



HAL
open science

Le sacré dans le cinéma arabo-musulman : un interdit ambigu

Ahmed Khelif

► **To cite this version:**

Ahmed Khelif. Le sacré dans le cinéma arabo-musulman : un interdit ambigu. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III; Université de Carthage (Tunisie), 2018. Français. NNT : 2018MON30077 . tel-02160055

HAL Id: tel-02160055

<https://theses.hal.science/tel-02160055>

Submitted on 19 Jun 2019

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Développé par l'**Université Paul-Valéry, Montpellier 3**
UFR 1 – Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse
Département Cinéma et Théâtre
Et l'**Université de Carthage, École Supérieure de l'Audiovisuel**
et du **Cinéma- Gammarth-Tunisie**

Préparée au sein de l'école doctorale n° 58
Langues, Littérature, Cultures, Civilisations

Et le doctorat commun en Sciences du Cinéma et de l'Audiovisuel,
des Technologies de l'Art et des Médiations Artistiques (UCAR)

Et de l'unité de recherche RIRRA21

Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXI^e
siècle – EA 4209

Spécialité/Option : **Cinéma et Audiovisuel**

Présentée par **Ahmed Khelif**

**Le sacré dans le cinéma arabo-musulman :
un interdit ambigu**

Soutenue le 20 Décembre 2018 devant le jury composé de

Monsieur Hamadi BOUABID,
Professeur, ESAC Gammarth

Codirecteur de thèse

Madame Mounira BEN MUSTAPHA
Professeur, Université de Tunis

Présidente du Jury

Monsieur Michel CADÉ,
Professeur Emérite, Université de Perpignan

Membre du Jury

Madame Monique CARCAUD-MACAIRE,
Maître de conférences HDR, Paul-Valéry Montpellier 3

Membre du Jury

Madame Marion POIRSON-DECHONNE,
Maître de conférences HDR, Paul-Valéry Montpellier 3

Directrice de thèse

Monsieur Abdelhamid LARGUECHE,
Professeur, Université de Manouba

Membre du Jury



Résumé

Le cinéma est né dans un univers profane où l'homme cherchait à évoluer grâce à la machine. L'origine du 7ème art n'est pas en liaison directe avec des pratiques religieuses ou cérémonielles comme pour la peinture ou le théâtre. Le cinéma n'est pas le fruit d'une expression religieuse, et pourtant le sacré n'a cessé d'y apparaître sous de multiples formes. Robert Bresson a pu, dans ses films, sacraliser le quotidien de n'importe quel homme, en construisant l'espace morceau par morceau. Dans les œuvres de Tarkovski, le sacré prend forme grâce à l'évolution du personnage, qui se dépasse petit à petit. Le sacré est évidemment attaché à l'interdit. Cependant, dans le cinéma – ou les cinémas arabo-musulmans - le sacré est essentiellement lié au religieux et ses interdictions. Que ce soit dans les films égyptiens ou maghrébins, le sacré est construit surtout sur un axe vertical. Il s'agit d'un sacré qui se définit - principalement - grâce au lien existant entre l'homme et son Dieu.

Est-ce alors l'islamisation de la politique cinématographique dans les pays arabes qui a renforcé cette superposition du sacré et du religieux ? Comment et à quel point les réalisateurs des pays arabo-musulmans arrivent-ils à se rapprocher du sacré et ses interdictions ?

Summary

Cinema was born in a secular world where man tried to evolve through the machine. The origin of the 7th art is not connected with religious or ceremonial practices like painting or theater. The cinema is not the result of religious expression, yet the sacred has ceased to appear in many forms. Robert Bresson was able, in his films, to sanctify the daily life of any man, constructing the space piece by piece. In the works of Tarkovsky, the sacred is taking shape thanks to the evolution of the character, which exceeds gradually. The sacred is obviously attached to the forbidden. However, in cinema - or Arab-Muslim cinemas - the sacred is essentially related to religious and its prohibitions. Whether in Egyptian or Maghreb films, the sacred is built especially on a vertical axis. It is a sacred that is defined - mainly - through the link between man and his God.

Is it then the Islamization of cinematographic politics in the Arab countries that reinforced this superposition of sacred and religious? How and to what extent do the directors of Arab-Muslim countries come to get closer to the sacred and its prohibitions?

Remerciements

Qu'il me soit donné de remercier mes directeurs de thèse sans qui ce travail n'aurait pu prendre forme, Monsieur Hamadi Bouabid et Madame Marion Poirson. Pour leurs conseils et leur soutien, je les en remercie.

Je tiens à remercier monsieur Mahmoud Basher, sans lui le film n'aurait pas lieu. Je remercie également tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin à le réaliser et évidemment à pouvoir rédiger ce modeste travail de recherche.

À mes parents et à mes amis, je les remercie d'avoir tout permis pour que je puisse réaliser ce travail dans les meilleures conditions. Enfin, je remercie, celle qui m'a beaucoup aidé et a été patiente avec moi, notamment durant la rédaction, ma femme.

À ma mère...

Sommaire

SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	8
PLAN ET OBJECTIFS	27
PARTIE I – LE SACRE ET LA SOCIETE ARABO-MUSULMANE	29
A. LE SACRE EN ISLAM	30
1. <i>Le coran</i>	30
2. <i>Le Hadith et la Sunna</i>	33
3. <i>Les espaces sacrés</i>	34
4. <i>Les temps sacrés</i>	36
5. <i>La nourriture entre le sacré et le profane</i>	38
6. <i>Les piliers de l’Islam et de sa foi</i>	43
7. <i>Lever le voile sur le corps</i>	43
B. IDENTITÉ ARABE ET MUSULMANE	46
1. <i>L’identité ethnique</i>	46
2. <i>L’identité tunisienne</i>	48
C. L’ISLAM EST-IL ICONOCLASTE ?	49
1. <i>L’Art en Islam ou l’Islam dans l’art</i>	49
2. <i>L’image et l’Islam</i>	51
PARTIE II – LE SACRE DANS LE CINEMA ARABO-MUSULMAN	54
A. LE SACRÉ DANS LE CINÉMA ARABE	55
1. <i>Le cinéma arabe</i>	55
2. <i>Le sacré et le tabou dans le cinéma Égyptien</i>	60
3. <i>La sacralisation de la mémoire dans les films d’Elia Suleiman</i>	91
B. LE CINÉMA MAGHRÉBIN	99
1. <i>Un petit aperçu</i>	99
2. <i>Le cinéma algérien</i>	112
3. <i>Ali Zaouïa : Quand le cinéma Marocain fait rêver même en plein misère</i>	140
PARTIE III – LE SACRE DANS LE CINEMA TUNISIEN	147
A. NOURI BOUZID : JE TRANSGRESSE, DONC JE SUIS	148
1. <i>L’homme de cendres, l’homme au corps fragile</i>	148
2. <i>Bezness, ou le gigolo sans identité</i>	160
B. BOUGHEDIR, LE RÉALISATEUR DU HAMMAM ET DES TERRASSES	170
1. <i>Le sacré dans le quartier de Halfaouine</i>	170
2. <i>Le sacré entre le féminin et le masculin</i>	178
C. DU SACRÉ VU AUTREMENT	196
1. <i>Le sacré vu par une cinéaste tunisienne</i>	196
2. <i>Nacer Khemir, un réalisateur soufi</i>	212
D. LE SACRÉ, ENTRE LE RELIGIEUX ET LE PROFANE, À TRAVERS LE FILM TUNISIEN « LA BOITE MAGIQUE » DE RIDHA BÉHI	226
1. <i>L’enfance de Rida Béhi dans la ville sainte de Kairouan, ses films et présentation de son film autobiographique : La boîte magique</i>	226

2. <i>Analyse du film « La Boîte Magique » : Le sacré et ses marques</i>	228
3. <i>Entretien avec Ridha Behi</i>	236
CONCLUSION	243
LE SACRE DANS LE CINEMA TUNISIEN, VU PAR LES ARABES	248
LE SACRE DANS LE CINEMA ARABO-MUSULMAN (SECONDE PARTIE) :	
L'AMBIGUÏTE DES INTERDITS	259
ANNEXE	265
ENTRE LA MOSQUEE ET LE HAMMAM :	
LE SACRE DANS LE CINEMA TUNISIEN	266
POSTER DES DOCTORIALES DES UNIVERSITES DE LA REGION CASABLANCA – SETTAT 2016	272
AFFICHES DE FILMS TUNISIENS	273
BIBLIOGRAPHIE	283
FILMOGRAPHIE	289
TABLE DES ILLUSTRATIONS	299
TABLE DES MATIERES	300

Introduction

Il est évident que pour tout religieux, il existe deux univers différents dans lesquels il oscille : Le monde Profane où il est libre de ses actions ; et celui du Sacré, où il obéit – par crainte ou dévotion – à des règles qui l’orientent. Etudier le sacré revient donc à étudier l’Homme dans son comportement et dans sa vision des choses. Une vision, un angle de vue, qui se donne à voir – entre autres dans le monde artistique – à travers le cinéma. Ce dernier, et depuis longtemps, a été un moyen de propagande dans les quatre coins du monde. Il était – et est encore – un support magique de diffusion de toute sorte de croyance. Le spectateur voit des films qui le poussent à découvrir des doctrines ou à se révolter contre elles, des documentaires historiques qui bouleversent sa vision de l’Histoire et même des projections qui lui offrent un pouvoir surnaturel ou l’invitent à respecter des puissances qui le dépassent. Mais définir le sacré au cinéma n’est point une chose évidente. Le 7^{ème} art n’est pas le fruit d’une expression religieuse. Il est né dans un environnement profane où l’homme cherchait à évoluer – encore – grâce à la machine.

