vie privée, sociale et

également publique - par la violence de certains schèmes qui les occultent et les contraignent. Et pour en finir sur cet ensemble, nous pouvons dire que la thèse défendue ici est que la question de l'habiter ne peut plus être posée comme question d'une seule modalité d'être avec l'espace, mais de multiples rapports à l'espace, mis au jour selon les intentionnalités et les pratiques. Ce cheminement permet également d'affirmer qu'habiter est une manière de vivre pour l'être humain, lequel n'est pas un être solitaire mais bien plutôt un être social, communautaire.

Conclusion

Loin d'être considéré comme un système neutre de coordonnées, l'espace habité (intérieur et extérieur) tel que nous venons d'analyser, n'est rien d'autre que la dimension du vécu, s'organisant suivant des rapports sociaux et se projetant dans des pulsions psychiques. Il a tant été le terrain de recherche des sociologues, des psychologues, mais il a également tant soucie les arts de spectacles, la création théâtrale mais aussi le cinéma. L'espace, que Bouzid a su parfaitement exploiter, joue un rôle très actif dans sa filmographie, obligeant les personnages de s'exprimer, de raconter leurs histoires, d'agir et de réagir d'une certaine manière. Chacun de ses films donne à voir un personnage qui parle d'une histoire, la sienne, mais aussi celle des autres, d'une culture, dans un rapport historique précis. Ils nous offrent un support d'études sociologiques sur les mutations de la société tunisienne, une société traditionnelle affectée par la colonisation qui, sous illusion de nécessité économique, ravage ses structures et « détruit » ses valeurs, donnant à voir une culture urbaine et domestique ancestrale qui a du mal à accepter de se plier aux normes d'une architecture moderne.

Au terme de ces recherches, il ne saurait question de conclure. Fin de colonialisme, instauration d'un régime nouveau, nouvelles formes de culture, de langue, de religion, de vie... nous ne serons seulement aperçus combien les choses sont mouvantes et, partant, comme il est malaisé de les analyser. Chacun des films nous raconte une histoire marquée par la violence et de nombreuses pertes, par la dépossession d'une part de soi et d'une coupure avec une collectivité et une mémoire. La force de cette quête identitaire nous amène à penser au fur et à mesure que nous avançons dans nos analyses, que rien ne peut traduire de manière plus palpable la complexité de la personnalité tunisienne que la configuration spatiale de ses villes. Toutes les villes filmées par Bouzid, (Tunis, Sfax, Sousse...) doubles et bicéphales, donnent à voir une ville ancienne, enfermée dans ses remparts et

respirant par ses portes, jouxtant une ville moderne qui envahit l'espace par son architecture élancée, ses rues et avenues assez larges.

Dans chacun des films, la médina se propose comme le studio privilégié du cinéaste et le cadre favori pour situer ses personnages. Le réalisateur opère une traversée des différentes médinas, révélant en jeu des spatialités successives, parfois superposées, parfois décalées. Il joue avec les lieux, parcourt l'étendue spatiale dans sa fluidité comme dans ses ruptures, dans ses réseaux comme dans ses labyrinthes, dans son plan de surface comme dans ses baffons ténébreux... Il orchestre les éléments urbains dans une fiction qui nous sert d'espace narratif théorique, dont la structure, tel que la qualifie Barthes, renvoie à celle d'un discours, s'organisant en unités discrètes équivalentes à des catégories grammaticales ou sémantiques. L'espace médinal apparaît ainsi comme une écriture, comme un discours, ou un texte qui peut être lu.

C'est avant tout l'espace historique qui renvoie à une architecture ancienne et ce qu'elle relève des mouvements historiques qui la traversent et la métamorphosent. C'est aussi l'espace symbolique qui fait appel à des formes singulières de perception, de conduite et d'inscription imaginaire. C'est tout aussi bien une utopie politique qui parle de convivial arabo-juif ou de rapport occident/orient d'individus cohabitants dans un même territoire. Mais en tout état de cause, nous n'entendons nullement conférer à la médina un statut à part, ni dans le sens des voies à suivre, ni dans celui des voies à éviter. Nous ne pouvons non plus réduire l'errance urbaine dans la ville moderne à de simples déplacements effectués. La ville moderne est partout, elle devient la seule référence. Elle s'offre pour les protagonistes comme une issue de béance, permettant une sorte d'échappée mentale et physique dans ses voies généreuses et non contrôlées. Elle constitue dans l'ensemble des films, l'expression cinématographique d'une recherche d'un espace autre et d'un flottement identitaire ce qui, par conséquent, accélère la mutation des espaces avoisinants.

Dans cet ordre d'idée et depuis notre symptomatologie cinématographique de la ville en faisant « raisonner » la filmographie de Bouzid, pouvons-nous au final trancher en faveur d'une organisation spatiale qui produit les rapports sociaux,

comme le pensent les approches d'inspiration fonctionnaliste, ou plutôt disons-nous que les rapports à l'espace ne sont que l'expression des rapports sociaux de production ainsi que le pensent les marxistes, ou c'est encore des pulsions psychiques comme l'affirment les psychanalystes ? Pouvons-nous dire, à la fin de ce bref survol, que la médina ne serait qu'une sorte de conservatoire, de musée où l'on retrouve le modèle traditionnel d'habiter, le reste de la ville étant par opposition le lieu d'expression des nouveaux modèles et de nouvelles ambitions ? Dans cette différence de structure et de configuration, pouvons-nous trancher en faveur d'une symbiose où la ville moderne complète la ville traditionnelle, ou d'une discontinuité socio-spatiale où les deux villes se côtoient en se tournant le dos ?

Notre questionnement comme notre travail d'observation a été guidé par ce qui n'était au début qu'une vague hypothèse de départ. Elle concernait la relation différentielle du rapport entre intérieur et extérieur de la maison, en fonction des sexes, déduite de ce qui est acquis du fonctionnement des sociétés en général et maghrébines en particulier, et sans pour autant faire un usage dichotomique de la distinction, comme s'il s'agissait d'opter pour l'un ou l'autre des termes d'une spatialité. Cette hypothèse a pu se préciser au cours de la recherche, et les différences caractérisant ce rapport extérieur/intérieur, au sein d'une culture maghrébine en situation de transfert, ont révélé des formes de radicalisation amplifiées avec les générations et se sont avérées des enjeux essentiels dans la maîtrise des relations à l'intérieur de la famille et avec le reste de la société.

Notre mission étant par conséquent de décrire les villes dans leur mouvement, comme espaces produits ou contraignants, comme pratiques multiples de populations diverses. L'ambition est de mieux comprendre les rapports entre une société et ses espaces, de mettre à jour le sens qui leur est attribué en les rapportant à la société ambiante, à ses valeurs, à ses perspectives. Nous cherchons à étudier les différents espaces transmis et conservés, et ceux qui sont prévus ou construits, traduisant les aspirations et les urgences tels que les définissent des groupes sociaux à un moment donné. Nous tentons de formuler la représentation qu'une collectivité, dans ses différentes composantes, se fait des usages codifiés et des pratiques adaptées, détournées de ces espaces habités, de ces lieux, pour les reproduire ou en changer.

Notre promenade à travers l'habiter intérieur et extérieur nous met donc face à un certain nombre de constats et vient alimenter de manière extrêmement riche les interrogations que nous avons soulevé en introduction de ce travail. Il apparaît en effet que la mise en scène de la société se raconte dans ses pratiques et dans ses représentations symboliques qui donnent cohérence interne à l'espace vécu de chacun, influant sur la construction des identités collectives et légitimant l'exercice d'une autorité sociale. Ce qui est en question dans notre travail, certes c'est l'espace, par sa forme, par sa morphologie spatiale, mais c'est aussi les rapports de l'individu à l'espace, sa praticabilité et sa gouvernabilité, et comment exprimer ces rapports via différents procédés techniques. Méthodologiquement, il nous importe donc de jouer l'analogie formelle entre l'image dans son échappée, dans son hors champ, mais aussi dans sa saisie immanente du réel, et la ville dans son architecture, dans sa prolifération sociale, sa projection et son mouvement extensif.

C'est ainsi que les films essayent de présenter la grandeur et la complexité de toute une société que l'espace cinématographique représente. Ils permettent au spectateur de vivre plusieurs aspects possibles de la vie quotidienne, que la morale religieuse et le cercle vicieux de la tradition locale refusent d'afficher. Ils montrent comment se fissure et se dégrade l'image sociale que la société se construit d'elle-même. Car s'il est indispensable de cerner une société déterminée par l'analyse de ses configurations apparentes, de sa morphologie sociale, de ses relations entre groupes et des structures de sa parenté, il nous semble tout aussi porteur de chercher à la comprendre et à l'étudier en partant de ses valeurs les plus diffuses, implicites et complexes comme l'honneur, la pudeur, la dignité et la honte. En effet, les films sont, pour le réalisateur, l'occasion pour briser notre univers ambiant et laisser apparaître à travers ses fentes d'autres univers inconnus que seule la fiction peut révéler sous de multiples aspects. Ils décrivent la structure de la collectivité tunisienne voire maghrébine en perçant à jour les mécanismes de la Religion / Tradition à travers une vision socio-historique et psychologique complexe.

L'espace habité, domestique et urbain, se donne dans les films comme le lieu privilégié de l'objectivation des schèmes générateurs et, par l'intermédiaire des divisions et des hiérarchies qu'il établit entre les choses, entre les personnes et entre

les pratiques. Ce système de classement fait chose inculque et renforce continûment les principes du classement constitutif de l'arbitraire culturel. Toutefois, nous notons que cette organisation socio-spatiale souligne son caractère inadapté aux évolutions tant familiales que sociales. Ce modèle témoin d'une splendeur passée, et alors qu'il était bien pensé lors de son fondement, aujourd'hui toute sa solidité et sa vérité sont menacées de disparaître. La ville historique s'efface, les limites qui la rendaient lisibles dans l'espace sont devenues imprécises, les constructions s'édifient à sa périphérie avec des densités où les vides ne cessent d'isoler les bâtiments, cependant que les réseaux ne cessent de se multiplier. L'architecture de la ville historique est la seule qui nous met encore sous les yeux les racines de notre passé.

Notre étude de l'espace habité, comme mode de vie, à la frontière de l'espace familial et de l'espace sociétal, dans diverses villes de la Tunisie fait état de mouvements de réappropriation spatiale et culturelle, par les usagers, des formes d'habitat qui leur sont plus ou moins imposées et plus ou moins adaptées voire inadaptées. Cette particularité du changement culturel et spatial réside, comme le montrent les films, dans la création d'une discordance entre les attitudes et les structures de la société. Cette discordance se transforme en une coexistence qui voit le maintien de nombre d'aspects issus de la société traditionnelle, au sein d'une société qui tend à se moderniser. Les échanges culturels (le donné, le reçu, le conservé, le transformé...), s'effectuant dans les espaces de vie tant domestiques qu'urbains, façonnent puissamment ces recompositions, ces déconstructions et ces reconstructions d'une culture d'origine pour laquelle le creuset familial constitue une matrice essentielle. Il nous est donc donné à penser une modernité aux fondements encore fragiles, mais portée par la quête d'un nouveau contrat social total, à même de réconcilier les hommes et leur milieu de vie.

Ainsi Nouri Bouzid, ne se contente pas de mettre en question le rapport de l'individu aux codes sociaux, et nous pousse à s'interroger sur la construction des identités culturelles, sociales, religieuses... Il tente de redéfinir une culture qui ne reconnaît plus son passé et ne voit que des images brouillées de son avenir, une culture qui superpose souvent à la réalité, l'image mythique d'une société à l'âge d'or, l'image nostalgique d'un paradis à tout jamais perdu. A fouiller de près dans les

réalités économiques et sociales du pays, nous pouvons comprendre tout le paradoxe renvoyant à une représentation et un fonctionnement politique communal qui s'avèrent inadaptés aux mutations urbaines. Chaque mouvement qui s'opère dans la société soit lent et graduel, soit prompt et subit déforme et réadapte ou dégrade de façon irréparable le tissu urbain, sa topographie, sa sociologie, sa culture institutionnelle, sa culture de masse et son anthropologie. Le danger provient, donc, des contradictions internes, lorsque certains postulats fondamentaux sont niés par d'autres, de sorte qu'en certains points, le système semble en guerre avec lui-même, et produit de la sorte, une société fondée sur des contradictions qui provoquent soit de la violence, soit du désespoir.

Pour en finir, nous notons que l'éventail des questions posées et des thèmes explorés autour de l'espace domestique et de ses transformations devient de plus en plus large. Le monde urbain public et privé constitue toujours un milieu fascinant par la diversité des lieux, des temporalités, des scènes, des relations qu'il juxtapose et imbrique, et par ce qu'il révèle de la société. Mais si l'espace est aujourd'hui en question c'est parce que notre vie elle-même est en question et l'individu est entraîné dans le déterminisme social et spatial qui lui inflige de terribles épreuves. Derrière ces formes, derrière ces institutions, l'espace physique ainsi que les temporalités anthropologiques et sociales sont niés au profit de l'objectivation d'espaces et de temporalités politiques et économiques qui retombent sur les liens sociaux. Des systèmes de plus en plus complexes de représentation de l'espace sont ainsi produits qui jouent un rôle qui va croissant dans la détermination des rapports sociaux. Ceux-ci s'avèrent être en définitive des filtres qui s'intercalent dans la dynamique des rapports socio-spatiaux. Notre travail propose alors une approche de la diversité sociale dans les espaces construits et vécus, une lecture critique des mobilités et des territoires, un examen des formes de la citoyenneté dans les mutations actuelles. Une telle thématique demeure toujours de l'ordre de l'actualité, notamment si nous focalisons notre attention sur ces nouvelles technologies, ces réseaux sociaux qui envahissent le monde, créant différents types d'espaces virtuels, absorbant les individus dans des bulles individuelles.

Bibliographie & Netographie

I. Ecrits sur le Cinéma tunisien

1. Ouvrages

- BACHY Victor, *Le Cinéma de Tunisie*, Tunis, Ed. S.T.D., 1970.
- CHAMKHI Sonia, *Cinéma Tunisien Nouveau. Parcours Autres*, Tunis, Sud Edition, 2002.
- GABOUS Abdelkrim, *Les Femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérés Edition / Crédif, 1998.
- KHELIL Hédi, *Journalisme, cinéophile, et télévision en Tunisie*, Québec, Ed. Naaman, 1985.
- KHELIL Hédi, *Le Parcours et la trace : Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Tunis, Ed. MediaCom, 2002.
- KHELIL Hédi, *Abécédaire du Cinéma Tunisien*, Tunis, Ed. Simpect, 2006.
- ROY Armes, *Les Cinémas du Maghreb : Images Postcoloniales*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2006.