« Si le sacré reste si difficile à définir au cinéma, c’est parce que le cinéma apparaît dans un univers résolument profane. Il n’est pas issu comme les autres arts de la magie ou de la religion, même s’il présente un certain nombre d’affinités avec ces dernières. Il a surgi à la fin du XIX^e siècle, dans un pays qui avait connu un certain nombre de mouvements philosophiques, à commencer par les Lumières. Il n’est pas né, comme la peinture, de pratiques magico-religieuses, n’a pas émergé, comme le théâtre, de la cérémonie, du rite, de la liturgie. Un film, si religieux soit son contenu, ne pourra jamais être perçu comme un texte sacré au même titre que la Bible et le Coran. ¹ »

¹ POIRSON-DECHONNE Marion, *Le cinéma est-il iconoclaste*, Cerf-Corlet, Paris, 2011, p. 93.

En même temps, le sacré n'a pas cessé d'apparaître au cinéma sur plusieurs formes différentes. Malgré – ou même grâce à – son environnement profane, on y retrouve une certaine magie, une puissance qui participe à la sacralisation du contenu filmique. Selon *André Bazin*, c'est « l'esthétique réaliste » du cinéma qui intensifie cette attribution. Sa continuité spatio-temporelle, « *la robe sans couture de la réalité* », offre au spectateur une réalité mystérieuse qu'il doit explorer. D'autre part, c'est en construisant l'espace morceau par morceau que *Robert Bresson* a pu sacraliser, dans ses films, le quotidien de n'importe quel homme. Alors que les œuvres de *Tarkovski* nous plongent dans une autre catégorie de la sacralité, celle de la vie. Nombreux sont alors les aspects que peut avoir le sacré à travers le cinéma.

Dans « *Le cinéma et le sacré* », *Henri Agel* montre les diverses formes que peut prendre le sacré et que le cinéma arrive à nous révéler. Il explique la condition nécessaire à la sacralisation du film. D'ailleurs, il écrit : « *À un premier degré, tout film qui exalte « ce quelque chose d'inviolable » se hausse jusqu'au sacré, pourvu que cette exaltation soit pure de toute hystérie luciférienne, de toute ivresse grégaire ou panique, et tende à la concentration et à l'assomption. Mais ce n'est pas la seule condition indispensable pour qu'un film participe au processus de sacralisation. Il n'atteindra un certain niveau que si la mise en œuvre, dépassant le stade d'une honnête facture, orchestre en structures vraiment transfiguratrices le chant ou le cri d'où est issue toute l'œuvre.*² » Selon l'auteur, le sacré est intimement lié à un mystère terrifiant et à une certaine magie inexplicable. Il s'agit d'un sacré qui n'est accessible que si l'œuvre atteint le chant de l'*Anima*. Qu'en est-il alors du sacré dans le cinéma musulman ?

Comme le souligne *Amélie Neuve-Eglise*, durant le colloque *Le cinéma, la croyance, le sacré* à l'Université des Arts de Téhéran, les deux groupes d'intervenants, français et iraniens, ont remarqué qu'il réside une différence frappante entre eux concernant la

² AGEL Henri, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, 1951, p. 8.

définition du sacré : « *alors que pour la majorité des intervenants iraniens présents, il ne se conçoit que dans un rapport avec le divin, les chercheurs français invités ont souligné qu'il pouvait également se trouver, se " révéler " au sein même du profane.* ³ » Comme il l'a expliqué Luc Ferry dans « *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie* », le sacré dans la société occidentale se rapproche de plus en plus de l'homme, au point que nous assistions à une « *sacralisation de l'humain* ». Depuis plus qu'un demi-siècle, l'occident est entré dans une nouvelle période de sécularisation de la morale « *qui ne consiste plus à affirmer l'éthique comme sphère indépendante des religions révélées, mais à dissoudre socialement sa forme religieuse : le devoir lui-même.* ⁴ ». Tout tourne autour de l'Homme au nom de l'éthique de l'authenticité et l'éthique intelligente, qui veille avant tout sur les intérêts plus qu'autre chose. La laïcisation du monde entraîne une divinisation de l'homme. « *La plupart des catholiques sont devenus, au sens voltairien du terme, « déistes ». Ils conservent, certes, le sentiment d'une transcendance, mais sans cesse davantage ils abandonnent les dogmes traditionnels au profit d'une conversion à l'idéologie des droits de l'homme.* ⁵ » Donc le sacré dont parle les chercheurs français – Jean-Michel Frodon et Alain Bergala – lors du colloque, englobe l'Homme dans une sphère dont il est le centre et l'origine, alors que dans la société iranienne le sacré est vu à partir d'un axe vertical, un axe divin. Est-ce alors l'islamisation de la politique cinématographique qui a renforcé la superposition du sacré et du religieux ?

Quand bien même la politique iranienne a encouragé d'une façon ou d'une autre le cinéma *religieux* – même si pour certains ces deux termes ne peuvent pas être ensemble – il suffit de jeter un coup d'œil sur le cinéma de l'Afrique du Nord pour voir que même dans ces pays arabo-musulmans le sacré est souvent confondu avec le religieux. Pourtant, dans un pays comme la Tunisie, la politique – du moins avant la « *révolution* » du 14 Janvier et

³ NEUVE-ÉGLISE Amélie, *Le cinéma, la croyance, le sacré à l'Université des Arts de Téhéran*, [http://www.teheran.ir/spip.php?article323#gsc.tab=0]

⁴ LIPOVETSKY Gilles, *Le crépuscule du devoir, l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

⁵ FERRY Luc, *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie*, Paris, Grasset, 1996, p. 64.

surtout pendant la dictature du président déchu Z.A. Ben Ali – a tout fait pour supprimer la moindre trace d’une expression religieuse profonde et sincère. Cependant le spectateur tunisien – et arabo-musulman – n’observe le sacré qu’à partir d’un point de vue religieux. Cette vision est-elle imposée par la majorité des réalisateurs ou s’agit-il plutôt d’une simple question de point de vue que le spectateur arabo-musulman n’arrive pas à changer ?

Afin de tenter d’avoir des réponses à ces questionnements, il est nécessaire de commencer par définir le sacré et d’examiner ses plusieurs formes dans la société arabo-musulmane ; cette société qui était juste arabe avant la révélation du Coran ou encore berbère avant son arabisation. Notons que jusqu’à aujourd’hui la définition de la société arabo-musulmane cause une certaine problématique dans des pays comme la Lybie ou plus encore l’Algérie, des pays dans lesquels un bon nombre d’habitants sentent qu’ils ont été forcés à subir l’arabisation contre leur gré. Etudions alors – ou quand-même – le sacré dans ces pays qui se déclarent et se présentent « officiellement » comme étant arabo-musulmans, tout en gardant à l’esprit ce souci d’identification.

Le sacré est ce caractère qui s’acquiert suite à une expérience affective et qui apparaît comme une « *catégorie de la sensibilité* ». C’est ce qui est *séparé* et qui se présente à nous sous une forme de puissance mystérieuse que nous admirons par crainte et espoir. « *C’est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter. L’être, l’objet consacré peut n’être nullement modifié dans son apparence. Il n’est pas moins transformé du tout au tout. À partir de ce moment, la façon dont on se comporte à son égard subit une modification parallèle. [...] Il se présente comme « interdit » [...] Le sacré est toujours plus ou moins « ce dont on n’approche pas sans mourir* ». »⁶. Est-ce alors cette propriété d’interdit qui se manifeste le plus au nom du sacré dans la société arabo-musulmane ?

⁶ CAILLOIS Roger, L’homme et le sacré, Paris, Folio essais, Gallimard, 1996, p.25.

Le Coran est la « chose » la plus sacrée pour les musulmans. Son texte⁷ n'a pas été modifié depuis sa révélation, c'est-à-dire depuis plus que quatorze siècles. Il est considéré comme étant le miracle infini qui ne cessera pas d'étonner ses lecteurs croyants, par sa forme et son contenu. Le livre a défié les plus grands orateurs, poètes, de l'époque en les invitant à écrire même une seule sourate – un chapitre – égalant les versets coraniques, vu que les arabes étaient connus par leur éloquence et respectaient tellement le talent littéraire, surtout dans la péninsule Arabique. « *Et si vous êtes dans le doute au sujet de ce que Nous avons révélé à Notre serviteur (Mohammed), alors essayez donc de produire ne serait-ce qu'une sourate semblable, et appelez vos témoins que vous adorez en dehors de Dieu, si vous êtes véridiques. Et si vous n'y parvenez pas, et à coup sûr vous n'y parviendrez jamais, prémunissez-vous donc contre le Feu dont les hommes et les pierres seront le combustible, et qui a été préparé pour les mécréants.* » (Coran 2:23-24) Le style, l'argumentation et la qualité rhétorique du Coran font de lui un texte unique que nulle créature ne peut reproduire. « *Dis : « Même si toute l'humanité et les djinns s'unissaient pour produire quelque chose de similaire à ce Coran, ils ne sauraient rien produire de semblable, même s'ils se soutenaient les uns les autres.* » (Coran 17:88)

De plus, le prophète Mohammed est considéré comme le dernier des prophètes. C'est pourquoi son miracle – le Coran – est éternel. Il s'agit d'un texte inimitable d'essence divine. Donc son contenu doit être toujours en harmonie avec le temps et sauvegardé à l'infini, afin que les musulmans puissent suivre le droit chemin à tout moment et en tous lieux. « *En vérité c'est Nous qui avons fait descendre le Coran, et c'est Nous qui en sommes gardien.* » (Coran, 15 : 9). D'ailleurs, ce Livre est le guide et le manuel de la vie de tout musulman dans n'importe quelle situation. C'est la Constitution qu'ils doivent apprendre, garder et respecter : « *Ceci [le coran] constitue pour les hommes une source de clarté, un guide et une miséricorde pour les gens qui croient avec certitude.* » (Coran 45:20)

⁷ Le Coran a été collecté en un seul livre par Zayd Ibn Thabit après la mort du prophète.

Les musulmans maintiennent donc une relation très étroite avec le Coran. Ils doivent l'étudier, l'apprendre, réciter ses versets – à chaque unité de prière, c'est-à-dire au moins 17 fois par jour – et le glorifier. Ils doivent garder à chaque instant dans leurs esprits leur Livre Sacré. La forme religieuse du sacré est alors omniprésente pour les musulmans, ou plutôt elle devrait l'être pour les plus croyants. Le sacré se répète donc sans cesse dans leurs pensées en tant qu'une chose liée au divin, voire même comme étant un tabou, un interdit, à ne pas transgresser.

Le tabou est cette sphère qui défend le sacré en l'entourant de partout. C'est une frontière à ne pas dépasser pour le bien de tout le monde. Les ancêtres ont eu recours à cet interdit pour « *fonder la bonne ordonnance et le bon fonctionnement de l'univers* ⁸», en définissant les limites du sacré et du profane. « *Le tabou se présente comme un impératif catégorique négatif. [...] On ne doit pas l'enfreindre pour la seule et unique raison qu'il est la loi et qu'il définit absolument ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. Il est destiné à maintenir l'intégrité du monde organisé et en même temps la bonne santé physique et morale de l'être qui l'observe.* ⁹ Pour les musulmans, les frontières imposées sont forcément bénéfiques. « *Voilà [ce qui doit être observé] et quiconque prend en haute considération les limites sacrées d'Allah cela lui sera meilleur auprès de Son Seigneur. Le bétail, sauf ce qu'on vous a cité, vous a été rendu licite. Abstenez-vous de la souillure des idoles et abstenez-vous des paroles mensongères.* » (Coran 22:30). Il ne faut pas transgresser ces limites afin d'éviter de se faire du mal et la colère de Dieu. Et même si on ne comprend pas vraiment le pourquoi, on doit respecter ces lois. Le Créateur est le Sage, donc il y a sûrement une bonne raison derrière tout ça. Si l'Homme ne comprend pas la cause de telle ou telle interdiction c'est parce que sa vision est limitée ou son interprétation est incorrecte.

⁸ *Ibid.*, p.29

⁹ *Ibid.*, p.29

Dans son film, « *Seuils interdits* » (1972) *Ridha Behi* a osé critiquer la vision du tabou dans la société tunisienne. À travers l'histoire d'un jeune frustré *Slim Ben Fraj* qui croise souvent des touristes pendant qu'il rôde autour des hôtels de Kairouan, le réalisateur tunisien nous a fait sentir cette dure « schizophrénie » par laquelle pourrait passer un jeune déchiré entre le monde du sacré et celui du profane. *Slim* a fini par violer une touriste allemande à l'intérieur même de la mosquée. Le basculement de l'extrémité à l'autre est dû à cette obéissance sans défoulement et sans vraie conviction. L'acte profane a pris le dessus au sein même d'un endroit symbolique aux yeux des musulmans. Le réalisateur a osé désacraliser, cinématographiquement, un lieu irréprochable. Son film qui a eu un grand succès, surtout à l'étranger, a causé en même temps une grande polémique dans son pays. Le viol est une transgression aux tabous sexuels mais aussi aux tabous religieux et à la sacralité d'un lieu saint, la demeure de Dieu. Un tel acte engendre alors une panique pour les croyants, à cause de la perturbation de l'ordonnance divine et mystique.

Ridha Behi a franchi et dépassé les seuils interdits. Son personnage principal a agi comme s'il était dans un lieu profane, celui de l'usage commun où on n'a pas besoin de prendre des précautions et penser aux conséquences de chacun de nos actes. L'expérience religieuse implique une rupture au sein même de l'espace. Le respect de la non-homogénéité de l'espace est primordial pour garder l'équilibre, réussir et échapper à la colère de Dieu.

Le jeune Kairouanais a pénétré l'espace défendu et pur en commettant un acte impur, un acte qui risque d'éloigner la bénédiction divine. Ce mélange peut causer un désordre dangereux au sein de l'univers. Le profane doit être mis à l'écart pour ne pas altérer l'être du sacré. Ce dernier qui se présente comme étant une source d'efficacité ne doit pas se mélanger avec le profane. Le jeune homme doit être condamné afin de préserver les qualités du lieu et de l'espace sacrés. Dans « *Le sacré et le profane* », *Mircea Eliade*

souligne : « *La révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un « point fixe », de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de « fonder le Monde » et de vivre réellement.*¹⁰ »

Les interdits de mélange sont les premiers interdits des sociétés « primitives ». Par exemple, la femme ne devrait pas toucher les instruments de travail afin de garantir une bonne récolte. Elle doit garder une certaine distance de toute chose sacrée, pour le bien de tout le monde. Pour les juifs, les femmes sont considérées comme rituellement impures pendant et une semaine après l'écoulement mensuel du sang et quiconque les touche devient à son tour dans le même état – d'impureté – jusqu'au soir. Pour les musulmans, la femme doit porter le voile pour cacher une grande partie de son corps. Elle est jalousement défendue. Il n'y a que quelques hommes de son entourage qui peuvent la regarder sans voile. « *Et dis aux croyantes de baisser leurs regards, de garder leur chasteté, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît et qu'elles rabattent leur voile sur leurs poitrines; et qu'elles ne montrent leurs atours qu'à leurs maris, ou à leurs pères, ou aux pères de leurs maris, ou à leurs fils, ou aux fils de leurs maris, ou à leurs frères, ou aux fils de leurs frères, ou aux fils de leurs sœurs, ou aux femmes musulmanes, ou aux esclaves qu'elles possèdent, ou aux domestiques mâles impuissants, ou aux garçons impubères qui ignorent tout des parties cachées des femmes.* » (Coran 24 :31). Le corps de la femme est sacré. Regarder intentionnellement une femme étrangère – autre que son épouse – n'est pas permis. D'ailleurs, il faut impérativement éviter ça pendant le jeûne.

Dans « *Halfaouine, l'enfant des terrasses* » (1990), *Férid Boughedir* nous donne à voir la vie tunisienne dans les quartiers traditionnels de sa capitale, en soulignant la nature des relations entre hommes et femmes, à travers les yeux du jeune *Noura*¹¹. Ce dernier, au début de sa puberté, se permet encore de glisser dans le monde des femmes comme s'il était un petit garçon. Sa « métamorphose hormonale » qui éveille le désir en lui et l'encouragement des jeunes adolescents du quartier le poussent à oser se rapprocher du

¹⁰ ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 23.