2. Articles

- ARAIB A., « La femme au service de l'homme », in *SeptiemArt*, Dossier *La Femme dans le cinéma arabe*, N°89, Août 1998.
- BOUGHDIR Férid, « Malédiction des Cinémas Arabes », in *CinémAction* N°43, « *CinémAction et Grand Maghreb : Les Cinémas Arabes* », Paris, Ed. Le Cerf, 1990.
- CHIKHAOUI Taher, « Le cinéma tunisien. De la maladroite euphorie au juste désarroi », in *Aspects de la civilisation dans la Tunisie du XXème siècle*, sous la direction de Abdelmajid Charfi, Publication de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis, 1996.
- CHIKHAOUI Tahar, « Tunisiennes de Nouri Bouzid », in *Ecrans d'Afrique*, N°23, 1998.

- CHIRIAA Tahar, « Histoire du cinéma au Maghreb », in *Les Cinémas des pays arabes*, Liban, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966.
- DE FRANCESCHI Leonardo, « Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social », in *Cinémas du Maghreb, CinémAction* N°111, dirigé par, Serceau Michel, Ed Corlet Télérama, Paris, 2004.
- KAMMOUN Miranda, « Le cinéma de Nouri Bouzid entre le marteau de la coproduction et l'enclume de l'idéologie », in *7^{ème} Art* (Revue égyptienne), N°17, Avril 1999.
- KAMMOUN Miranda, « La création de l'espace visuel dans le cinéma de Nouri Bouzid », in *Espaces et Mémoires*, Tunis, Ed. ATEP & Maghreb Diffusion, 2005.
- KHELIL Hédi, « Matière, mémoire et regard », in *Sociétés : Tunisie au quotidien*, N°28, Montrouge Ed. Dunod, , 1990.
- NAGBOU Mustapha, « Sorties tunisiennes », in *SeptiemArt, Dossier la femme dans le cinéma arabe*, N°89, Août 1998.
- TRABELSI Ahmed, « L'Identité du cinéma tunisien face aux enjeux du marché », in *Revue tunisienne de communication* N°35/36, Tunis, Publié par l'Institut de Presse et des Sciences de l'Information, 2010.

3. Mémoires et thèses

- AZZOUZ Aziza, *La Mosquée : Espace sacré / Espace violé, Les Seuils interdits de Ridha Béhi*, Mémoire de Mastère en Esthétiques et Pratiques des Arts Visuels, Sous la direction de KHELIL Hédi, I.S.B.A.S., 2008.
- BEN AMEUR Kaouther, *L'Univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens*, Thèse de Doctorat en Littérature comparée, sous la direction de M. Charles Bonn, Université Lumière Lyon 2, 2000.
- BESSAAD Jalal, *Corpus ethnographique du cinéma tunisien narratif : le cas du cinéma de Nouri Bouzid*, Mémoire de Mastère en Connaissance du Patrimoine et Développement Culturel, Tunis, 2004.
- CHAMKHI Sonia, *La Problématique de l'enfermement dans le cinéma tunisien des années 1980/1995*, Thèse de Doctorat en Esthétique du Cinéma,

de l'Audio-visuel, de la Télévision, sous la direction de M. Daniel Serceau, Université de Paris, Panthéon-Sorbonne, 2000.

- EL KADHI Lamia, *Sejnane de Abdellatif Ben Ammar et L'Homme de cendres de Nouri Bouzid : Une radioscopie des institutions conjugales et familiale, Approche comparative*, Mémoire de mastère en Esthétiques et Pratiques des Arts Visuels, sous la direction de M. KHELIL Hédi, I.S.B.A.S., 2007.
- KAMOUN Miranda, *Nouri Bouzid entre transgression et interdit : une rébellion contre le non-être et l'être autre*, Thèse de Doctorat en Esthétique du Cinéma, sous la direction de M. Daniel Serceau, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2001.
- REKIK Hafedh, *L'Habiter décor dans le cinéma tunisien : La médina à l'œuvre dans le film L'Homme de cendres de Nouri Bouzid*, Thèse de Doctorat sous la direction de M. Bouabid Hamadi, Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design, 2009.

II. Ecrits sur le cinéma

1. Ouvrages

- AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Paris, Ed. Nathan, 1983.
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Le Cerf, 1985.
- CLOTILDE Simon, *Cinéma et architecture: la relève de l'art*, Paris, Ed. Aléas, 2009.
- DANÉY Serge, *L'Analyse de film*, Paris, Ed. Cahier du Cinéma / Gallimard, 1996.
- DELEUZE Gilles, *L'Image – Mouvement*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.
- FERRO Marc, *Analyse de film, Analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Ed. Hachette, 1976.
- GARDIES André, *Cinéma d'Afrique noire francophone, l'espace miroir*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1989.

- GARDIES André, *L'espace au Cinéma*, Paris, Ed. Meridiens Klincksieck, 1993.
- GOLIOT-LETE Anne, *Le film architecte*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005.
- GRENIER Lise., *Cités-cinés*, Paris, Ed. Ramsay, 1987.
- HOUSEN Jean, *Espace plastique et Espace filmique*, Revue Belge du Cinéma n°5, Automne 1983.
- KANE Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004.
- KESSLER Frank, *Cinéma et Architecture*, Paris, Ed. Meridiens Klincksieck, 1991.
- MAILLOT Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Ed. Armand Colin, 1996.
- MARTIN Marcel, *Le Langage Cinématographique*, Paris, Ed. Le Cerf, 2001.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tom II, Les formes, Paris, Ed. Universitaires, 1965.
- VAN SIJLL Jean, *Les techniques narratives du cinéma*, Paris, Ed. Eyrolles, 2006.

2. Périodiques

- BERRAH Mouni, « Cinémas du Maghreb », *CinémAction* N°14, Paris, Papyrus Edition, 1981.
- BERRAH Mouni, « CinémAction et Grand Maghreb : Les Cinémas Arabes », *CinémAction* N°43, Paris, Ed. Le Cerf, 1990.
- SERCEAU Michel, « Cinémas du Maghreb », *CinémAction* N°111, Paris, Ed Corlet Télérama, 2004.
- *Qantara* N°15, Dossier Spécial : « L'image entre le sacré et le profane », Paris, Publication de l'Institut du monde arabe, Printemps 1995.

III. Ecrits sur l'espace

1. Ouvrages

- AMMAR Leila, *Histoire de l'architecture en Tunisie*, Tunis, Ed. A compte d'auteur, 2005.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux*, Paris, Ed. Seuil, 1992.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Ed. PUF, 1998.
- BASFAO Kacem, *Imaginaire de l'espace, espaces Imaginaires*, Casablanca, Ed. Faculté des Lettres et Sciences Humaines I, 1988.
- BONETTI Michel, *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 1994.
- BOUGALI Mohamed, *La Représentation de l'espace chez le marocain illettré*, Paris, Ed. Anthropos, 1974.
- CLAVEL Maïté, *Sociologie de l'urbain*, Paris, Ed. Anthropos, 2004.
- Collectif, *L'Esthétique de la rue*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998.
- Collectif, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, Ed. La Découverte, 2007.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention au quotidien I : Arts de faire*, Paris, Ed. Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention au quotidien II : habiter, cuisiner*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.
- DIALMY Abdelmajid, *Logement, Sexualité et Islam*, Maroc, Ed. Eddif, 1995.
- EL OUAQDI KHALED Insaf, *Le Patio : symbole(s) et fonction(s) d'un espace dans la médina de Tunis*, Séminaire de méthodologie de la recherche artistique : Option Théories de l'art, Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis, 1998.
- FISCHER Gustave-Nicolas, *La Psychosociologie de l'espace*, Paris, Ed. PUF, 1981.
- HALL Edouard, *La Dimension cachée*, Paris, Ed. Seuil, 1971.
- LEDRUT Raymond, *L'Espace en question*, Paris, Ed. Anthropos, 1976.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos, 2000.

- MAROUF Nadir, *Espaces maghrébins : Pratiques et Enjeux*, Oran, Ed. ENAG/URASC, 1989.
- MAROUF Nadir, *Espaces Maghrébins : La force du local ?*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1995.
- MENEGALDO Hélènes et Gilles, *Les imaginaires de la ville entre littérature et arts*, France, Collection Interfaces, 2007.
- MOTTET Jean, *Série télévisée et espace domestique*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005.
- MOLES Abraham, *Psychologie de l'espace*, Ed. Mutations-Orientations, 1972.
- MOLES Abraham, *Psychosociologie de l'espace, Paris*, Ed. L'Harmattan, 1998.
- PEZEU-MASSABEAU Jacques, *La Maison, espace social*, Paris, Ed. PUF, 1983.
- PEZEU-MASSABEAU Jacques, *Demeure mémoire. Habitat : code, sagesse, libération*, Marseille, Ed. Parenthèses, 2000.
- PEZEU-MASSABEAU Jacques, *Construire l'espace habité : L'architecture en mouvement*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.
- SEGAUD Marion, *Anthropologie de l'espace*, Ed. Armand Colin, 2008.
- SILLAMY Norbert, *Jeunes-ville-violence : Comprendre-prévenir-traiter*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004.
- TASZAK Jean-François, *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter*, Paris, Ed. Bréal, 2004.
- ZANNAD BOUHRARA Traki, *La Ville Mémoire : Contribution à une sociologie du vécu*, Paris, Ed. Méridiens Klincksieck, 1994.
- ZANNAD BOUHRARA Traki, *Symboliques corporelles et Espaces musulmans*, Tunis, Cérés productions, Horizon Maghrébin, 1984.

2. Articles

- AKROUT Samia, « Les jardins de Sfax : Jneins et Borjs », in *Architecture Méditerranéenne*, 1999.
- BAKLOUTI Naceur, « La Médina, une cité à la mesure de l'homme », in *Tunisie : terre de rencontre*, Québec, Ed. Musée de la civilisation, 1990.
- BEN MOUSSA Mohamed, « Poétique d'un lieu et lieu poétique : L'imaginaire habitant de la médina de Tunis », in *Mujtamâa wa Umrân* N°26/27, Revues des études urbaines, Tunis, Ed. Sotupresse, 2000.
- BOURQIA Rahma, « Habitat, femmes et honneur » in *Femme, culture et société au Maghreb*, Casablanca, Ed. Afrique Orient, 1996.
- JERBI Ali, « Lecture sémiotique de la médina » in *Mujtamâa wa Umrân* N°25, Revues des études urbaines, Tunis, Ed. Sotupresse, 1988
- KAJAJ Khalid, « La maison traditionnelle à Tatouen », in *Culture et habitat, douze contributions d'une ethnographie de la maison*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1999.
- KERROU Mohamed, « Médina et errance », in *Sociétés* N°28, Revues des sciences humaines et sociales, France, Ed. Dunod Revue, 1990.
- KLEISER-CORBETTA Mariangela, « La Maison berbère des Beni-Ouaraïns (Moyen-Atlas, Maroc) » in *Cultures et habitats, douze contributions à une ethnologie de la maison*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1999.
- LOOS Adolf, « Apprendre à habiter » in *Paroles dans le vide*, Paris, Ed. Champ Libre, 1994.
- M'HALLA Moncef, « La Médina, un art de bâtir », in *Africa, séries ATP (Arts et traditions populaires)* N°12, Tunis, Ed. Rédaction et Administration, 1998.
- NAVEZ-BOUCHANINE Françoise, « Ya-t-il un modèle d'habiter spécifique à la médina », in *Colloque transméditerranéen : Patrimoine, tradition, modernité*, Grenoble 8-10 novembre 1989.
- STEFANOU Joseph, « La Physionomie des lieux : L'empreinte des spécificités d'une société à l'espace », in *Sociétés* N°40, 1993.

IV. Ecrits sur la sociologie au Maghreb

1. Ouvrages

- AIT SABAH Fatma, *La Femme dans l'inconscient musulman : Désir et pouvoir*, Paris, Ed. Le Sycomore, 1982.
- BEDHIOUFI Hafsi, *Corps et traditions islamiques. Divisions ontologiques et ritualités du corps*, Ed. NOIR sur BLANC, 2000.
- BOUHDIBA Abdelwaheb, *A la recherche des normes perdues*, Tunis, Ed. Maison Tunisienne de l'Édition, 1973.
- BOUHDIBA Abdelwaheb, *Criminalité et Changements sociaux en Tunisie*, Tunis, Publication de l'Université de Tunis, 1965.
- BOUHDIBA Abdelwaheb, *Culture et Société*, Tunis, Publication de l'Université de Tunis, 1978.
- BOUHDIBA Abdelwaheb, *La Sexualité en Islam*, Paris, Ed. Quadrige/PUF, 1982.
- BOUGUERRA Abdeljalil, *De l'histoire de la gauche tunisienne : le mouvement Perspectives. 1963-1975*, Tunis, Ed. Cérès, 1993.
- BOURDIEU Pierre, *Trois études d'ethnologie Kabyle*, Genève, Ed. Droz, 1972.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Ed. Minuit, 1980.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Ed. du Seuil, 2002.
- CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Ed. Albin Michel, 1995.
- CHEBEL Malek, *Le Corps en Islam*, Paris, Ed. Quadrige / PUF, 1999.
- CHEBEL Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Ed. Quadrige / PUF, 2002.
- Collectif, *Femmes Culture et Société au Maghreb : Culture, femmes et famille*, Tom I, Casablanca, Ed. Afrique Orient, 1996.
- Collectif, *Structures familiales et rôles sociaux*, Tunis, Cérès Edition, 1994.
- HAJ MOUSSA Ratiba, *Le Corps, l'histoire, le territoire*, Montréal, Ed. Balzac, 1994.

- KERROU Mohamed, *L'Autorité des saints : perspectives historiques et socio-anthropologiques en Méditerranée occidentale*, Paris, Ed. Recherche sur les Civilisations, 1998.
- KERROU Mohamed, *Public et Privé en Islam*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 2002.
- KRIDIS Noureddine, *Communication et famille*, Tunis, Ed. du Sud, 2002.
- LARGUECHE Dalenda et Abdelhamid, *Marginales en terre d'Islam*, Tunis, Cérès Editions, 1992.
- MERNISSI Fatma, *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Ed. Tierce, 1983.
- PITT-RIVERS Julian, *L'Anthropologie de l'honneur. La mésaventure de Sichem*, Traduit de l'anglais par Jacqueline Mer, Paris, Ed. Le Sycomore, 1977.
- RAYMON Jamous, *Honneur et baraka : les structures sociales traditionnelles dans le rif*, Paris, Ed. La Maison des sciences de l'Homme, 1981.
- THAALIBI TOUALBI Raadia, *Le Mariage des filles en Algérie : de l'imaginaire au réel*, Alger, Ed. Ounoutha, 2002.
- ZANNAD BOUHRARA Traki, *Les Lieux du corps en Islam*, Paris, Ed. Publisud, 1994.