¹¹ Le prénom *Noura* est essentiellement féminin. Un tel choix souligne encore plus le trait efféminé du jeune garçon qui se perd entre deux mondes : celui des hommes et des femmes.

corps de la femme et découvrir le monde autrement. En se cachant derrière l'armure de l'âge, qui vient à son bout, *Noura* profite du hammam¹², cet espace profane, pour voir la nudité des femmes. Ce film est le plus connu en Tunisie. Ses séquences de nudité ont bien marqué le public, au point que pour la majorité des tunisiens – ordinaires – le cinéma tunisien est équivalent à la nudité, à la transgression du sacré au nom de l'art. Pourquoi une telle idée – ou jugement – est répandue comme si c'était une vérité absolue ?

La pudeur est essentielle pour avoir la bonne foi : « *La pudeur et la foi vont de paire. Lorsque l'une des deux disparaît, l'autre disparaît également.* » (Hadith du prophète Mohammed). Mais en même temps, et même si que dans l'Islam on est invité à discuter de la sexualité – s'il le faut – avec une certaine délicatesse¹³, jusqu'à ce jour on continue à faire le contraire. La sexualité est un sujet très tabou dans la société arabo-musulmane et la sacralisation du corps – surtout celui de la femme – s'est intensifiée avec le temps, au point qu'on ne se permet plus même d'en parler. D'ailleurs, la virginité est très sacrée pour les musulmans. Donc l'acte sexuel est refoulé en soi jusqu'au mariage ; alors que d'un autre côté, l'âge du mariage est en net recul dans cette société. En Tunisie, la moyenne d'âge du mariage pour les hommes – d'après les statistiques de 2008 – est de 33 ans. Le célibat est devenu même un phénomène social inquiétant. Un tel refoulement finit alors par s'extérioriser et s'exprimer à travers des œuvres cinématographiques. Peut-on alors dire que le film devient l'espace de défoulement du réalisateur qui ose mélanger le profane et le sacré et causer donc une perturbation générale ? Mais si le réalisateur ne fait que représenter la société, pourquoi le public a-t-il du mal à s'y identifier ?

L'absence des films religieux dans les pays arabo-musulmans qui ont vécu sous une dictature interdisant toute forme d'expression de ce genre, surtout dans le nord de l'Afrique, a fini par causer un déséquilibre remarquable dans le domaine artistique, entre autres dans le cinéma. Un réalisateur, voire même un imam, ne peut s'exprimer librement

¹² Le bain maure, ou le bain de vapeur, qui est devenu un phénomène social.

¹³ « *Nulle honte en religion* » (Hadith du prophète Mohammed)

que s'il a des moyens de pression en Europe ou ailleurs. Au nom de la sécurité et de la lutte contre le terrorisme, on se permet de bannir tout ce qui est profondément religieux. À la télévision, même durant les – quelques – émissions religieuses, on doit avant tout glorifier le président. L'image du sacré interdit a basculé du côté de l'état et de la dictature. Et même si certains réalisateurs étaient intelligemment – ou discrètement – rebelles, ils n'avaient pas assez de moyens pour défier la tyrannie. C'était donc plus facile de critiquer négativement un aspect religieux que de faire le contraire. On peut en citer, par exemple des films qui ont été même distribués en France comme, le « *Le Destin* » (1997), l'œuvre cinématographique égyptienne de *Youssef Chahine*, dans laquelle il condamne l'intégrisme¹⁴ à travers la vie du philosophe, juriste et théologien musulman Averroès (Ibn Rochd) ; ou « *Les Chevaux de Dieu* » (2013) du réalisateur Franco-marocain *Nabil Ayouch*, qui montre comment la pauvreté pourrait devenir un terrain fertile pour l'intégrisme ; ou encore « *Le Repenti* » (2013) un film Franco-algérien de *Merzak Allouache*, qui analyse les effets de loi de la *Concorde Civile*¹⁵ sur la société Algérienne et notamment le repentant islamiste.

Par ailleurs, les cinéastes, qui sont – idéalement – sensibles à ce qui se passent autour d'eux, ont bien remarqué le déchirement que vivait un bon nombre de gens entre le désir du profane et la crainte du sacré. Ils ont profité alors de l'écran cinématographique afin de traiter un tel thème qui se faisait sentir de plus en plus dans la société arabo-musulmane. Le refoulement perturbait toute une société qui, à un moment ou un autre, finit par exploser en osant transgresser les limites du sacré ou en se défoulant contre les transgresseurs du sacré, au nom de la défense du sacré.

¹⁴ Pour « faire plaisir » aux extrémistes, le Calife Al-Mansur a ordonné l'autodafé de tous les écrits d'Averroès.

¹⁵ Ou la Charte pour la paix et la réconciliation nationale : C'est une loi de grâce qui a été appliquée à la fin des années quatre-vingt-dix en Algérie. Elle permettait – ou promettait – à tout islamiste repentant de s'intégrer à nouveau dans la société.

Durant toutes les années de dictature, une grande distance s'est créée entre l'Art et les musulmans. D'un côté, la politique n'encourageait pas l'art islamique à se répandre facilement et négligeait de plus en plus les domaines artistiques et culturels en général. D'un autre côté, la majeure partie du peuple considère que le cinéma est l'art dans lequel on se permet de transgresser les tabous. Le cliché du hammam s'est gravé dans la mémoire des tunisiens et de la danse du ventre dans celle des égyptiens. La salle de cinéma qui « malgré » le contenu de ses projections pourrait être considérée comme un espace sacré dans lequel on écoute religieusement et on regarde attentivement un film, s'est transformée en un symbole de l'espace profane. L'obscurité de la salle est devenue son atout qui attire les quelques couples qui souhaitent flirter dans un espace « protégé ». Mais qu'en est-il de la relation entre l'homme et la femme arabo-musulmans qu'on voit à travers l'écran ?

La société arabo-musulmane s'affiche remarquablement comme étant une société patriarcale. En s'attaquant aux penseurs arabes du 19^{ème} siècle, le sociologue palestinien *Hisham Sharabi* explique – dans son livre « *Le néopatriarcat* » que depuis environ un siècle la société arabo-musulmane passe plutôt par ce qu'il appelle le *néopatriarcat* : Il s'agit d'un patriarcat secoué violemment par la « modernité » – la dépendance – sans être pour autant modernisé profondément dans ses anciennes structures.

Alors que le prophète *Mohammed* a défendu la femme jusqu'à sa dernière khotba¹⁶ – le dernier sermon – avec le temps les institutions religieuses « traditionnelles » ont soutenu le patriarcat. Un grand nombre de religieux encourageait, au nom de l'obéissance, la soumission totale de la femme. Le divorce dans de nombreux pays arabes – pas forcément musulmans, comme le Liban – est souvent une cause perdue pour la mère qui

¹⁶ « Ô Peuple, il est vrai que vous avez certains droits à l'égard de vos femmes, mais elles aussi ont des droits sur vous. Si elles se soumettent à vous, alors à elles appartient le droit d'être nourries et habillées convenablement. Traitez donc bien vos femmes et soyez gentils envers elles car elles sont vos partenaires. Et il est de votre droit de vous assurer qu'elles choisissent leurs amies avec votre approbation, aussi bien que de ne jamais commettre l'adultère. » (Le dernier sermon du prophète Mohammed, dans la vallée Uranah du Mont Arafat).

finir par perdre son enfant. En Arabie Saoudite, la femme n'a même pas le droit de conduire¹⁷. Mais en même temps, dans certains pays « ouverts » comme la Tunisie, la femme a un pouvoir et une présence remarquables dans la société. Il n'y a pas de différence de salaire depuis 1956 entre la femme et l'homme¹⁸. Pourtant, il suffit de voir quelques films – même tunisiens – pour constater que le patriarcat est encore présent dans de telles sociétés. Dans le « faux documentaire » tunisien « *Le Challat de Tunis* » (2013), réalisé par la jeune *Kaouther Ben Hania*, nous découvrons à quel point dans la société tunisienne l'homme se donne le droit de tout faire croyant qu'il est le juste et le raisonnable. La réalisatrice part à la recherche du fameux *Challat* – le « balafreur » – qui est devenu un mythe dans le pays. On raconte que cet homme balafretrait les fesses des femmes « provocatrices » à l'aide d'un rasoir en parcourant les rues de la capitale en moto. Les témoignages des hommes soulignent leur compréhension de l'état de refoulement qu'ils peuvent sentir « à cause » de toutes ces provocations. Ils expliquent même que ces femmes méritent ce genre de punitions et que le *Challat* devrait continuer à agir ainsi. La femme ne fait que subir ce qui est « bien pour elle ». Pareil, dans « *Certifiée Halal* » (2015) le cinéaste Algérien *Mahmoud Zemmouri* critique, avec beaucoup d'humour, un autre aspect de soumission ; celui des mariages traditionnels où la femme est obligée d'accepter son futur mari. Mais en même temps, nous remarquons que malgré l'impression de supériorité que l'homme dégage, la femme arrive à le manipuler discrètement. On peut citer comme films montrant cette manipulation féminine, l'œuvre de *Youssef Chahine*, « *Gare Centrale* » (1958) ou encore « *Histoires Tunisiennes* » (2011) de *Nada Mezni Hafaiedh*. Mais c'est surtout le père qui « a besoin » de sentir qu'il est bien sacré au sein de la famille. Sa présence implique immédiatement la crainte, le respect et l'obéissance. D'ailleurs nombreux cinéastes « tuent » – ou du moins ne montrent pas – le père pour donner une certaine liberté aux personnages (« *Les secrets* » (2009), de *Raja Amri*, ou encore « *Les Chevaux de Dieu* », de *Nabil Ayouch*).