2. Articles

- BALANDIER Georges, « Le Sexuel et le social. Lecture anthropologique », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, Ed. Les Presses Universitaires de France, Janvier-Juin 1984.
- BOISSEVAIN Katia, « Attraction touristique et religion au Maghreb », in *Maghreb et sciences sociales*, Tunis, 2009-2010.
- CAPUTO Barbara, « Le Patrimoine kairouanais entre tradition, mémoire et tourisme », in *Maghreb et sciences sociales*, Tunis, 2009-2010.
- CARRON Jean Claude, « Les noms de l'honneur féminin à la Renaissance : le nom tu et le nom dit », in *Revue Poétique* N° 67, Paris, Ed. Seuil, Septembre 1986.

V. Titres généraux

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Ed. Librairie José Croti, 1948.
- BARTHES Roland, *Le Grain et la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Ed. Seuil, 1981.
- BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil, 1991.
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Ed. Gallimard, 1972.
- CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Ed. Gallimard, 1950.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Ed. La Découverte, 2001.
- FISCHER Gustave Nicolas, *La Dynamique du social : Violence, Pouvoir, Changement*, Paris, Ed. Dunod, 1992.
- FREUD Sigmund, *Une difficulté de la psychanalyse, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Edition Payot, 1975.
- FREUD Sigmund, *Le Moi et le ça, Essais de psychanalyse*, Paris, Ed. Payot, 1981.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, Ed. PUF, 2010.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Ed. Seuil, 1976.
- LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Ed. Armand Colin, Nathan, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1976.
- MEYREN Réagis, *Les Mécanismes de la violence : Etats, Institutions, Individu*, Ed. Sciences Humaines, Paris, 2006.
- MIRCEA Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Ed. Payot, 1949.
- MIRCEA Eliade, *Le Sacré et le profane*, France, Ed. Gallimard, 1965.
- MORIN Edgar, *La Complexité humaine*, Paris, Ed. Flammarion, 1998.

- NORBERT Elias, *La Société des individus*, Paris, Ed. Fayard, 1991.
- SIMMEL Georg, *La Tragédie et la culture*, Paris, Ed. Rivages, 1988.

VI. Dictionnaires et Encyclopédies

- *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Ed. Librairie Aristide Quillet, 1969.
- *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1982.
- *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, France, Ed. PUF, 1988.
- *Le Petit Robert 1*, Paris, Ed. Dictionnaires Le Robert, 1991.
- *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*, Tom V, Paris, 1992.
- *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Ed. Dictionnaires Le Robert, 1993.
- *Lissan el Arab*, Tom 1, Liban, Ed. Dar el-koutob-el-Ilmeya, 1993.
- *Dictionnaire Abdel-Nour Al-Muffassal*, Liban, Ed. Dar El-Ilm-lil-Malayin, 2000.
- *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 1965.
- *Encyclopédie Universalis*, Corpus 11.

VII. Webographie

- www.lapresse.tn
- www.cinematheque.fr
- www.television.telarama.fr
- www.commongroundnews.org
- www.commongroundnews.org
- <http://www.openfing.org>
- <http://assembly.coe.int>
- <http://www.afribd.com>
- <http://www.excessif.com>
- <http://www.africultures.com>
- <http://violence.morale.over-blog.com>

<http://www.telerama.fr/cinema/films/bezness>

<http://www.cine3mondes.com/vod//medias/films/dp.poupees.pdf>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Perspectives_tunisiennes#cite_note-benabdallah-10

Table des matières

REMERCIEMENT.....	5
--------------------------	----------

SOMMAIRE.....	6
----------------------	----------

INTRODUCTION.....	9
--------------------------	----------

PARTIE 1 :	21
-------------------------	-----------

<u>LA SOCIETE TUNISIENNE ET SON OMBRE AU MIROIR DE LA</u>	
<u>FILMOGRAPHIE DE NOURI BOUZID.....</u>	21

1. LE CINEMA TUNISIEN UN CINEMA NAISSANT	23
---	-----------

1.1. DU CINEMA EN TUNISIE A UN CINEMA TUNISIEN	24
--	----

1.1.1 - Le cinéma tunisien entre réalisation étrangère et amateurisme	25
---	----

1.1.2 - Cinéma tunisien : Les débuts d'un professionnalisme.....	27
--	----

1.2. NOURI BOUZID : L'HOMME ET L'ŒUVRE.....	33
---	----

1.2.1 - Vers un militantisme étudiantin	33
---	----

1.2.2 - Vers un engagement cinématographique.....	36
---	----

2. DES PARCOURS / DES TRACES DES PERSONNAGES.....	39
--	-----------

2.1. LE FEMININ AFFRANCHI	41
---------------------------------	----

2.1.1 - La femme « conservatoire » de valeurs traditionnelles	42
---	----

2.1.2 - La femme fourvoyée entre pudeur et affranchissement.....	47
--	----

2.1.3 - La femme courageuse à risque de tout basculer	51
---	----

2.1.4 - La femme militante.....	54
---------------------------------	----

2.1.5 - De la femme objet à la femme sujet	58
--	----

2.2. LE MASCULIN AFFAIBLI	65
2.2.1 - L'échec scolaire.....	65
2.2.2 - Les revers financiers et économiques :.....	70
2.2.3 - Les déboires idéologiques et politiques.....	72
2.2.4 - La débâcle sociale.....	77
2.2.5 - Une virilité en mal d'être.....	81
3. LA LUTTE EST UNE QUESTION DE POUVOIR.....	88
3.1. DE LA VIOLENCE INDIVIDUELLE	89
3.1.1 - L'agression physique : les velléités destructrices.....	90
3.1.2 - Les attaques psychologiques : les mots qui remplacent les coups.....	94
3.1.3 - La brutalité sexuelle : la sexualité entre plaisir et mortification.....	98
3.2. DE LA VIOLENCE INSTITUTIONNELLE.....	103
3.2.1 - Le politique et les raisons de la déraison.....	103
3.2.2 - Le politique : de la défaillance des stratégies.....	107
3.2.3 - Le religieux entre permis et interdit : l'interdit éclaté.....	112
4. DES LIEUX RECURRENTS ET DES MODES D'APPROPRIATION	119
4.1. LA VILLE TRADITIONNELLE : CARREFOUR DE LA NOSTALGIE.....	119
4.1.1 - L'espace domestique : espace voilé / espace dévoilé.....	125
4.1.2 - Le lieu de culte : entre sacralité et désacralisation.....	130
4.2. LA VILLE MODERNE : UNE ITINERANCE ORGANISEE.....	138
4.2.1 - Le bar / bistrot : le matériel sacralisé.....	144
4.2.2 - Le café : la dérobadie au quotidien.....	1446
4.3. LA MER : DE L'ERRANCE AU RETOUR AUX SOURCES	149
5. CONCLUSION DE LA PARTIE :	155
<u>PARTIE II :</u>	<u>157</u>
<u>LA DYNAMIQUE NARRATIVE DE L'ESPACE DANS L'HOMME DE</u>	
<u>CENDRES.....</u>	<u>157</u>
6. STRUCTURE DE L'ESPACE DOMESTIQUE ET ORGANISATION FAMILIALE	160

6.1. DE LA DEFINITION DE L'ESPACE DOMESTIQUE	161
6.2. L'ESPACE DOMESTIQUE ENTRE CLOTURE ET OUVERTURE	167
6.2.1 - Architecture de la clôture.....	169
6.2.2 - Architecture de l'ouverture.....	177
6.3. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION ETHNOGRAPHIQUE.....	182
6.3.1 - Du savoir-faire traditionnel.....	186
6.3.2 - De l'imaginaire et des croyances mythiques	192
6.4. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION SOCIALE	199
6.4.1 - La séparation des sexes ou sexualisation de l'espace	201
6.4.2 - Le possesseur de la maison.....	207
6.4.3 - La maison et le code d'honneur.....	213
6.5. L'ESPACE DOMESTIQUE COMME ELEMENT DE CARACTERISATION PSYCHOLOGIQUE	222
7. DE L'ESPACE DE L'HONNEUR A LA MANIFESTATION DU DESHONNEUR.....	230
7.1. LA MEDINA : ENTRE MAINTIEN ET ECLATEMENT DES TABOUS.....	232
7.1.1 - La médina : l'espace de l'empreinte architecturale	233
7.1.2 - La médina : l'espace du passé-présent.....	238
7.1.3 - La médina : L'espace de la réaffirmation	246
7.2. L'ATELIER DE HACHEMI : LE CREUSET DES DRAMES	260
7.2.1 - L'espace de la tradition imposée / écrasante	260
7.2.2 - L'espace imposant/écrasant.....	265
8. DE LA MARGE A LA DOMESTICATION DE L'ESPACE : LES LABYRINTHES DE L'ESPACE VECU	271
8.1. LA MAISON DE LEVY : L'ESPACE FETICHE	272
8.1.1 - L'espace de l'enfance perdue	273
8.1.2 - L'espace de l'union nostalgique	277
8.2. LA MAISON DE SEJRA : DU NON SACRE A LA GENESE DU SACRE	281
8.2.1 - L'espace de l'identité-autre	281
8.2.2 - L'espace de l'épreuve charnelle	286

9. HERMENEUTIQUE D'UNE DIALECTIQUE : DE L'ESPACE PHYSIQUE A LA	
CONSTRUCTION IMAGINAIRE DE L'ESPACE.....	295
9.1. POUVOIR DE L'ARCHITECTURE OU LA CONSTRUCTION DU SENS DE L'HABITAT	296
9.1.1 - Espace domestique / Espace domestiqué.....	298
9.1.2 - Habiter l'espace / Habiter par l'espace	307
9.1.3 - Espace Objet / Espace sujet	315
9.2. LA CRAINTE DU MONDE EXTERIEUR OU LA MISE A DISTANCE DES AUTRES.....	321
9.2.1 - Le moi / le moi profond : l'être en conflit avec lui-même.....	324
9.2.2 - Le corps social / le corps individuel : l'être face à la société	329
10. CONCLUSION DE LA PARTIE :	336

<u>CONCLUSION.....</u>	<u>338</u>
-------------------------------	-------------------

<u>BIBLIOGRAPHIE & NETOGRAPHIE</u>	<u>344</u>
---	-------------------

<u>ANNEXES.....</u>	<u>360</u>
----------------------------	-------------------

Annexe 1 :	i
De l'interaction entre architecture et cinéma	i
Annexe 2 :	viii
Généralités sur les théories développées sur l'espace domestique	viii
Annexe 3 :	xviii
Présentation de la filmographie de Bouzid	xviii
Annexe 4 :	xxxi
Découpage spatial de <i>L'Homme de cendres</i>	xxxi

Annexes

Annexe 1 :

De l'interaction entre architecture et cinéma

Ville et cinéma quel rapport ? La ville est-elle seulement un décor dans les images cinématographiques ? Les images sont-elles représentatives de l'urbanité ? Le cinéma peut-il nous aider à mieux comprendre une ville ? Comment filmer l'architecture urbaine ? Comment pouvons-nous analyser les images de l'architecture filmée ? Telles sont les premières interrogations qui nous ont poussées à entamer ce travail de recherche pour analyser une architecture spécifique à notre pays, celles des médinas, visionnée à travers son cinéma. Cette annexe se veut alors un préambule qui s'attache à établir des passerelles entre architecture et cinéma pour cerner cet engouement et cette interaction entre ces deux arts dans un cadre plus général que celui de notre pays, englobant l'histoire du cinéma dans son ensemble.

Si le facteur Temps a fait l'objet de nombre important d'analyses narratologiques, et là nous citons l'incontournable *L'Image-temps* de Gilles Deleuze, nous notons par contre que le facteur Espace semble être le parent pauvre de la narratologie. La réflexion sur l'espace paraît avoir été relativement négligée. Cela tient sans doute au fait que, si le temps et les diverses perturbations de l'ordre chronologique s'imposent à notre attention quand nous suivons un récit, l'espace ne nous apparaît le plus souvent que comme un simple décor : le cadre, somme toute secondaire, de l'essentiel qui serait l'action. Or cette action ne peut jamais avoir lieu si elle n'est pas soutenue par un quelconque espace. D'ailleurs si nous revenons à l'histoire du cinéma nous remarquons que depuis sa naissance, des échanges profonds se sont établis entre l'architecture et le cinéma.

Le cinéma s'avère une invention urbaine. Il est né dans la banlieue de Lyon et a fait ses débuts sur les Grands Boulevards à Paris. Son expansion rapide et spectaculaire lui a fait traverser toutes les capitales en un ou deux ans. Les Vues-Lumières se sont délibérément tournées vers la rue, pour cadrer de nombreuses places et artères de villes différentes, le va-et-vient des passants ou des premières automobiles, le grouillement de la circulation... Nous citons à titre d'exemple, *Sortie d'usine*, tourné à Lyon et filmant pendant 45 secondes la sortie des ouvriers de l'usine, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* qui montre l'arrivée spectaculaire d'une locomotive à vapeur, dans la ligne de fuite de la voie ferrée de la gare de la ville marseillaise, La Ciotat. L'image du wagon grossi jusqu'à combler l'écran. Des voyageurs débarquent, d'autres s'apprêtent à monter, d'autres contemplant le paysage...

Ces vues animées sont désormais aujourd'hui le témoin de toutes les évolutions architecturales et des révolutions industrielles offrant de précieux témoignages sur les villes

de l'époque moyennes soient-elle ou mégapoles. En se référant à l'étude faites par Gardies³⁸⁴ nous notons que sur les 1424 « vues » proposées par le catalogue de la maison Lumière, plus des trois quart s'inscrivent dans le paysage urbain, de l'Europe à l'Asie, en passant par l'Amérique. Les Vues-Lumières affichent une nette prédilection pour les paysages urbains. Plus des trois quart ont pour sujet ou pour décor principal la ville : Paris, Lyon, Marseille, Nîmes, Dinard, Cherbourg, Stuttgart, Londres, Le Caire, La Tunisie, Moscou, New York, Boston, Tokyo, Venise... Française ou étrangère, mégapole, capitale ou simple chef-lieu, la cité ne cesse de montrer sa diversité, d'affirmer une sorte d'omniprésence. En ce sens, la production Lumière constitue un témoignage unique sur l'architecture urbaine de la fin du XIXème siècle.