¹⁷ Le conseil royal de l'Arabie saoudite voudrait donner à la femme la possibilité de conduire mais sous certaines conditions (âge dépassant les 30 ans, habits conservateurs, accord d'un homme, etc.)

¹⁸ Le Code du statut personnel a instauré l'égalité entre l'homme et la femme sous la présidence de Bourguiba.

La sacralisation du corps dans la société arabo-musulmane s'étend jusqu'à l'interdiction de la figuration. Pour les Persans, qui sont principalement Chiites, l'interdiction n'est pas aussi stricte. D'ailleurs, l'Iran produit de plus en plus de séries religieuses¹⁹ montrant les prophètes et qui se diffusent souvent pendant le mois le plus sacré pour les musulmans, Ramadan. La querelle autour de l'image à partir d'un point de vue théologique date de plusieurs siècles²⁰. Même dans la chrétienté l'idolâtrie est inacceptable, il s'agit bien sûr d'une religion monothéiste. Simplement, pour les chrétiens la vénération des icônes représente une glorification à l'Incarnation du Verbe de Dieu²¹.

Il est écrit dans le Coran « *Ô croyants, le vin, les jeux de hasard, les idoles et les flèches divinatoires sont des abominations inventées par Satan ; abstenez-vous-en et vous serez heureux.* » (Coran, 5 : 92) et « *Dis : « Il est Allah, Unique. Allah, Le Seul à être imploré pour ce que nous désirons. Il n'a jamais engendré, n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à Lui. » »* (Coran²², 112) C'est donc – et avant tout – l'idolâtrie qui est bien interdite dans le Coran. Si les musulmans ne doivent pas s'approcher et admirer les sculptures, par exemple, c'est dans le sens où ils ne doivent pas se comporter envers eux comme si elles étaient vivantes ou qu'elles avaient un certain pouvoir. Le *Shirk* – l'association à Dieu – est strictement bannie dans le texte sacré, par contre on ne trouve aucun verset qui interdit clairement la figuration. Mais en même temps, selon quelques rapporteurs, dans les hadiths – les dits – du prophète Mohammed, on peut lire « *Les anges n'entreront point dans une demeure où il y a des images*²³ ». Pourtant, il semblerait que le prophète n'a pas accordé une attention particulière durant sa vie aux images et à ce débat

¹⁹ La série du « Joseph, le Véridique/Youssef Esseddik » réalisée par le cinéaste iranien *Farajollah Salahshour*, en 2007, a éveillé un grand débat dans quelques pays arabo-musulmans – notamment la Tunisie – qui ont osé la diffuser parce qu'on y voit le personnage du prophète ; malgré que l'étude du scénario a duré 4 ans et que la source principale de l'histoire est le Coran et la Sunna (enseignement du prophète Mohammed) ; et que les recherches d'égyptologues ont été prises en considération.

²⁰ Au 7^{ème} concile de l'histoire de la chrétienté, soit en 787, le débat a été tranché.

²¹ « *Ce que le christ est à Dieu, l'image l'est à son prototype.* »

²² Sourate *Al-Ikhlâs* : Chapitre Le monothéisme pur.

²³ Hadith rapporté par *Al-Bukhari*.

autour de la figuration. C'est pourquoi parmi les savants musulmans, il y en a qui pensent que ce n'est pas l'image dans l'absolu qui est rejetée, mais plutôt l'image imitative donnant un certain pouvoir à la « créature dessinée ».

« *Le Message* » (1976) du cinéaste Syrien *Mustapha Al-Akkad* est le film phare pour les musulmans. Il retrace la vie du prophète Mohammed, surtout à partir de la révélation, à 40 ans. Le film a été tourné simultanément en Arabe et en Anglais. Le réalisateur a eu plusieurs soucis de production. Hollywood n'a pas voulu encourager un tel projet cinématographique, mais Al-Akkad a fini par le financer grâce aux interventions du Royaume-Uni, de la Libye, du Koweït, du Maroc et du Liban. De plus, et malgré que le réalisateur cherchait à respecter le sacré islamique – l'aniconisme – en écoutant les conseils et les points de vue des *cheikhs* de l'Université islamique *Al-Azhar*, il avait du mal à convaincre plusieurs autres savants musulmans ou hommes d'état, sans oublier les différents obstacles et diverses anecdotes²⁴ apparus pendant le tournage. Pour garder le caractère sacré du prophète Mohammed et ses compagnons, le réalisateur s'est contenté de la technique de la caméra subjective et la voix-off narratrice.

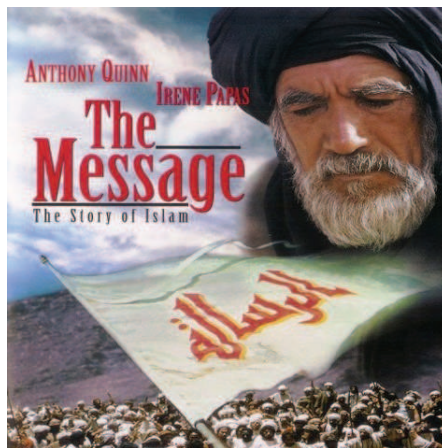


Figure 1. Affiche du film : *Le Message*, version Anglaise

²⁴ Des figurants n'ont pas accepté de tuer le personnage jouant le compagnon du prophète ; Les savants ont demandé au réalisateur de ne pas mettre comme titre du film « *Le Messenger* » vu que dans l'affiche, de la version anglaise il y aura à côté l'image de l'acteur *Anthony Quinn*, pour éviter de faire une figuration inconsciemment ; Lors de la « projection-test » - l'avant-première – le public, constitué principalement de cheikhs et savants, a fini par prier à la fin du film en suivant la prière de la dernière séquence.

Un tel film pourrait être considéré comme un moyen très efficace pour diffuser la foi musulmane et pourtant le nombre de productions de ce genre filmique demeure négligeable. L'aniconie du sacré dans l'islam s'est renforcée à cause d'une évolution sociopolitique qui était assez « iconophobe ». « *Aux premiers siècles de l'islam, les musulmans ont procédé à un changement radical d'attitude après les Omeyyades, devenant profondément hostiles aux images. C'est l'époque où la Syrie, devenue majoritairement musulmane, vit paradoxalement dans un cadre urbain encore imprégné par la civilisation gréco-romaine. Par ailleurs, l'existence d'églises byzantines grandioses représentait un défi pour la nouvelle religion musulmane. La victoire de l'islam devait être rendue visible : « Il s'agissait de légitimer un nouveau pouvoir en récusant, aux yeux du peuple, le luxe dont justement les peintures étaient une manifestation. » Or, quand l'islam se répandit, il fut accueilli comme un mouvement d'opposition et une conscience moralisatrice a vite émané des premiers musulmans, par opposition à l'ordre politique dans lequel ils vivaient. Un mouvement « iconophobe », indépendant de l'islam, a ainsi trouvé dans l'islam un appui et une justification.*²⁵ ».

De plus, l'Arabie Saoudite a une grande influence sur la pensée des musulmans sunnites. En étant le pays du prophète Mohammed, où le Coran a été révélé et le pèlerinage s'effectue – à la Mecque – le pays a un poids énorme dans le monde islamique. Les *fatwas* de ses savants comptent beaucoup pour la plupart des musulmans. Or, ce royaume qui a été créé en 1932 et qui – depuis – est sous le contrôle de la famille *Al-Séoud*, est né dans des circonstances assez sanglantes. Cette dernière famille a utilisé la radicalisation²⁶ et la force – au nom de la religion – pour atteindre le trône. C'est pourquoi durant tout un siècle, ou un peu moins, le pays est devenu une source de pensées radicales dont la force continue à croître grâce aux richesses pétrolières et historiques. Le *salafisme* s'est développé alors de plus en plus dans cette région qui a fini par le propager un peu partout dans le monde

²⁵ DEVICTOR Agnès, *Politique du cinéma iranien : De l'ayatollâh Khomeiny au président Khâtami*, Paris, CNRS, 2004, p. 240.