De la périphérie semi-désertique au cœur de l'agglomération, en passant par quelques inévitables sites touristiques et ces zones plus incertaines que sont les gares, les ports ou les marchés, les multiples facettes de la ville sont inlassablement parcourues par les opérateurs et leur cinéma se montre comme une culture urbaine³⁸⁵ qui nous dévoile des paysages urbains divers par la perspective des images. Ces images parviennent de tous les continents comme une saisie synchronique d'un état d'un monde historiquement daté. [...] La caméra se déplace en longs travellings pour parcourir, le plus souvent, des paysages citadins ; comme s'il s'agissait de prendre la mesure de la ville. Nous parlons alors de « présence » de la ville au cinéma et la ville mise en scène représente une reproduction historique : naissance de la ville moderne, aspect et comportement sociaux, évolution architecturale, univers post-urbain...

Dans un contexte similaire, associant l'objectif de la caméra et l'opérateur qui filme et monte les images de la réalité, à la manière du cinématographe, nous faisons appel au mouvement né et développé par Dziga Vertov dans les années vingt et connu sous Kino-pravda ou « ciné-vérité » en russe. Grâce à une caméra cachée et par une série d'expériences d'actualité, Dziga tente essentiellement de chanter les gloires de la révolution soviétique. Il participe à des prises de vues comme correspondant de guerre, autour de Tsaritsyne où se livrent de violents combats contre les armées blanches. Il part comme documentariste et

³⁸⁴ GARDIES A., « La Cité Lumière », in *Architecture, décor et cinéma*, CinémAction N°75, Paris, Ed. Corlet-Télérama, pp. 12-13.

³⁸⁵ Selon la même source, l'intérêt porté aux paysages naturels et ruraux est faible. Sur les 26 films proposés par le Catalogue-Lumière, deux seulement offrent une échappée hors de l'enceinte citadine.

opérateur à bord du train de propagande *Révolution d'Octobre* qui accomplit pendant plusieurs semaines une tournée de propagande sur les fronts du Sud-Ouest, où les armées rouges combattent les troupes blanches. Ces images sont essentiellement la trame première de son film *Les Combats devant Tsaritsyne*. Ainsi, le processus du Kino-pravda permettrait non seulement une représentation de la réalité, mais la révélerait encore plus profondément grâce aux possibilités formelles du cinéma : arrêts sur image, surimpressions, accélérés et ralentis, etc. Il s'agit donc de restituer le réel de façon plus complète, d'en dévoiler des pans inaccessibles à l'œil humain.

Avec le néo réalisme italien, le cinéaste va traquer la réalité dans la rue. Le tournage se fait en extérieur faisant appel à des personnages de la vie quotidienne et non à des vedettes de cinéma, recourant à un minimum d'équipements, au détriment des constructions et des décors en studio. Lié de près au contexte social et historique de son époque, le cinéma italien favorise l'exposition des événements d'après-guerre, les années de la contraposition entre ville et campagne, l'univers industriel, la désolation des espaces vides, les périphéries désertes. Il va dresser en quelques années, un bilan amer du pays au sortir de la guerre. Le chômage, la délinquance dans les villes, la dureté de la vie rurale, le désespoir précoce des jeunes...

Il suffit donc de penser à la construction cinématographique de ces fragments de la « réalité » à travers le mouvement de la caméra de réalisateurs comme Rossellini, qui avec un style proche du reportage, s'attache aux désastres matériels et moraux qui accompagnent la chute du fascisme pour construire la diégèse de ses films *Rome, ville ouverte*, 1945 ou *Paisa*, 1946 et du nazisme dans son film *Allemagne, année zéro*, 1947. Antonioni de son côté nous invite à la complexité de l'existence humaine et urbaine à travers le regard de la caméra et des acteurs qui deviennent par conséquent nos regards intérieurs. Il se veut en même temps, le paysagiste que le sociologue, l'architecte, le photographe, à travers ces films comme *L'aventure* (1960), *L'éclipse* (1962), *Blow up* (1966). Mais il revient à De Sica de brosser le panorama le plus complet de l'Italie de l'après-guerre. Il se fait le grand dénonciateur de l'injustice sociale, du drame des enfants abandonnés dans *Sciuscia*, 1946, à la détresse du chômeur dans *le Voleur de bicyclette*, 1948 et à la solitude du retraité famélique *Umberto D* 1952.

Tous ces réalisateurs ont, d'une manière ou d'une autre, affronté la nature humaine dans l'urbain : un mode de voir les choses en face, d'explorer le paysage urbain et d'essayer de tout montrer. Les personnages sont directement reliés à leur présent. La famine, la

difficulté de se trouver un emploi, la sauvagerie de l'homme et sa recherche sociale sont des difficultés constituant la vie des Italiens de l'époque. La dramatisation narrative étant accolée directement au contexte social, la vraisemblance de l'image n'en devient qu'étayée, comme une forme ou une figure directe d'authenticité rendant compte d'une libération complète de l'Homme. Ce réalisme ne montre désormais plus l'Homme sans son contexte social, mais bien l'Homme impliqué par son monde social et forçant un retour de l'individu dans sa société.

Le but de cette annexe n'étant nullement d'étaler une histoire du cinéma, mais de s'interroger sur le cinéma comme art de l'espace, qui depuis ses premiers pas s'est tourné vers l'architecture et le monde urbain pour le filmer et le donner à voir au grand public. Et si le précédent mouvement révèle vite son hétérogénéité, l'intérêt pour le monde réel, à travers des formes variées, ne cessera plus de s'inscrire dans les préoccupations non seulement du cinéma italien, mais du cinéma mondial. Quartiers, rues, places, bancs publics, ville-temps, ville-mouvement, sont autant de lieux fragmentaires d'où s'expriment les cinéastes à la recherche de l'illusion suprême, mettant en valeur des villes reconstruites dans des puzzles imaginaires. Il s'agit donc d'élucider la place de l'architecture dans le cinéma et d'ouvrir une réflexion sur le comment analyser cette architecture filmée ?

La question de l'espace, en tant qu'inscription de l'action, est très fondamentale dans un récit cinématographique. Si dans un roman, le lecteur peut retourner les pages pour échapper à la description et retrouver rapidement les dialogues et les faits des personnages, le spectateur du film ne peut nullement faire abstraction de l'espace. Celui-ci joue un rôle souvent déterminant dans les films, à l'expressivité desquels ils contribuent autant que les acteurs, l'intrigue ou la musique. Le type d'espace dans lequel se déroule l'action est une première caractérisation. Un espace intérieur est certainement différent d'un espace ouvert. Le nombre et la variété des espaces mis en jeu, leur alternance, leur succession, leur retour, etc., loin d'être aléatoires, font partie des réglages fondamentaux du scénario. L'espace est donc une donnée constitutive et a une fonction structurante. Il fait partie du langage cinématographique exactement comme les mouvements de la caméra, les angles de prise de vue, la lumière...

Et parce que le cinéma dispose, d'une souplesse technique évidemment sans commune mesure pour montrer les lieux et les multiplier, nous nous sommes basés sur les études faites

par Henri Agel³⁸⁶ et André Gardies³⁸⁷. Selon ces auteurs, certes l'espace dans le récit filmique offre une pluralité de sens mais il fait l'objet de deux conceptions dominantes : géographique et plastique.

La première conception d'espace consiste à analyser, généralement sous la forme d'approches thématiques, le mode de représentation filmique de l'espace. C'est-à-dire qu'elle consiste à étudier l'espace filmé en l'articulant sur l'esthétique d'une époque, d'un genre ou d'un auteur. Cette lecture active en nous de conventions d'histoire, de culture et de mémoire visuelle. Les images du cinéma comme nous suggère Jean Mitry, sont d'abord un objet : un objet qui devient langage. C'est un langage qui possède une reproduction fragmentaire du réel, et à travers l'image filmique c'est l'objet même qui devient langage. Donc ce qui importe, c'est le sens caché et profond de cet objet et particulièrement de cet espace qui s'offre comme un « trajet anthropologique » en reprenant les termes de Gilbert Durand.

La seconde conception en relation directe avec le médium cinématographique, analyse prioritairement la composition plastique de l'image, articulée éventuellement sur la dynamique du montage. C'est-à-dire que dans cette mise en cadre par le médium filmique, il y a toujours une mise en situation. C'est dire aussi que la manière de filmer un objet voire un espace, en plan éloigné par exemple ou rapproché, ou encore en plongée ou en contreplongée, intervient dans la lecture de l'image et entraîne de notables variations de sens et d'effets bien que le référent soit toujours le même. A ceci s'ajoute le travail de monstration qui s'effectue au sein du cadre : la lumière et la profondeur de champ sculptent l'objet qui sera donné à voir. Dès lors, les caractéristiques du médium et le mode de représentation iconique de l'espace ou d'un objet règlent les modalités de réception et participent pleinement à la production du sens qui ne saurait se réduire aux significations sociales dont ceux-ci sont porteurs.

Dans ce même sens, nous faisons appel à Deleuze pour qui le cadre est à appréhender de deux manières. Il est d'abord la constitution d'un réceptacle tel que les masses et les lignes de l'image qui viennent l'occuper trouvent un équilibre : une conception géométrique du cadre qui préexiste à ce qui vient s'y inscrire et qui reconstruit donc le système clos qu'est le cadre par rapport à des coordonnées choisies. Il est ensuite conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des

³⁸⁶ AGEL H., *L'Espace cinématographique*, Paris, Ed. Editions universitaires, 1978.

³⁸⁷ GARDIES A., *L'Espace au cinéma*, Paris, Ed. Meridiens Klincksieck, 1993.

objets qui le remplissent : un cadre physique qui constitue le système clos par rapport à des variables sélectionnées.

Dans ce sens notre intervention ou notre lecture se veut focaliser sur ce que Gardies nomme l'espace diégétique. « Le monde diégétique est un monde construit. Doublement. Par le film lui-même, mais par le spectateur aussi »³⁸⁸ écrit-il. Etienne Souriau définit également la diégèse comme étant « tout ce qui appartient « dans l'intelligibilité » à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film »³⁸⁹. Donc l'espace filmé se veut visualisé dans son mode de représentation, dans son organisation, dans son fonctionnement comme dans sa perception et sa compréhension, dépendant des conditions mêmes d'émergence et de développement de la diégèse.

C'est dire aussi qu'un échange de regard se développe entre le spectateur et l'espace dans un jeu de représentation de « transcription de la réalité » en reprenant les termes de Deleuze. Des successions des plans, des interventions sonores, des gestuelles de comédiens, des déplacements, des apparitions, des disparitions, etc., un ensemble complexe de signes figurés et organisés matériellement mais qui revient au spectateur de les arranger mentalement. C'est sur le fond de son savoir antérieur que vont s'inscrire les premières données du film. Et ce savoir porte sur deux domaines principaux : le monde quotidien de l'expérience humaine, le monde culturel des savoirs encyclopédiques.

Cela nous amène à dire que le cinéma en tant que effet perspectif, offre à notre regard diverses clés de lecture de l'espace physique filmé et ce en construisant une géographie mentale et culturelle du quotidien. Comme une lanterne magique, il nous fait voyager dans les dimensions spatio-temporelles de la morphologie urbaine et de la mémoire. Nous pouvons ainsi le considérer comme une forme de connaissance qui se veut au service des sciences sociales, un outil donc qui conduit à l'interprétation visuelle du monde social et urbain.

³⁸⁸ Ibid., p. 59.

³⁸⁹ SOURIAU E., *L'Univers filmique*, Paris, Ed. Flammarion, 1953.

Annexe 2 :

Généralités sur les théories développées sur l'espace domestique

L'espace tend depuis plusieurs années à devenir un concept clé dans les recherches en sciences humaines qui se concentrent de plus en plus à étudier l'homme dans ses actions, ses organisations, ses rapports, ses traces... Etant donné que notre recherche a trait essentiellement à l'espace domestique, nous notons également que la multiplication des usages et des réflexions autour de la notion d'« habiter » témoigne d'un intérêt accru pour la problématique contemporaine de l'habitation urbaine à travers ses modalités, ses significations, sa diversité, mais aussi ses conséquences sociales... Nous essayons au niveau de cette annexe d'engager, à partir de nos lectures multiples, un dialogue entre les disciplines qui se saisissent du terme *habiter* dans sa complexité et qui cherchent essentiellement à élucider le rapport de l'individu à son espace. Pour ce faire, nous notons de prime abord que les historiens considèrent l'homme dans l'épaisseur de son passé, alors que les géographes l'abordent dans son positionnement par rapport à un milieu. De leur côté, les sociologues cherchent à le voir dans son conditionnement et ses comportements collectifs alors que les psychologues tentent de le cerner dans la complexité de son fonctionnement individuel et collectif. Nous tenons dans ce qui suit à focaliser sur les fondements conceptuels de chacune des disciplines.

➤ **Du côté de la philosophie : l'être jeté au monde**

Dans ce champ, et pour problématiser la dialectique de la maison et le monde, les chercheurs sont nombreux à mobiliser les textes de Martin Heidegger et à prendre appui sur sa pensée. Ils tendent à reconnaître à la philosophie la paternité de la notion. Dans son exposé *Etre et Temps*, Heidegger a depuis 1951, définit l'habiter comme un *être-là-au-monde*, s'attribuant à tout lieu et à tout espace capable d'accueillir une vie humaine. Habiter n'est pas une activité, à l'instar d'aller au travail ou d'aller chercher les enfants à l'école, mais un concept qui englobe l'ensemble des activités humaines. C'est un « trait fondamental de l'être ». Dans ce sens, le concept d'espace habité ou d'habitation existentielle ne vise pas fondamentalement la maison, mais le monde lui-même, c'est-à-dire que la maison n'est pas forcément l'espace existentiel de l'être humain, qui peut au final habiter partout et n'importe où. C'est dire aussi que l'espace habité ne peut pas s'identifier à un lieu fixe et interchangeable, entouré de quatre murs en béton essentiellement et prototypiquement représentée par la maison. L'individu peut séjourner partout, dans son logement, dans son lieu de travail, dans son lieu de voyage, dans le parc du quartier, dans l'aérogare...

La maison n'est ainsi qu'un des êtres au-monde quotidiens dans le sens qu'elle ne serait qu'un ustensile, un outil d'habitation, un parmi tant des logements que l'individu peut habiter. La maison est simplement un étant utilisable à l'intérieur du monde ambiant. Au même temps, nous notons également dans la conception de Heidegger qui se base sur la définition du terme (le verbe bâtir, *buan* en allemand, signifie demeurer, séjourner, donc dans son sens étymologique, le verbe bâtir exprime l'idée d'habiter), que l'individu ne peut pas bâtir sans habiter. « Bâtir, voulons-nous dire n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà, de lui-même, habiter »³⁹⁰. Il rajoute plus loin que « nous n'habitons pas parce que nous avons « bâti », mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons, c'est-à-dire que nous sommes les habitants et sommes comme tels »³⁹¹.

C'est dire aussi que le bâtir fait partie de l'habiter et que nous ne pouvons parler de l'espace qu'en relation existentielle avec celui qui l'occupe, avec l'être-au-monde qui y vit. « L'espace n'est pas plus dans le sujet que le monde n'est dans l'espace. L'espace est plutôt « au » monde, dans la mesure où l'être-au-monde constitutif de Dasein a découvert l'espace »³⁹². Nous parlons donc avec Heidegger de tout espace existentiel où le Dasein, peut découvrir et dévoiler son propre être, la vérité de l'être. La maison n'est, chez le philosophe, qu'un outil pour habiter ; la vraie maison de l'homme heideggérien, le Dasein, désigne le vaste monde ambiant.

Par ailleurs, dans cette vision heideggérienne qui se veut globalisante au niveau de la spatialité, car elle touche et renvoie à tout le monde ambiant, nous notons certaines limites ontologiques. En effet, Heidegger concentre essentiellement son parcours à l'étude unique de l'ontologie individuelle du Dasein. Or tel que nous le savons tout espace physique est modelé par une activité humaine qui l'organise. Il faut donc préciser que la maison est nécessairement l'espace de la vie en commun dans laquelle chaque Dasein « vit » en tant qu'être-au-monde-avec. Heidegger parle des mondes ambiant et public, mais il ne s'intéresse pas au fait que nous avons un monde privé-familial. Il s'écarte d'une vision ontologique globalisante fondée sur l'étude de la pluralité humaine et du rapport entre les humains.

³⁹⁰ HEIDEGGER M., *Etre et Temps*, tr. Par François VEZIN, Paris, Ed. Gallimard, 1986, p.171.

³⁹¹ Ibid., p. 175.

³⁹² Ibid., p.152.

➤ **Du côté de la géographie : De la géographie spatiale à la géographicité de l'être : Trajectoires et médiances**

« Dire que la question de l'être est philosophique, tandis que celle du lieu, elle, serait géographique, c'est trancher la réalité par un abîme qui interdit à jamais de la saisir », écrit Berque dans son traité d'*Ecoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. Dans cette même vision existentielle, l'habitat constitue un thème majeur de la géographie qui voit elle aussi, que la notion dépasse largement celle de maison ou de logement dont la fonction d'abri demeure une fonction passive, pour couvrir la répartition spatiale des habitations, le paysage, les espaces urbains, la population et son genre de vie.

La géographie s'interroge sur les formes concrètes de l'habitat humain dans ses divers milieux géographiques (les formes construites, les genres de vie, les attitudes et les comportements...). Elle met en lumière que les types d'habitations, leurs modes de localisation, les dispositifs architecturaux et de distribution des espaces intérieurs, comme les variations dans l'utilisation des matériaux, relèvent moins d'une conception utilitaire de la maison que d'une intention de traduction d'un modèle culturel de vie sociale. C'est-à-dire que l'habitat doit être visualisé comme un élément majeur de la culture matérielle, l'expression de la mentalité des habitants et de leur rapport à leur milieu.

C'est dans ce sens qu'Augustin Berque, dans ses études multiples des rapports des sociétés à l'espace et à la nature, pose en principe liminaire qu'il n'y a pas d'être à l'état pur, mais qu'il faut un lieu pour être. Ce lieu nécessaire à l'être pour qu'il existe n'est pas un lieu simple et simplement cartographiable. Il se manifeste par des médiances (des contraintes, des risques, des agréments, des ressources...) et doit au même temps répondre aux besoins de l'être pour qu'il puisse s'y développer. Dans ce sens, Hoyaux note aussi que « l'espace n'existe qu'en tant l'homme est un être spatial, c'est-à-dire créant de l'espace et développant de l'espace autour de soi ». De son côté, Dardel parle de la « géographicité » de l'être comme condition fondamentale du lien à l'espace. L'individu pour Dardel, est présenté comme cet être qui habite l'espace, et ce faisant lui confère du sens.

C'est dans cet ancrage de l'humanité dans le monde concret, que Berque soumet à l'attention des géographes des concepts clés comme la médiance, la trajection ou trajectivité, l'écoumène pour désigner le lien ontologique qui relie les individus à leur milieu tout en se basant sur l'expérience sensorielle de l'homme à son espace de vie. Il définit alors le lieu à

deux niveaux qui se veulent constamment en relation insécable. Le *topos* renvoie à une enveloppe physique matérielle c'est-à-dire à un espace concret, donc limité et totalement identifiable. La *chôra* est le lieu existentiel qui se situe au-delà de cette enveloppe et implique la relation au monde. Elle correspond à la masse obscure des choses, de sorte que toute chose n'existe qu'en relation à autre chose. Elle serait de l'ordre du symbole ou encore du sentiment des choses. Une telle répartition met en valeur une imprégnation réciproque du milieu et de ce qui s'y trouve, c'est à dire une relation en laquelle coexistent la dimension temporelle de l'historicité liée à une dimension spatiale, géographique. Et c'est seulement à travers cette mouvante relation que l'on va trouver ce que Berque appelle la relation écouménale, bâtie autour de la trajectivité des êtres et des médiances du lieu pour créer sens. Un sens engendré par un processus qui, dans le temps (historique) et l'espace (géographique), développe une interaction entre la société et son environnement, un sens qui combine, au niveau d'un sujet ou dans le cadre d'une société, le plan physique et le plan à la fois phénoménal et symbolique de la perception. C'est dire aussi que la relation de l'existence individuelle à un contexte spatial repose sur un cadre physique et s'intègre dans un cadre social qui se réfère à des significations, des perceptions, des sensations, des orientations et des relations.

➤ **Du côté de la phénoménologie : Conscience de l'intériorité et intimité**

La notion d'intimité traduit le sens et l'expérience même de l'habitat. Elle doit être resituée dans le champ des explorations phénoménologiques et théoriques qui trouvent leurs fondations dans l'ouvrage charnière que Gaston Bachelard consacre, à la fin des années cinquante, à la poésie de l'espace. Dans sa vision phénoménologique de l'espace, Bachelard, pour qui la maison est le centre du monde, propose, une lecture des rapports individu-espace par des descriptions où se mêlent imaginaire et esthétique. La maison pour Bachelard, est notre premier univers, notre « coin du monde ». C'est l'espace relativement permanent de l'intimité personnelle et de la famille, en rapport avec les voisins. Il parle des « valeurs de l'espace habité, (de) non-moi qui protège le moi »³⁹³, dans le sens où la maison en tant que structure architecturale matérielle renvoie au « non-moi », qui protège l'intimité personnelle et familiale. Ses murs, son toit, sa porte, ses fenêtres, ses escaliers...forment tous les limites qui nous abritent, enveloppant nos corps et de nos intimités. La maison se referme

³⁹³ BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, Paris, Ed. PUF, 1998, p. 24.

sur le cercle familial et le « maintient à travers les orages du ciel et les orages de la vie »³⁹⁴. Elle fait l'objet d'un intense investissement affectif qui s'affirme comme l'autre face du sentiment de la famille.

Bachelard découvre alors la vitalité dynamique de l'être vivant, engagé dans le double mouvement dialectique d'entrer et de sortir. L'homme ne reste pas toujours à la même place, ni ne se loge n'importe où. Il répète constamment le geste de sortir et de rentrer dans son foyer. Une telle démarcation entre sphère publique et sphère privée correspond à la définition de nouveaux idéaux : retrait personnel, sociabilité sélective et de convivialité, intimité familiale et domestique. L'être humain, pour Bachelard est un « être du dehors et du dedans », il vit tour à tour dans la sécurité et dans l'aventure. Dans ce sens, la poétique bachelardienne de l'espace devient une voie d'approche ontologique qui nous parle d'une véritable « rythmanalyse de la fonction d'habiter » basée sur les significations que l'homme peut accorder à son espace vécu dans sa réalité comme dans son intimité rêvée, car « un grand nombre de nos souvenirs [y] sont logés ». Ce monde rêvé l'aide à dépasser les oppositions figées, concilier les contraires, faire passer le petit dans le grand, le lointain dans le proche, l'extérieur vers l'intérieur et réciproquement.

Par ailleurs, ce que nous pouvons reprocher à la vision bachelardienne, c'est que, dans cette division de l'espace entre dedans et dehors, le philosophe voit dans le monde extérieur un monde public, où l'individu rencontre d'autres humains. C'est un monde qui pourrait être hostile pour l'individu alors que la maison le protège contre la sauvagerie de la nature. Dans cette vision Bachelard nie l'ensemble des relations familiales qui se tissent et peuvent se dérouler au sein de ce présumé intérieur intime. Tout comme Heidegger, il ne décrit pas la maison comme l'espace commun de la famille, mais comme l'espace intime pour un homme-habitant.

➤ **Du côté de la sociologie : De la séparation spatiale au droit à la ville**

Dans ses travaux multiples pour cerner la fonction habiter, Henri Lefebvre a développé l'importance de la participation de l'individu à une vie sociale, spécifique à une communauté locale. La thèse centrale de son œuvre majeure, *La Production de l'espace*, est que « le mode de production organise -produit-, en même temps que certains rapports sociaux,

³⁹⁴ Ibid., p. 26.

son espace et son temps. C'est ainsi qu'il s'accomplit ». Lefebvre voit que l'espace (social) est un produit (social) et que toute organisation spatiale répond à des nécessités économiques et fonctionnelles propres à chaque société et dont la production est sous-tendue par les rapports sociaux qui la traversent. Il s'oppose dans sa démarche, à la distinction classique entre espace public et espace privé voyant dans la ville, le lieu de la demeure par excellence pour l'être humain. La ville où l'on mène la moitié de sa vie quotidienne est tout autant l'espace vécu, en lien avec la pratique sociale, que la maison.

Dans ce sens, il convient de ne pas isoler l'individu, qui s'avère fondamentalement relié et en interdépendance avec d'autres individus ainsi qu'avec les normes et valeurs sociales et inséré dans différents contextes d'action. C'est dire aussi que l'individu bénéficie tant du droit d'habiter dans l'espace privé que du droit d'user de l'espace public : « le droit de la ville ». Il ne s'agit nullement de l'être solitaire jeté dans le monde, comme le considère Heidegger ou Bachelard, mais c'est essentiellement l'être spatialisé et socialisé, membre d'une communauté civile. Il est « matière dans la matière » en reprenant les termes du sociologue.

Dans un second point majeur de *La Production de l'espace*, Lefebvre note que l'espace social ainsi produit sert aussi d'instrument à la pensée comme à l'action et que la pratique spatiale d'une société se découvre en déchiffrant son espace qui fonctionne comme analyseur de la société. Il affirme que la ville réfère à un champ sémantique, tout comme les textes littéraires et la qualifie de « texte social ». « La ville s'écrit, sur ses murs, dans ses rues. Mais jamais ne s'achèvent cette écriture »³⁹⁵. Il s'agit bien d'un texte vivant dans lequel s'écrivent et se récrivent sans cesse la parole et l'action des habitants. Et pour bien cerner son sens, il faut donc décrypter l'espace dans sa triplicité³⁹⁶. Il aborde alors la notion d'espace vécu, d'espace perçu et d'espace conçu en associant étroitement la réalité quotidienne à la réalité urbaine afin de montrer que les rapports à l'espace s'expriment essentiellement par des attaches et des répulsions résultant des valeurs et des significations qui lui sont données.

³⁹⁵ LEFEBVRE H., *La Révolution urbaine*, Paris, Ed. Gallimard, 1970, pp. 162-163.

³⁹⁶ Par triplicité, Lefebvre renvoie à l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. Il définit l'espace perçu comme étant la pratique spatiale quotidienne visualisée suivant un axe temporel (la réalité quotidienne) et un axe spatial (la réalité urbaine). Elle secrète l'espace en le posant et le supposant. L'espace conçu renvoie par contre à la représentation de l'espace par les savants, les urbanistes, les planificateurs... C'est l'espace dominant dans une société. Lefebvre assimile par conte l'espace vécu aux espaces de représentation dirigés par les images et les symboles.

Lefebvre note que « l'espace social n'est pas une chose parmi les choses, un produit quelconque parmi les produits : il enveloppe les choses produites. Il résulte d'une suite et d'un ensemble d'opérations, et ne peut se réduire à un simple objet. Effet d'actions passées, il permet des actions, en suggère ou en interdit »³⁹⁷. Il invite au même temps, à distinguer entre l'espace vécu, l'espace perçu et l'espace conçu, et à manier une telle distinction avec beaucoup de précaution. Il montre l'unité dans la triplicité qui fait la spatialité humaine. L'espace humain a en effet, la particularité de combiner le physique, le social et le mental. Le réduire à l'un de ces trois aspects condamne à n'en pouvoir saisir l'essence.

➤ **Du côté de la psychologie : L'espace ou les coquilles du moi**

Dans la suite de ce qui précède et dans un champ de recherche non lointain, Moles et Rohmer dans leur psychosociologie de l'espace et de l'environnement étudient les interrelations entre l'individu et son environnement physique et social, dans ses dimensions spatiales et temporelles et dans un rapport dynamique où l'un influence l'autre. Cette discipline nous permet d'aborder le rôle primordial des distances relatives entre l'homme et le monde, notamment, par la présentation du modèle des « coquilles de l'homme »³⁹⁸ proposé par Moles où l'espace des individus serait organisé de façon concentrique selon un gradient de familiarité et un mécanisme d'appropriation, à partir de l'expérience initiale du proche et du lointain, de l'Ici et du Là que le corps nous fournit dans la perception.

Dans cette même vision des distances spatiales et de répartition de coquilles, nous faisons également appel à Edouard Hall qui, dans sa répartition des coquilles, note que chez l'homme, le sens de l'espace et de la distance n'est pas statique et n'a pas de rapport à la perspective comme le considère Moles. La perception de l'espace chez l'homme est dynamique parce qu'elle est liée à l'action, à ce qui peut être accompli dans un espace donné, plutôt qu'à ce qui peut être vu. Il note que l'espace renvoie à « un langage silencieux

³⁹⁷ LEFEBVRE H., *La Production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos, 2000, pp. 88-89.