²⁶ La famille *Saoud* était le bras armé du *Wahhabisme*, qui est un courant fondamentaliste aussi et qui tient son nom à son fondateur *Mohammed Ben Abdelwahhab*. Ce mouvement – surtout de nos jours – se confond avec le *salafisme*, malgré qu'au début il y avait quelques différences.

musulman. Ce mouvement – sunnite – qui se veut traditionnel cherche à être fidèle aux « ancêtres », c'est-à-dire à prendre comme modèle les compagnons du prophète Mohammed, ainsi que les deux générations qui les succèdent. En souhaitant se rapprocher de la « foi pure », les *salafistes* ont fini – à des degrés différents – par rejeter la liberté de critiquer et d'interpréter le texte sacré au-delà du « premier sens ».

Dans l'œuvre émouvante « *Timbuktu* » (2014), le réalisateur mauritanien *Abderrahmane Sissako* nous invite à voir - à partir d'un point de vue humaniste - la terrible souffrance que l'être humain pourrait - ou peut - subir, à cause d'une cruelle tyrannie au nom de la sagesse absolue. Les adeptes du mouvement extrémiste interdisent catégoriquement même la musique, au point qu'ils se permettent de tuer les « hors la loi » ; En poussant la protection du sacré très loin, ils finissent par plonger dans le profane. Le réalisateur n'a pas montré clairement les causes d'une telle oppression. Il n'a pas cherché à accuser telle ou telle entité. Simplement, et d'une manière poétique, il a dévoilé les failles et l'absurdité de ce fléau extrémiste. Pareil, mais avec plus d'humour, le réalisateur Marocain *Daoud Aoulad-Syad* a critiqué, dans son film « *La Mosquée* » (2010), les « religieux » qui se limitent aux apparences dans leur croyance. Issue d'une histoire vraie, le cinéaste nous raconte comment suite à un tournage de film, des villageois n'ont pas accepté la destruction d'une fausse mosquée-décor. Le propriétaire du terrain se retrouve démuné face au dogme de son village. Le décor d'un espace sacré devient lui-même sacré. « *Est sacré l'être, la chose à quoi l'homme suspend toute sa conduite, et qu'il n'accepte pas de mettre en discussion, de voir bafouer ou plaisanter, ce qu'il ne renierait ni trahirait à aucun prix. Pour le passionné, c'est la femme qu'il aime ; pour l'artiste ou le savant, l'œuvre qu'ils poursuivent ; pour l'avare, l'or qu'il amasse ; pour le patriote, le*

bien de l'Etat, le salut de la nation, la défense du territoire ; pour le révolutionnaire²⁷, la révolution.²⁸ ».

Pour le réalisateur²⁹, écrivain, conteur, et calligraphe Tunisien *Nacer Khemir*, est sacré l'amour. C'est le thème sur lequel il travaille dans toutes les disciplines et qui – selon lui – articule et « *traverse* » tous les arts. C'est grâce à la spiritualité du *soufisme* qu'il arrive à donner forme à l'expression de l'amour. « *Pour comprendre l'esthétique il faut passer par le soufisme. Toute l'esthétique³⁰ arabo-musulmane est dans le soufisme. Pour comprendre la société dans sa profondeur, il faut lire les milles et une nuit. C'est une cartographie de la mémoire et du ciel.³¹ »*

L'art islamique souhaite avant tout *représenter* d'une façon qui lui est propre la réalité *invisible* sans pour autant tomber dans l'objectivité. Alors que le *soufisme* qui se veut plus souple mais plus profond aussi, n'hésite pas à s'exprimer à travers le graphique et les images. Cette doctrine ésotérique suit un chemin spirituel afin d'atteindre le mystique divin grâce à la clé de l'amour. Elle donne une grande importance aux sentiments, à l'intériorité de la chose. Le *soufi* est sensible au beau, et donc accorde une attention particulière à l'art qui lie l'intellectuel à l'amour. « *Quand un soufi prête attention aux couleurs, il les admire comme étant des valeurs abstraites, un rehaussement de l'expérience interne. Une couleur est, pour lui, une question presque intellectuelle et*

²⁷ D'ailleurs, depuis ce qu'on n'appelle « *le printemps Arabe* », le mot révolution lui-même est devenu sacré dans ces pays. Il ne faut surtout pas toucher à la révolution. Il suffit de faire quelque chose à son nom pour avoir une certaine légitimité et protection du peuple. Les documentaires « révolutionnaires » sont devenus une « mode » : « *Al Midan* »(2013), par la réalisatrice Egyptienne *Jehane Noujaim*, « *Maudit soit le phosphate* » (2012), par le jeune Tunisien *Sami Tlili* ; « *Eau argentée* » (2014), par les cinéastes Syriens *Ossama Mohammed* et *Wiam Simav Bedirxan*.

²⁸ Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 176-177.

²⁹ Parmi ces films, on cite : « *Les Baliseurs du désert* »(1986), « *Le Collier perdu de la colombe* »(1991) et « *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* »(2005).

³⁰ Les soufis s'intéressent beaucoup aux ombres chinoises comme étant un espace de méditation.

³¹ BRET Océane, *Interview de Nacer Khemir*, http://www.artsdurecit.com/IMG/pdf/interview_nacer_khemir.pdf

d'ordre abstrait qui n'accepte guère de s'intégrer dans les œuvres concrètes. Ces dernières se montrent uniquement monochromes, tandis que nous pouvons lire des contemplations, voire des analyses, approfondies de la part de ce même soufi sur toute une gamme de couleurs.³² »

Pourtant cette spiritualité mystique est quasi-absente dans le cinéma arabo-musulman. Rares sont les réalisateurs arabo-musulmans soufis qui sont présents concrètement sur la scène cinématographique. Alors qu'en même temps, le sacré se présente comme étant ce « *mystère expliqué et imposé grâce à sa révélation*³³ ». Encore une fois, nous nous demandions si les enjeux sociopolitiques ne jouent pas un rôle important dans le « filtrage » et le contrôle du sacré dans cette société ? Et à quel point le sacré est intouchable dans la société arabo-musulmane surtout qu'on ne peut le dissocier de l'interdit ?

³² LABIDI Shaker, *Soufisme et Art visuel, iconographie du sacré*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 33.

³³ D'après les propos de Gérard CHOLVY, spécialiste de l'histoire religieuse, lors d'une rencontre à la Comédie du Livre, le 29 Mai 2015, à Montpellier.

Plan et objectifs

Tout au long de ce modeste travail de recherche, nous allons nous intéresser au sacré et ses interdictions dans le cinéma arabo-musulman et nous allons analyser en particulier les films tunisiens³⁴. Par le cinéma arabo-musulman nous voulons surtout dire le cinéma dans les pays qui sont à la fois arabes et musulmans. Cependant, il n'est pas très évident de définir une telle identité. Non seulement, parce que le débat autour de la « nationalité » d'un film se tient toujours, mais en plus parce que les pays arabes eux-mêmes ont, depuis plusieurs décennies, une crise d'identité. Nous ne nous baserons pas sur la croyance et la religion du réalisateur afin de cibler notre champ d'étude. Les films qui nous intéressent principalement sont donc les œuvres cinématographiques qui ont été réalisées dans l'espace arabo-musulman. C'est pourquoi nous nous intéresserons aux expressions du sacré à travers ses différentes formes qui sont le résultat d'un mélange d'héritages dépendant - entre autres - de la société, de son histoire et sa position géographique.

Ainsi, dans la première partie qui se veut brève, nous allons passer par les principales notions et importants concepts clés en rapport avec le sacré dans la société arabo-musulmane. Durant la partie suivante, nous étudierons le sacré dans le cinéma arabe. La riche histoire du cinéma égyptien a un poids important notamment dans le monde arabe. C'est pourquoi, une grande partie de notre étude y sera consacrée. Par la suite, nous nous dirigerons vers le Maghreb grâce surtout aux cinéastes *Mohamed Chouikh*, *Merzak Allouache* et *Nabil Ayouch*. Dans la troisième partie, nous analyserons une petite sélection de films tunisiens, réalisés par : *Nouri Bouzid*, *Férid Boughedir*, *Moufida Tlatli*, *Nacer Khemir* et *Ridha Behi*. Nous étudierons alors les principaux aspects du sacré – et du profane – qui étaient remarquablement présents dans ces œuvres.

³⁴ On se limitera aux films réalisés avant la révolution ou les révolutions de 2011 connues sous le nom du *Printemps Arabe*.

Comme travail de recherche, une vidéo a été réalisée également. Elle est divisée en deux parties qui contiennent un ensemble d'interviews – accompagnées de quelques scènes de films – traitant notre thème principal : *Le sacré dans le cinéma arabo-musulman*. La première partie du film se focalisera surtout sur le cinéma tunisien, alors que la seconde s'intéressera d'une façon plus globale au sacré et ses interdictions dans les cinémas des pays arabo-musulmans. L'ensemble des interviews a été transcrit vers la fin de la rédaction, où on peut y trouver les liens *Youtube* menant vers les deux vidéos.

Tout au long de notre recherche, que ce soit à travers la rédaction ou le film, nous allons donc essayer de voir comment le sacré se manifeste dans le cinéma arabo-musulman. Nous nous fixerons sur ses représentations les plus notables ainsi que les empreintes sacrées – ou profanes –, les plus importantes, laissées par quelques cinéastes. Du cinéma arabo-musulman, en passant par le cinéma maghrébin, nous nous orienterons vers le cinéma tunisien afin d'observer et essayer de comprendre le sacré qui s'exprime à travers le miroir du 7ème art. Nous allons nous intéresser alors aux différents aspects du sacré tout en nous concentrant particulièrement sur ses manifestations à travers l'interdit. Ainsi, nous analyserons des films - réalisés dans des pays arabo-musulmans - qui ont traité le sacré et ses interdictions, d'une façon ou d'une autre.

« La vraie fonction de tous les arts a toujours été celle d'exprimer les nécessités de leur temps ; et c'est à cette fonction qu'il faut les ramener. Or, aucun autre moyen d'expression n'a les possibilités qu'a le cinéma de faire connaître ces choses rapidement et au plus grand nombre de gens...³⁵ »

Cesare Zavattini (Cahiers du cinéma, mars 1954)

³⁵ ZAVATTINI Cesare, Cahiers du cinéma, Paris, Mars 1954.

Partie I – Le sacré et la société arabo-musulmane

A. Le sacré en Islam

Le mot *sacré* s'écrit en arabe مقدس et se prononce *muqaddas*. *Al muqaddas* – le Sacré – qui pourrait être attribué aussi à l'un des noms d'Allah. Parmi les dérivés du mot, on trouve *Al qoddous*, qui veut dire le saint et le purifié. D'ailleurs, on dit aussi *Rūḥ al-Qudus* c'est-à-dire le *Saint Esprit*. *Al-Qudus* est un autre dérivé qui veut dire *Jérusalem* et fait référence à la *Terre Sainte*, *Al-Ardh muqaddasa*.

Le mot *profane* n'existe pas vraiment dans la langue arabe. Cependant, pour en parler, on ajoute le mot *ghayr* avant *muqaddas* pour dire *non sacré*. Dans la religion musulmane, on peut aussi faire référence au profane en citant tout ce qui pourrait représenter la vie éphémère et sa superficialité. Le mot *Al qoddous* est cité deux fois dans le coran. Le dérivé le plus cité dans le texte sacré des musulmans est *Rūḥ al-Qudus*. Il se répète quatre fois. Le prophète Jésus, Issa, a une valeur très particulière dans la religion islamique. Le sacré dans l'islam concerne avant tout Allah, le Dieu tout puissant, ensuite le coran, le prophète, le hadith, etc.

1. Le coran

Il est le texte sacré par excellence en Islam. Il s'agit d'une écriture divine qui a été dictée sur le prophète Mohamed grâce à l'ange *Gabriel*. Ce n'est qu'après sa mort que le Coran a été écrit et rassemblé en tant que livre sacré en entier. L'acte divin et miraculeux,

durant lequel le prophète reçoit et découvre, petit à petit, les versets coraniques, est appelé *Tnazil al wahyi*. Le mot *wahyi* veut dire miracle, alors que le mot *tanzil* qui vient du verbe *nazala* veut dire descendre. Il s'agit donc d'une action qui va du haut vers le bas. Le sacré absolu du divin descend sur terre sous forme de texte. L'ange *Gabriel* est considéré comme une sorte de messenger vers le messenger terrestre. Il est à la fois un récepteur et un diffuseur intermédiaire entre le ciel et la terre. D'ailleurs, l'ange *Gabriel* est décrit dans les *hadiths* comme étant une créature très puissante. Afin de pouvoir résister à l'intensité du sacré transmis, l'ange devrait avoir une capacité surprenante. *Gabriel* se prononce en arabe *Jibril*. La terminaison *il* – tout comme la terminaison *an* - est souvent considérée dans la langue arabe comme un signe de force et de puissance.

D'ailleurs, le mot *Coran* se prononce en arabe *Qur'an*³⁶. Le terme vient du verbe *Qara'a*, qui veut dire *Lire*. Il s'agit de la parole divine qui est révélée sur le Prophète Mohamed. Le livre sacré contient 114 Sourate (Chapitres) descendues ou bien à la Mecque ou bien à la Médine. Tout au long de la vie du Prophète et depuis sa révélation, les paroles divines n'ont été transmises qu'oralement. D'ailleurs, le premier mot coranique prononcé et révélé par *Gabriel* est *Iqraa*, qui veut dire *Lis*. La compilation entière du Coran a été rassemblée durant l'époque du 3ème calife Uthman. Depuis, l'ordonnancement des sourates est pris encore plus en considération.

Al Kitab, qui veut dire *Le Livre* est une autre appellation du Coran. Elle est mentionnée plusieurs fois dans plusieurs Sourate, alors que le mot Coran lui-même ne s'y trouve pas. Parmi les versets qui témoignent de l'importance du Coran et de sa sacralisation, nous citons : « [Voici] un Livre béni que Nous avons fait descendre vers toi, afin qu'ils méditent sur ses versets et que les doués d'intelligence réfléchissent !³⁷ » ou encore « Et voici un Livre (le Coran) béni que Nous avons fait descendre -

³⁶ On retrouve la terminaison *an*.

³⁷ Sourate 38, Sad, Verset 29.

*suivez-le donc et soyez pieux, afin de recevoir la miséricorde*³⁸ ». Nous constatons que ce terme a été cité 3 fois dans Sourate *Al-Anâam*. Certes, le mot *Al-Anâam* veut dire les bestiaux, simplement il pourrait être un autre pluriel dérivé du mot *niîma* qui n'est autre que la grâce divine. Cette Sourate témoigne des bénédictions de Dieu. Elle énumère ses grâces notamment les bestiaux et le Coran.



Figure 2. Un Coran annoté – Photographie³⁹ prise par le photographe Tunisien *Douraid Souissi*

³⁸ Sourate 6 Al-Anâam (Les Bestiaux), Verset 155.

³⁹ À travers sa photographie, *Douraid Souissi* a voulu signaler le caractère sacré du Coran tout en critiquant la superficialité de ceux qui font de toute tentative de réflexion autour du texte un blasphème. Sur son site officiel, le photographe Souissi a noté : « *Un Coran annoté. Une transgression, une profanation selon la majorité des musulmans. Un blasphème pour certains d'entre eux. Un individu vivant au XXIème siècle face à un livre, une parole qui avait fait irruption dans l'histoire de l'humanité il y a environ 1400 ans.* » [https://www.douraid-souissi.com/qr-n]

Le Coran est un objet qui vient d'ailleurs tout en étant accessible aux musulmans. Il « devrait » donc être insaisissable par son aspect surnaturel. C'est un objet qui a donc une double nature qui pourrait être équivalente à celle de *Jésus* dans le Christianisme. Cependant, ce Livre sacré est physiquement bien présent. Le croyant pourrait donc saisir le Coran, ce qui lui permet d'accéder – à s'élever – à une dimension extraordinaire. D'ailleurs, afin de pouvoir toucher le Coran, il faut être *tahir* – être en état d'ablution – qui veut dire *purifié*. « *Et c'est certainement un Coran noble, {77}. Dans un Livre bien gardé {78}. Que seuls les purifiés touchent*⁴⁰ {79} ».

2. Le Hadith et la Sunna

Pour les musulmans, le Hadith est le texte le plus sacré après le Coran. C'est l'ensemble des dires et des faits rapportés par le prophète. Toute action, décision, parole du prophète⁴¹ est considérée comme sacrée. Le musulman devrait donc suivre la *sunna*, la tradition et la pratique du prophète afin de savoir bien agir correctement et même afin de compléter son savoir religieux. La jurisprudence musulmane se base donc sur le Coran et puis le *Hadith*. La *Sunna* en arabe veut dire la façon d'agir et de se comporter. Ce n'est qu'après la mort du prophète qu'elle est devenue un terme qui fait référence surtout à la *sunna* du prophète Mohamed.