³⁹⁸ Moles développe huit zones concentriques autour de l'être, qu'il présente à la manière des peaux d'un oignon. Ces zones correspondent à la position d'un être isolé et nu qui appréhende son environnement comme un espace illimité. Elles s'étendent depuis l'espace corporel (la peau jusqu'au vaste monde. Les zones sont évidemment différenciées dans l'espace selon leur distance au point ici, selon le logarithme de cette distance. Cf. MOLES A., *Psychosociologie de l'espace*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 14.

[où] les comportements spatiaux mobilisent un code »³⁹⁹. Ces derniers sont « motivés » par un certain écartement interpersonnel et une certaine distance d'autrui que le philosophe répertorie en distance intime, privée, sociale et publique. Une telle répartition se réfère aux sens et est la résultante d'une correspondance entre la distance spatiale et la nature de la relation. Elle dépend des rapports inter-individuels, des sentiments et des activités des individus concernés (statut social, degré d'intimité...).

Dans ces expérimentations multiples du rapport de l'individu à l'espace, Hall tente de montrer essentiellement que quelque soit la nature du référent sensoriel, le code résultant varie d'une culture à une autre, c'est-à-dire que notre sentiment de l'espace résulte de la synthèse de nombreuses données sensorielles, mais chacune d'entre-elles est également modelée et structurée par la culture. C'est dire aussi que l'homme ne peut pas échapper à l'emprise de sa propre culture. C'est une réalité cachée en grande partie mais qui constitue la trame de l'existence humaine.

Par ailleurs, nous notons que Moles aborde la question du rapport à l'espace en posant que, pour l'être, « l'espace pur » n'a pas d'existence, il n'existe que par la référence à un sujet, un groupe, un point de vue..., c'est un « contenant structuré et organisé par ce qui est contenu ». Cette instauration du rapport à l'espace semble se jouer au niveau le plus élémentaire, en l'occurrence celui du corps. Celui-ci n'est pas dans l'espace ; il est à l'espace et c'est à partir de cette inhérence fondamentale que les choses prennent place. Cette conception « égocentrée » de l'espace correspond au point de vue « ici et maintenant » de l'individu en situation, qui éprouve son rapport à l'environnement. Dans cette perspective, l'être s'éprouve comme étant lui-même le centre du monde qui s'étend autour de lui : « Moi, ici et maintenant ». Cette conception d'un espace centré a pour conséquence la domination de l'environnement par le sujet qui peut le faire sien, s'y fixer, l'habiter.

L'analyse de ces interactions socio-spatiales basées sur le principe de distanciation amène à présenter les notions d'appropriation, d'identification ou de chez-soi, qui s'expriment essentiellement dans des sentiments d'appartenance, d'ancrage, d'enracinement, d'immobilité, de fixité, de régulation de frontières entre soi et les autres..., comme autant de manières pour l'individu d'exercer une forme de contrôle sur son environnement et de qualifier les relations à son encontre. C'est dans ce sens également que Fischer et Altman notent que l'espace doit être envisagé comme structurant l'identité des individus, comme une

³⁹⁹ HALL E., *La Dimension cachée*, Paris, Ed. Seuil, 1971, p. 120.

composante incontournable de la personnalité. Son appropriation permet d'exercer sur lui une maîtrise, un contrôle, un certain pouvoir ; on s'approprie l'espace par rapport aux autres en affirmant que l'espace en question est le sien ; l'appropriation est donc liée à la territorialité et au privé. Cette notion du privé est définie par Altman comme étant un exercice régulateur d'ouverture et de fermeture au monde extérieur et de retrait chez-soi. Elle renvoie à une revendication de respect du domaine domestique, par le corps social. Ce qui nous amène à dire aussi que toute la structure d'interaction entre les hommes est marquée par le contexte spatial.

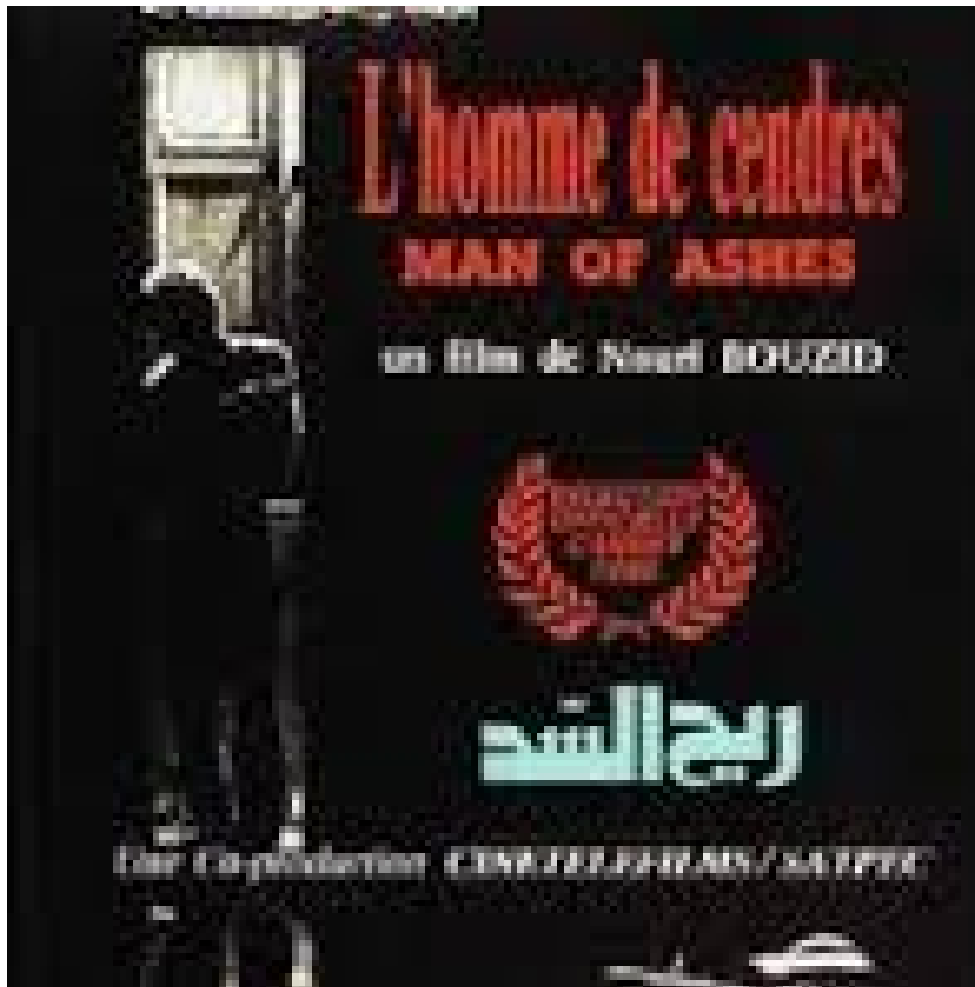
Dans cette conception d'espace développée par la psychologie, nous notons que le but étant d'étudier les relations entre l'individu et son environnement, mais de déterminer aussi le rôle de celui-ci et ses multiples influences sur le comportement humain. La psychologie de l'espace appréhende l'individu à travers son insertion dans des lieux, en considérant qu'on ne peut l'isoler de son milieu. Elle s'intéresse à la manière dont celui-ci perçoit ou agit sur l'espace. Elle se concentre également sur l'espace en tant que contexte du comportement qui ne serait sans influences d'ordre sensoriel, émotionnel, imaginaire ou symbolique.

Pour en finir sur cette annexe, nous tenons à distinguer certains points fondamentaux que ces disciplines multiples ont essayés de dégager en matière d'habiter.

- L'individu et l'espace sont deux paramètres à visualiser en étroite relation insécable.
- La spatialité est certes une composante physique, mais elle répond essentiellement à des contraintes sociales et culturelles spécifiques à la société étudiée.
- L'individu vit l'espace dans sa spatialité physique, dans sa spatialité sociale, mais aussi dans ses retombées psychologiques qu'il inflige.
- L'habiter ne se réduit pas à une simple maison qu'on habite et il ne peut être visualisé indépendamment de tout un ensemble architectural et social qui le soutient.

Annexe 3 :

Présentation de la filmographie de Bouzid



➤ **SYNOPSIS**

A quelques jours de son mariage, Hachemi, jeune sculpteur de bois à Sfax, envisage avec angoisse la rupture avec un passé douloureux. Le scandale de Farfat plonge Hechmi dans son passé et nous révèle des moments tragiques : les deux amis ont été l'objet d'un viol à l'âge de dix ans. Cela provoque chez lui une totale remise en question. Désintéressé de sa future épouse et du cérémonial de préparation de son mariage, il rompt avec sa famille, et part à la recherche de son passé et d'anciennes connaissances.

➤ **Fiche technique :**

Intitulé : L'Homme de cendres / Rih Essed

Date de réalisation : 1986

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Youssef Ben Youssef

Son : Faouzi et Riadh Thabet

Musique : Salah El Mahdi

Montage : Mika Ben Miled

Interprétation : Imed MAALAL (Hachemi) / Khaled KSOURI (Farfat) / Habib BELHADI (Touil) / Mohamed DHRIF (Azaiez) / Mouna NOUREDDINE (Neffisa) / Mahmoud BELHASSEN (Mustafa) / Mustafa ADOUANI (Ameur) / Yaacoub BEHIRI (Mr Levy) / Wassila CHAWKI (Sejra) / Souad BEN SLIMANE (Emna) / Sonia MANSOUR (Amina).

Durée : 1H50

Production: Cinéféfilm - SATPEC (Tunis).

Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

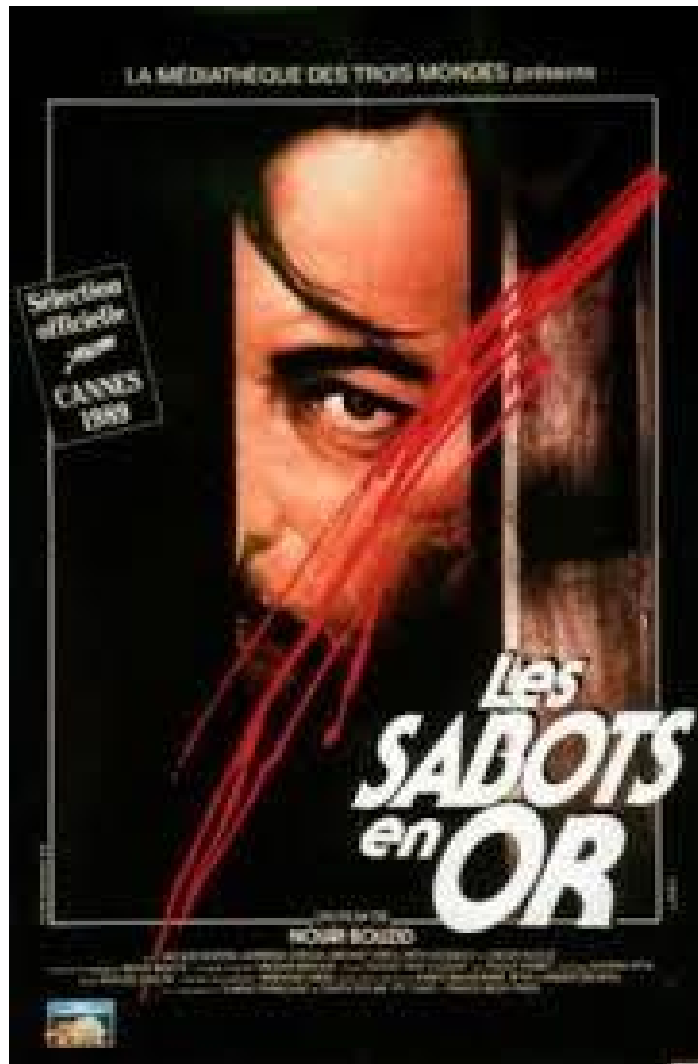
Sélectionné au Festival de Cannes : "Un Certain Regard" (1986)

Prix de la Critique Arabe (Cannes 1986)

Charybde d'Or à « Taormina 1986 »

Palmier d'Argent à « Valencia 86 »

Tanit d'Or au Journées Cinématographiques de Carthage (1986)



➤ SYNOPSIS

Youssef Soltane, un intellectuel de 45 ans, est le pur produit d'une génération qui a connu les périodes euphoriques des grandes idéologies des années 60 et aussi leur faillite collective. Youssef fut emprisonné longtemps et torturé pour ses activités d'opposant politique. Sa liaison tumultueuse avec Zineb, qui lui a fait découvrir l'amour et l'avait hébergé et caché à l'époque de ses activités clandestines, ne lui vaut plus que des déboires. Quelques mois après sa sortie de prison, son épouse répudiée, Fatma, est morte, laissant les trois enfants à la garde de leur grand-mère.

Au cours d'une longue nuit d'hiver, celle de la fête de l'Achoura, Youssef va errer à la recherche d'un refuge affectif, d'une tendresse, en proie à toutes les interrogations qui secouent sa mémoire.

Fiche technique :

Intitulé : Les Sabots en or *ĠSfayah min dh'hab*

Date de réalisation : 1988

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Youssef Ben Youssef

Son : Faouzi et Riadh Thabet

Musique : Anouar Brahem

Montage : Kehna Attia

Interprétation : Hicham ROSTOM (Youssef Soltane) / Hamadi ZARROUK / Mechkat KRIFA / Fethi HADAoui (Abdallah) / Sondes BELHASSAN / Farah KADHAR (Raja) / Mariane KATZARAS (Mariem) / Bechir BOUZAYANE (Adel) / Sabah BOUZOUITA (Fatma) / Martine GAFSI (Nana) / Chedia AZZOUZ / Saida BEN CHEDLI (La mère de Youssef) / Fatma ATTIA (Raja enfant) / Rym KECHICHE (Mariem enfant).

Durée : 1H45'

Production: Ciné-téléfilm *ĠERTT Ġ* Ministère des Affaires Culturelles (Tunisie) *Ġ* France Média *Ġ* Ministère Français de la Culture et de la Communication - Ministère des Affaires Etrangères (France) *Ġ* Channel Four Television (Londres).

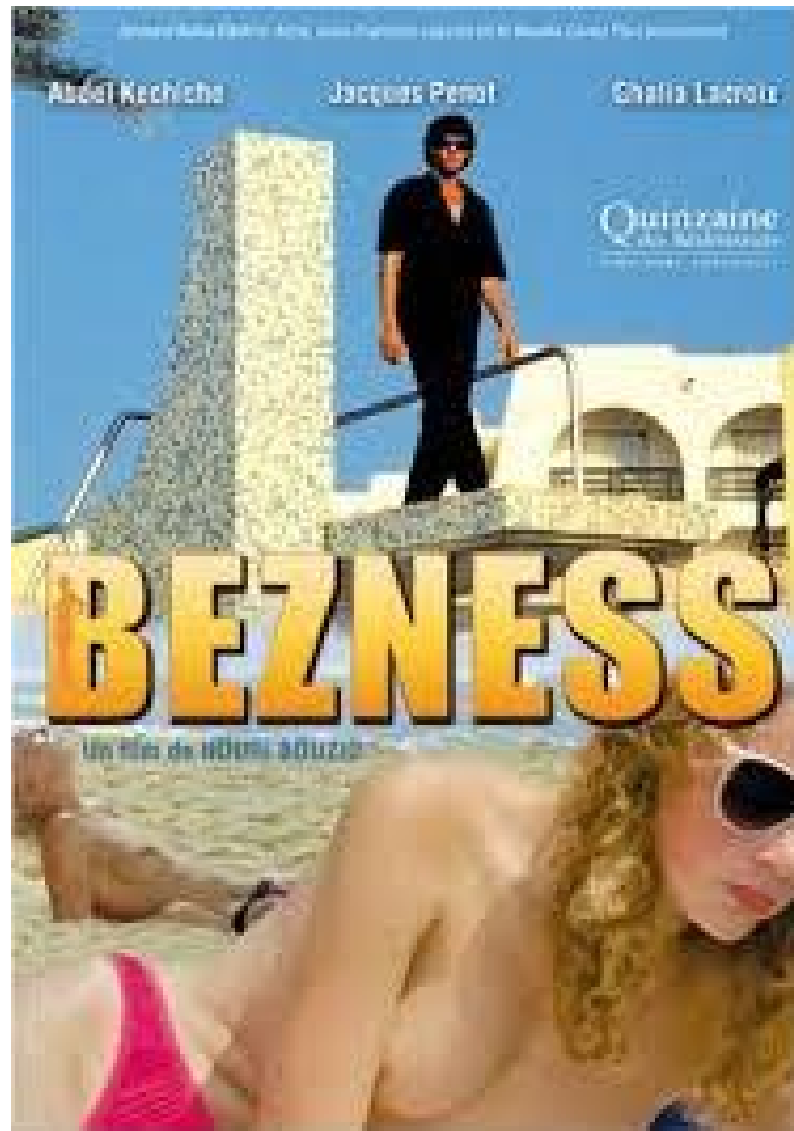
Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

Sélectionné au Festival de Cannes (1989)

Prix du Montage à Kehna Attia « Valencia 1989 »

Grand Prix du Festival de Khouribga (Maroc)



➤ SYNOPSIS

Fred, reporter photographe, part en Tunisie faire un reportage sur les bezness, jeunes gigolos qui vivent de leurs charmes. Il va, grâce à Roufa, découvrir ce milieu surprenant où les jeunes gens sont confrontés aux contradictions entre tradition et modernité.

➤ **Fiche technique :**

Intitulé : Bezness

Date de réalisation : 1992

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Alain LEVENT

Son : Hechmi Joulak

Musique : Anouar Brahem

Montage : Kehna Attia

Interprétation : Abdellatif KECHICHE (Roufa) / Jaques PENOT (Fred) / Ghalia LACROIX (Khomsa) / Manfred ANDREA (l'Allemand) / Mustapha ADOUANI (le commissaire) / Ahmed RAGOUBI (Navette) / Adel BOUKADIDA (Aziz) / Sondes BELHASSAN (Ghalia) / Jamel SASSI (Flash) / Najoua HAFEDH (Fatma).

Durée : 1H40

Production: ArtMattan Productions. Cinéféfilms (Tunisie) / Flach Film (France)

Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

Sélectionné au Festival de :

Cannes - Quinzaine des réalisateurs 1992

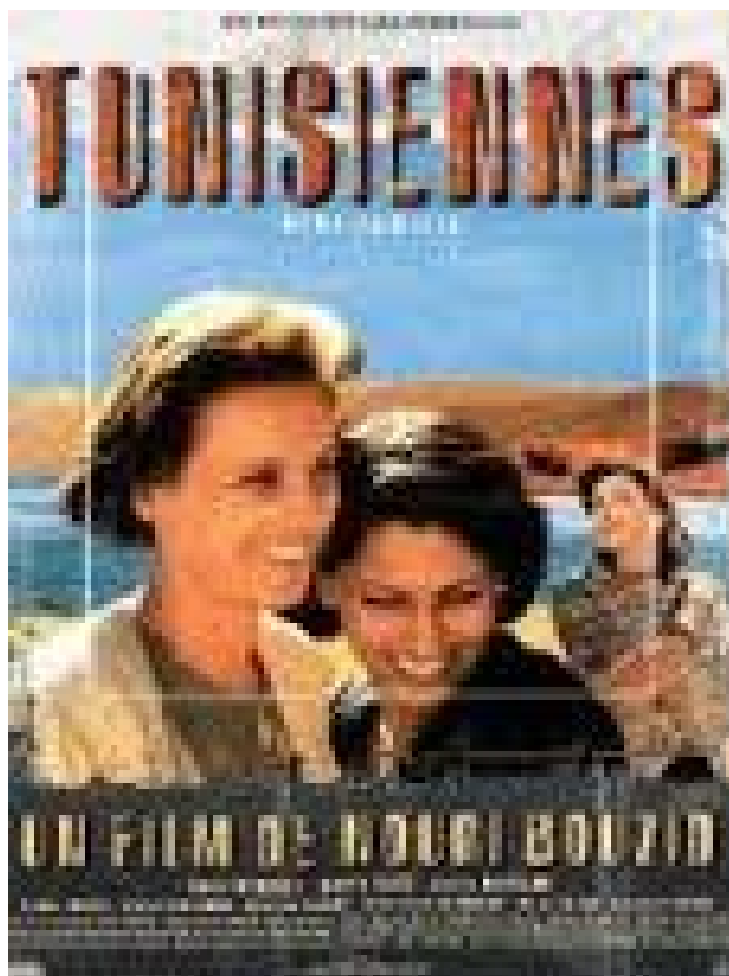
Le Caire 1992

Londres 1992

Fespaco 1993

Rotterdam 1993

Harare 1993



➤ SYNOPSIS

Aïda et Amina, deux jeunes femmes d'une trentaine d'années, se retrouvent alors qu'elles s'étaient perdues de vue depuis des années. C'est l'occasion pour chacune d'elles de se remettre en cause. Entre celle qui a choisi mais qui doute, et celle qui doute sans vouloir vraiment choisir, il y a une commune volonté de prendre en main leur destin et de ne pas se laisser abuser, par la famille et par la société. Il y a urgence... La présence de Fetiha, l'Algérienne, à leurs côtés, pour qui avoir la vie sauve est déjà un acquis, nous le rappelle. Les hommes sont un peu désorientés vis-à-vis de ces femmes. Que ce soit Slah, que son divorce laisse sans arme face à la solitude, ou Majid, le mari d'Amina, qui ne sait pas répondre aux attentes de sa femme, parce que personne, jamais, ne lui a appris. Et c'est ici qu'ils se retrouvent, hommes et femmes, dans cette exigence que la société moderne leur impose : apprendre à vivre ensemble.

➤ **Fiche technique :**

Intitulé : Tunisiennes ^RBent Familia

Date de réalisation : 1997

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Armand Marco

Son : Hachemi Joulak et Patrick Colot

Musique : Naseer Shama Ali

Montage : Kahena Attia

Interprétation : Raouf BEN AMOR (Majid) / Amel HDHILI (Aïda) / Nadia KACI (Amina) / Kamel TOUATI (Slah).

Durée : 1H45'

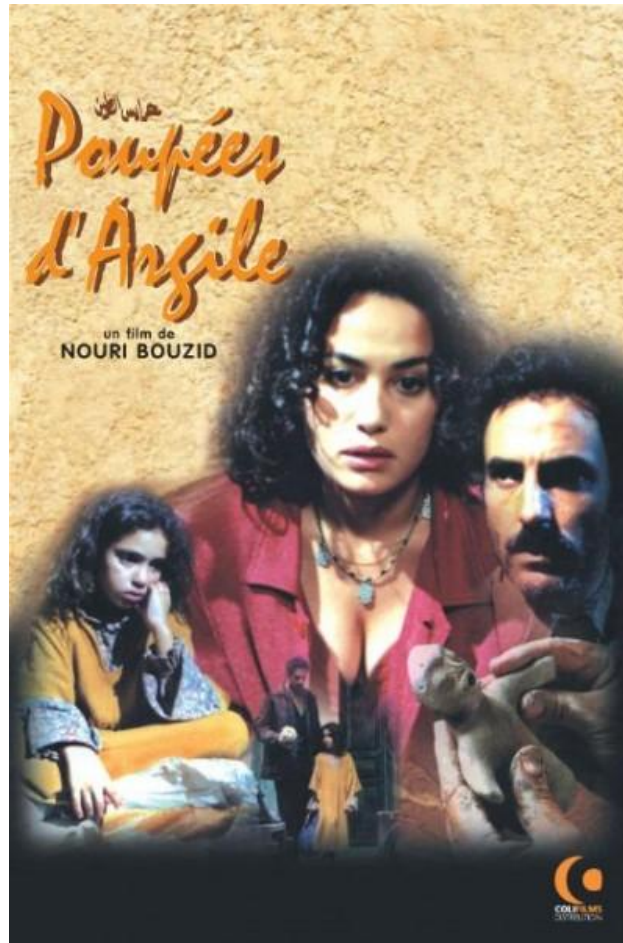
Production: Ahmed Bahaeddine Ateya / Cinétéléfilms (Tunisie) / Lucie Films / SFR CIN

Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

Prix d'interprétation féminine à Amel Hdhili, JCC 1998

Sélection à la quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes



➤ SYNOPSIS

Omrane, la quarantaine, ancien employé de maison, se sent affranchi en devenant courtier de filles de ménage. Il se charge de placer à Tunis les jeunes filles de son village, connu par la poterie, pour qu'elles deviennent des bonnes à tout faire chez des familles de parvenus nouvellement installés dans les quartiers faussement huppés de la capitale. Il perçoit leur salaire, le redistribue aux familles et se porte garant de la vertu des filles.

Rebeh, la plus rebelle de ses recrues, ne pouvant plus supporter sa condition, s'est enfuie de sa place. Omrane veut la retrouver afin de la remettre dans le droit chemin. Il est accompagné de Fedhah, qu'il doit également placer. Mais Rebeh est enceinte et n'admet pas de renoncer à sa liberté récemment acquise.

De son côté, la petite Fedhah, huit ans, - au départ enthousiasmée à l'idée d'aller en ville - va vite découvrir un monde où l'enfance n'a pas sa place...

➤ **Fiche technique :**

Intitulé : Poupées d'argile R'Arâs El Tein -

Date de réalisation : 2002

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Tarek Ben Abdallah et Gilberto Azevedo

Son : Faouzi Thabet

Musique : Rabii Zammouri

Montage : Caroline Emery, Anita Fernandez, Ingrid Ralet et Benoît Bruwier

Interprétation : Lotfi ABDELLI (Riva) / Hend SABRI (Rebeh) / Oumayma BEN HAFSIA (Fodha) / Ahmed HAFIANE (Omrane).

Durée : 1H35'

Production : Nouri Bouzid (Nouveau Regard) et Hassen Daldoul (Touza Production)

Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

Tanit d'argent aux Journées Cinématographiques de Carthage, 2002.

Prix de la meilleure interprétation masculine par Ahmed Hafiane aux Journées Cinématographiques de Carthage, 2002.

Bayard d'or de la meilleure comédienne et du meilleur comédien au Festival International du Film Francophone de Namur, 2002.

Prix du public au Festival des Trois Continents, 2002.

Grand Prix au Festival du cinéma africain de Khouribga, 2004.



➤ SYNOPSIS

Bahta, jeune chômeur et amateur de danse, se laisse emporter par la folie islamiste. Portrait d'une jeunesse frustrée et tiraillée entre le désir de liberté et les échappatoires idéologiques, ce film est un appel au modernisme et à la remise en question de la place de l'islam dans la société tunisienne moderne.

➤ **Fiche technique :**

Intitulé : Making of *ĖEkher* film -

Date de réalisation : 2006

Scénario : Nouri Bouzid

Photographie : Michel Beaudour

Son : Michel Ben Saïd

Musique : Najib Charradi

Montage : Karim Hamouda

Interprétation : Lotf ABDELLI (Bahta) / Afef BEN MAHMOUD (Souad) / Lotfi DZIRI (Abdallah) / Foued LITAIEM et Helmi DRIDI (Deux intégristes) / Fatma BEN SAIDANE (la mère de Bahta) / Dorra ZARROUK (La femme d'Abdallah) / Tawfik BAHRI (Le flic) / Dali BOUMNIJEL (Le petit frère de Bahta), Mahmoud LARNAOUT (Le père de Bahta), Sofiane CHAARI (Le passeur), Mostafa HATTAB (Le Grand-père).

Durée : 2H

Production : CTV Films / CTV Services / Filmgalerie 451 / Nouveau Regard

Format : couleur (35 mm)

➤ **Distinctions:**

Tanit d'or aux Journées Cinématographiques de Carthage

Prix d'interprétation masculine et du meilleur scénario à Tribeca Film Festival à New York

Prix d'interprétation masculine, Prix de l'Espoir et Prix du meilleur montage au FESPACO

Grand Prix Spécial du Jury au Festival du Film Méditerranée de Bastia

Prix d'interprétation masculine au Festival du Film d'Amour de Mons

Grand Prix et Prix d'interprétation masculine au Festival de Taormina

Grand Prix Spécial du Jury et Prix d'interprétation masculine au Festival de New Delhi

Mehr d'argent et Prix de la meilleure partition musicale au Festival de Dubaï

Annexe 4 :

Découpage spatial de *L'Homme de cendres*

Le lieu	L'action	La durée	Le cadrage	Autres Aspects
La maison de Hachemi : El Borj	Les préparatifs au mariage	02.07	Gros plans	Divers Angles / caméra fixe ; Sons d'ambiance.
L'atelier de Hachemi	Hachemi dans son atelier, en train de sculpter le bois.	01.02	Gros plans Plans rapprochés	Dans l'axe : Caméra fixe / Caméra portée ; Silence / Sons d'ambiance + dialogue.
La maison de la voisine de Hachemi	Hachemi est allé remplir de l'eau fraîche, mais la voisine lui fait des avances.	01.24	Plans d'ensemble	Dans l'axe : Travelling latéral / Caméra portée / Caméra fixe / Légère plongée fixe ; / Sons d'ambiance + dialogue.
Les ruelles de la médina	Hacemi s'enfuit de la voisine, et découvre le sort de son ami. Farfat exclu de la maison paternelle.	02.42	Plans d'ensemble Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe / Travelling latéral / Panoramique horizontale ; Silence + Sons d'ambiance / Voix off + dialogue.

L'atelier de Hachemi	Farfat se réclame et Hachemi essaye de le réconcilier.	01.54	Plans d'ensemble	Dans l'axe : Panoramique horizontal ; Sons d'ambiance + dialogue.
L'atelier de Ameer	Farfat demande à Ameer de payer son dû	01.16	Plans d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe / Dialogue
Le port	Hachemi se souvient des moments d'enfance	01.50	Plans d'ensemble Plans moyens	Dans l'axe : Caméra protégée / Travelling latéral
La maison de Hachemi : El Borj	Hachemi découvre les préparatifs de son mariage. Hachemi se dispute avec son frère puis avec son père et quitte la maison.	11.50	Plans d'ensemble Gros plans Plans rapprochés poitrine	Légère plongée : Caméra subjective / Dans l'axe : Caméra fixe / divers travelling ; Musique douce / Sons d'ambiance / Dialogue.
Les rues de la ville	Hachemi à motorcycle traverse la ville moderne pour se rendre à la médina.	01.10	Plan général	Dans l'axe : Panoramique horizontale ; Sons d'ambiance

Les ruelles de la médina	Hachemi traverse le souk de la forge et se rend à l'atelier de son ami Touil. Farfat sautille d'une terrasse à une autre, et traverse les souks de la médina.	01.45	Plans d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe / Panoramique horizontale / ; Plongée : Panoramique verticale ; Sons d'ambiance / Voix off : l'appel à la prière/ Dialogue.
L'atelier de Hachemi	Hachemi et Farfat discutent, s'échangent, se souviennent de leur enfance. Hachemi s'énerve contre Farfat.	03.10	Plan moyen Gros plan Plan rapproché poitrine (moyen)	Plongée : Caméra fixe / Dans l'axe : Panoramique horizontale /
La maison de Hachemi : El Borj	Emna, la sœur de Hachemi se dispute avec Douja	0.40	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine	Zoom avant, Plongée : Caméra fixe / Dans l'axe : Caméra fixe ; Dialogue

Le café	Farfat joue à la carte avec des amis.	01.05	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine / taille Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe / Sons d'ambiance / Voix off : une chanson de Nadhem el Ghazelli
La maison de Hachemi : El Borj	Tout le monde attend le retour de Hachemi	00.38	Plan rapproché taille Plan moyen	Dans l'axe : Caméra fixe / Panoramique horizontale ; Dialogue / Silence
Le port	Farfat se soûle avec ses amis	02.28	Plan moyen Plan rapproché poitrine Plan d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe ; Dialogue.
Chez Hachemi : l'appartement	Hachemi rentre chez lui, il se masturbe sur le lit de la chambre à coucher.	01.00	Plan d'ensemble Plan rapproché Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe / Panoramique horizontale, zoom avant / légère plongée fixe ; Sons d'ambiance

Le port	Farfat tremble de froid	00.20	Plan d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe / Zoom avant, Contre plongée
Chez Hachemi : l'appartement	Hachemi quitte sa maison	00.10	Plan d'ensemble Plan rapproché	Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiance
La maison de Hachemi : El Borj	Les parents de Hachemi l'attendent à une heure tardive	00.30	Plan moyen Plan rapproché	Dans l'axe : Caméra fixe, zoom avant ; Dialogue
Un café	De bonne heure, Hachemi va prendre un café, dans une buvette du quartier	00.09	Plan d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiance.
Le port	Farfat quitte le port en y mettant du désordre	02.09	Plan d'ensemble Plan moyen Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe / Contre plongée fixe ; Sons d'ambiance / Dialogue.

Boulangerie de Azaiez	Hacheni discute avec Azeiz à propos de l'amitié et du sort de Farfat	03.10	Plan rapproché taille Plan moyen Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe / Plongée fixe, zoom avant / Travelling latéral ; Dialogue / Voix off de Azeiz
Les ruelles de la médina	Hachemi se dirige vers Mr Levy. Hachemi revit des moments d'enfance, il se lave auprès du robinet collectif de la médina.	01.26	Plan d'ensemble Plan rapproché taille Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe / Prolongement de la voix off de Azeiz
Chez Mr Levy (Extérieur)	Hachemi contemple l'ancienne demeure. Hachemi se remémore : il joue avec Jacko ; son père le gronde...	03.10	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine Plan rapproché taille	Dans l'axe : travelling avant / travelling vertical / Caméra fixe / Contre plongée / Panoramique horizontal / Plongée, zoom avant / Caméra fixe ; Sons d'ambiance / Voix off

Chez Mr Levy (Intérieur)	Hachemi discute avec Mr Levy. Hachemi interpelle des moments d'enfance avec Jacko	03.04	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine Plan moyen Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe / Zoom avant / Légère plongée ; Sons d'ambiance / Dialogue.
Sur une terrasse dans la médina	Farfat et son ami Anis jouent aux balles	00.30	Plan d'ensemble Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiance / Dialogue / Voix off (le couteau)
Chez Mr Levy (Intérieur)	Hachemi discute encore avec Mr Levy, autour d'un verre de Boukkha.	02.10	Gros plan Plan rapproché poitrine Plan moyen	Dans l'axe : Caméra fixe / Panoramique horizontal ; Dialogue
Les ruelles de la médina	Farfat traverse le souk, se rend à sa terrasse, aigüise un couteau.	00.50	Plan d'ensemble	Dans l'axe : Caméra fixe / Contre plongée panoramique ; Sons d'ambiance

Chez Mr Levy (Intérieur)	Mr Levy fête le mariage de Hachemi en lui chantant un morceau. Hachemi voulant se confier à Mr Levy.	06.20	Plan d'ensemble Gros plan Plan rapproché poitrine Plan moyen	Dans l'axe : Caméra fixe / Zoom avant ; Musique du luth + paroles de la chanson ; Monologue de Hachemi / Voix off
La maison de Hachemi : El Borj	La mère met du Bkhour dans la chambre de Hachemi	01.03	Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe ; les paroles de la mère récitant du coran
L'atelier de Hachemi	Hachemi se souvenait des moments quand il était apprenti chez Ameer. Farfat tout ivre, vient passer la nuit chez Hachemi à l'atelier.	06.48	Plan d'ensemble Gros plan Plan moyen Plan rapproché poitrine	Plongée fixe / Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiance / Voix off (musique) / Dialogue

<p>La maison de Hachemi : El Borj</p>	<p>Hachemi est de retour à la maison. Tout le monde lui réclame son retard et son état. Une guérisseuse est appelée pour enlever le mal à Hachemi. Le père frappe Hachemi avec une ceinture.</p>	<p>07.25</p>	<p>Plan d'ensemble Plans rapproché poitrine Plans moyens Gros plans</p>	<p>Dans l'axe : Caméra fixe Voix off (la voix de la mère, les sons de la cloche, la voix du père) / Silence / Voix de la guérisseuse</p>
<p>La médina : le souk des forgerons</p>	<p>Touil essaye de réconcilier son ami Hachemi.</p>	<p>00.40</p>	<p>Plan d'ensemble Gros plan Plan rapproché poitrine</p>	<p>Dans l'axe : Caméra fixe ; zoom avant ; Monologue de Touil.</p>
<p>Chez Mr Levy</p>	<p>Hachemi se rend chez Mr Levy, ce dernier est décédé. Hachemi se souvient quand il était petit.</p>	<p>01.05</p>	<p>Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine Gros plan</p>	<p>Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiances / Monologue d'un enfant, d'une voisine / Voix off (orage, musique de Mr Levy)</p>

Le café-bar	Hachemi fête son mariage avec ses amis : ils vont enterrer sa vie de jeune	02.15	Gros plan Plan moyen Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiances (le brouhaha du bar) / Dialogue
La maison de Hachemi : El Borj	La mère de Hachemi s'est enfermée dans une chambre	00.30	Plan moyen Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe ; Voix off (celle de sa fille Emna)
La maison de Sejra	Les amis se rendent chez Sejra, ils discutent, parlent. Farfat et Azeiz se disputent. Hachemi se remémore. Tout le monde semble enchanté. Farfat et Azeiz se disputent encore une fois.	13.35	Plan d'ensemble Gros plan Plan moyen Plan rapproché poitrine	Dans l'axe : Caméra fixe / travelling vertical, horizontal / légère plongée ; Dialogue / Voix off (celle de Sejra, son du piano, musique) / percussion de darbouka
La maison de Hachemi :	La mère de Hachemi énervée,	00.08	Plan moyen	Dans l'axe : Caméra fixe ; la

El Borj	met à ras le gâteau du mariage.			voix de Emna.
La maison de Sejra	Farfat s'excuse auprès de Sejra, il se confie. Azeiz provoque Farfat qui quitte la maison en courant. Hachemi et Touil le rejoignent.	04.45	Plan moyen Plan rapproché poitrine Plan rapproché taille Plan américain	Dans l'axe : Caméra fixe / Panoramique horizontal ; Monologue de Azeiz
Les ruelles de la médina	Hachemi et Touil cherchent Farfat. Farfat court d'une ruelle à une autre. Farfat se venge de Ameer et lui perce un couteau dans ses organes génitaux.	04.47	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine Plan italien Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe / légère contre plongée ; Silence / Dialogue /

La maison de Sejra	Hachemi veut se cacher auprès de Sejra.	01.00	Plan rapproché poitrine Plan moyen	Dans l'axe : Caméra fixe / légère plongée / Contre plongée ; Dialogue / Musique
La médina	Farfat fuit les policiers à travers le souk des forgerons	04.25	Plan d'ensemble Plan rapproché poitrine Gros plan	Dans l'axe : Caméra fixe ; Sons d'ambiance / Musique

La décortication de ce découpage spatial nous amène à dégager certaines constantes dans la construction générale du film. Nous notons :

Une prédominance de plans fixes et serrés, allant du plan rapproché taille jusqu'au gros plan. Sur un total de 580 plans, le film comporte 62 gros plans, 250 plans rapprochés (taille et poitrine), 214 plans moyens, 47 plans d'ensemble et 5 plans généraux.

Les plans rapprochés insistent sur le personnage dans son mouvement mais aussi dans son action.

Par de gros plans, la caméra s'attarde sur les visages, sur les regards, sur les gestes mais aussi sur des objets de la mémoire. Cet usage fréquent de gros plans, renvoie à la condition d'enfermé du personnage. Elle permet aussi au spectateur d'explorer l'affect du personnage.

Les rares plans d'ensemble sont généralement démonstratifs, dévoilant le décor qui règne dans les intérieurs (maison de Levy, l'appartement de Sejra, El Borj) ou offrant une idée sur l'architecture et la vie sociale dans la ville de Sfax (Les ruelles de la médina, le souk des forgerons).

La caméra n'est pas toujours frontale. Lorsqu'il s'agit de filmer Hachemi, le réalisateur positionne sa caméra à la hauteur du personnage. Le corps du personnage est alors inscrit dans une architecture dense, dans des ruelles étroites où les lignes de fuite convergent vers l'intérieur, absorbant le personnage. Farfat est par ailleurs généralement filmé en plongée, avec une caméra surélevée et dans des cadres plus aérés et moins chargés (les terrasses, les souk, le port...). Cette manière renvoie à l'opposition entre l'espace fermé dans lequel vit Hachemi et l'espace ouvert élu par Farfat pour y demeurer.

Les plans fixes dominent le découpage. Les rares mouvements de caméra (sont au nombre de 45) se veulent essentiellement descriptifs, à caractère documentaire. Ils nous font découvrir l'architecture d'El Borj ou de la maison de Sejra ou encore celle de Levy. Dans une autre scène, le mouvement de caméra montre Hachemi voulant échapper à son père qui s'apprête à le battre. Dans un autre mouvement, El Borj nous est donné complètement déstabilisé et tous les préparatifs du mariage renversés par une tornade qui a tout basculé.

Au niveau du sonore, nous notons également :

En dépit d'une parole laconique des personnages et notamment Hachemi, l'ambiance sonore renvoie généralement à des bruits de la quotidienneté (bruit, brouhaha) mais qu'il faut analyser selon leurs apparitions dans la diégèse.

Un usage de musique discret. Une musique à thème qui vise la dramatisation psychologique des scènes. Elle renvoie à une ambiance nostalgique. Elle se réfère aux souvenirs d'enfance, à des moments de jeux à la plage ou dans les terrasses et à un bon vieux temps révolu.

A cette musique douce s'additionne des sonorités qui interpellent l'attention du spectateur dès qu'il y ait passage dans un lieu chargé du souvenir du viol. Des sons de battement avec un volume qui augmente graduellement.

Résumé

L'étude de l'espace et notamment l'espace domestique, présente plusieurs intérêts et tend depuis plusieurs années à devenir un concept clé dans les recherches en sciences humaines qui se concentrent de plus en plus à étudier l'homme dans ses actions, ses organisations, ses rapports, ses traces... A la fin du siècle dernier, considéré comme celui des grands changements ayant bouleversé l'environnement et le fonctionnement des êtres humains, et au début d'un nouveau millénaire qui continue à être travaillé par les mêmes mutations, il nous appartient en tant que chercheur de nous interroger sur l'impact de ces bouleversements sur la structure familiale sociale et spatiale pour déterminer ce qui a changé et ce qui a résisté au changement. En prenant l'image cinématographique comme médium, nous tentons de montrer le sens des mouvements socio-spatiaux et identitaires, et ce à travers l'analyse des modes d'occupation et d'appropriation de l'espace domestique et de ses alentours au miroir de la filmographie de Nouri Bouzid (1986-2006).

Mots clés :

Espace, Appropriation, Perception, Dialectique, Intérieur, Extérieur, Société, Identité

Abstract

The study of space, in particular the domestic-space, presents several interests and tends for a long time to become a key concept in human science researches, which concentrate more and more to study the individual in his shares, organizations, relationships... At the end of the last century, considered as century of big changes having upset the environment and the functioning of the human beings, and with the beginning of a new millennium which continues to be worked by the same mutations, it belongs to us as researcher to wonder about the impact of those changes on the social and spatial family structure to determinate what changed and what resisted for change. Taking the cinematographic image as a medium, we try to show the sense of socio-spatial and identity movements, through the analysis of the modes of occupation and appropriation of domestic space and its surroundings, in the mirror of Nouri Bouzid filmography (1986-2006).

Keywords :

Space, Appropriation, Perception, Dialectic, Inside, Outside, Society, Identity