La *sunna* est donc transmise oralement puis par écrit, surtout grâce aux grands recueils de *Bukhari* et de *Muslem*. D'ailleurs, ces livres sont appelés *sahih Muslem* ou *sahih Bukhari*, ce qui veut dire : l'authentique, le vrai de *Muslem* ou de *Bukhari*. On peut donc remarquer juste à partir des noms des recueils leur poids dans la société musulmane. C'est

⁴⁰ Sourate 56 *Al Waq'ia* (L'Événement), Versets 77-79.

⁴¹ À partir du moment où Gabriel a annoncé la révélation à Mohamed

grâce à ce genre de transmissions, que le musulman arrive à trouver des détails concernant, par exemple, la façon de prier, la bonne conduite à suivre dans une telle ou telle situation, une explication qui clarifie des versets coraniques (ce qui souligne sa nature sacrée encore plus), etc.

Cependant, il y a des musulmans qui ne suivent pas les hadiths et croient qu'ils ne sont pas forcément si authentiques qu'on le prétend. D'ailleurs, parmi les branches les plus importantes dans la communauté musulmane, on trouve : Les Sunnites (qui vient du mot Sunna) et les chiites. Les premiers croient qu'ils sont les plus proches de la pratique de Mohamed et les seconds pensent que les califats notamment *Omar ElKhattab* et *Abou Baker Esseddik* ont trahi le prophète et que le vrai héritier de ce titre devrait être Ali (le petit cousin de Mohamed) directement. Pour les chiites, la famille du prophète est bien plus sacrée que ces compagnons.

3. Les espaces sacrés

1. La grotte de Hira

Les espaces sacrés dans la société musulmane sont liés de près ou de loin au Coran. D'ailleurs, comme nous l'avons cité, le mot qui décrit la révélation coranique en arabe est *tenzil*. Cette transcendance est donc en quelque sorte une action qui fait descendre ce qui se trouve dans un haut céleste – bien sacré – vers un lieu plus bas. Ce dernier finit par acquérir alors une certaine sacralité notamment grâce à la transmission de la bénédiction (la *baraka*, en arabe).

C'est pourquoi parmi les espaces sacrés, on peut citer : La grotte de *Hira* : C'est là où se trouvait le prophète Mohamed durant la première révélation coranique et la descente de *Gabriel* ; une grotte située au sommet de la montagne de la *Lumière*, *Jabal Nûr*. Le prophète y allait souvent pour se retirer de la société et effectuer un certain rite spirituel. C'est un lieu de renaissance où on se régénère et on passe de l'obscurité vers la *Lumière*.

C'est surtout durant le mois de Ramadan qu'il s'y rendait afin d'observer les signes de la création de l'univers. Sa solitude est considérée comme une guidance qui l'a fait éloigner de toute sorte de profanation auprès de son environnement.

On note que juste après la première révélation, c'est dans les bras de sa première épouse Khadija, que le prophète a essayé de retrouver son calme tellement il était effrayé. Il lui a demandé « Enveloppez-moi ! Enveloppez-moi » jusqu'à ce que son effroi passe. D'ailleurs, parmi les Sourate du Coran, la 73 porte le nom de *Al-Muzammal*, c'est-à-dire *L'Enveloppé*. On peut donc conclure que le lien de mariage et l'épouse sont bien sacrés dans la religion musulmane.

2. La classification des mosquées

La Mecque et la Médine sont des lieux très sacrés pour les musulmans. La première ville l'est depuis le temps d'Abraham grâce à l'édifice sacré, La *Ka'ba*. Cette dernière représente le point de convergence vers lequel les musulmans s'orientent durant leurs prières. Alors que la seconde l'est devenue depuis que le prophète Mohamed a fait d'elle son refuge – et y a bâti la mosquée bien sacrée – pendant qu'il fuyait une majeure partie des Mecquois qui ne voulaient pas de son message. D'ailleurs, les Sourate sont dites Médine ou Mecquoise selon le lieu de la révélation de ses versets.

Après la *Ka'ba* et la mosquée de *Al-Medina Al-Mounaouira – La Médine illuminée* – vient la mosquée de *Jérusalem*. D'ailleurs, la ville est appelée *Al-Quds*, le sanctuaire ou *al-Bayt Al-Muqaddas*, ce qui veut dire le Temple Sanctifié. C'est en passant par cette mosquée que le Prophète a effectué son voyage nocturne *Al-Israa* et puis son ascension vers le ciel *Al-Mi'irage*. « *Louange à celui qui a transporté, pendant la nuit, son serviteur du temple sacré à cet autre temple plus éloigné dont nous avons béni les alentours, pour*

*lui faire voir quelques-uns de nos miracles.*⁴² ». Evidemment, toutes les mosquées sont sacrées mais pas au même degré que ces 3 édifices cités plus haut. Afin d'entrer dans une mosquée, il est souvent demandé aux visiteurs de cacher leur *awra*, les parties du corps que chaque musulman ne devrait pas montrer, par pudeur. Cependant, pour pouvoir pénétrer à l'intérieur de la salle de la prière, plusieurs savants musulmans croient qu'il faut effectuer *El Ghusl*, la grande ablution. On observe que les femmes ont leur propre espace de prière au sein de la mosquée. Généralement, la zone des femmes se trouve un peu en arrière par rapport à celle des hommes. Au temps du Prophète Mohamed, il n'y avait pas une vraie séparation physique entre les deux espaces. Cependant, aujourd'hui, on remarque que la séparation a évolué au point d'entourer la zone des femmes pour en faire une pièce à part. D'ailleurs, et surtout dans les grandes mosquées, on peut trouver des portes et des portails pour chaque sexe.

4. Les temps sacrés

1. Les mois sacrés et Ramadan

La révélation coranique a duré 22 ans. Cette période est très sacrée pour les musulmans. C'est durant ce temps, qu'ils ont appris à suivre le Prophète à travers ses gestes, paroles et actions. Les musulmans, surtout les sunnites, croient aussi que la période du règne des 4 califats *Abou Bakar, Othman, Omar et Ali*, est sacrée. On remarque aussi que l'Islam a invité ses croyants à suivre un calendrier lunaire qui comporte 12 mois de 29 ou 30 jours.

D'après *Abou Bakar*, le Prophète a dit : « *Le temps a repris son cours tel qu'il était quand Allah créa les cieux et la terre : l'année compte douze mois dont quatre mois sacrés; les trois se succèdent et ont pour nom Dhoul-Qa'ada, Dhoul Hidjdja et Muharram et le*

⁴² Sourate 17, *Al-Israa* (Le Voyage Nocturne), Verest 1.

*quatrième Rajab intercalé entre Djoumadaa et Chabaane.*⁴³ ». Durant ces mois, il est encore plus recommandé de réaliser les bonnes actions vertueuses. On note que, souvent, on croit que Ramdan est un mois sacré, alors qu'il est juste béni. Par contre, il contient une nuit très sacrée, la nuit de la première révélation coranique, appelée *Laylatou Al-Qadr* (La Nuit du Destin ou de la Destinée). Comme c'est cité dans le Coran, c'est une nuit qui se distingue par rapport aux autres nuits⁴⁴. « Nous l'avons certes, fait descendre (le Coran) pendant la nuit d'Al-Qadr. {1} Et qui te dira ce qu'est la nuit d'Al-Qadr? {2} *La nuit D'AL-QADR est meilleure que mille mois* {3} *Durant celle-ci descendent les Anges ainsi que l'Esprit (Ange Gabriel), par la permission de leur seigneur pour tout ordre.* {4} *Elle est paix et salut jusqu'à l'apparition de l'aube.* {5}⁴⁵ »

2. Le calendrier hégire

Nous pouvons observer aussi que le calendrier islamique, hégire, prend comme repère la *hijra*, c'est-à-dire, le moment de la migration du prophète de la Mecque vers Médine. Malgré, la sacralisation du prophète en tant que l'être le plus parfait sur terre, l'exemple parfait à suivre, le guide par excellence, les musulmans n'ont pas pris comme référence la naissance de Mohamed, mais plutôt son « action ». C'est comme si le plus important était ce qu'il a apporté et fait et non pas juste son existence en tant que personne. Cependant, plusieurs pays musulmans célèbrent le jour de la naissance⁴⁶ du prophète. Cette tradition est apparue bien après sa mort. D'ailleurs, toute nouvelle habitude religieuse -, qui n'a pas existée durant les 22 ans de la prophétie, ou aussi durant le règne des 4 califats, est souvent rejetée. On appelle ce genre d'innovation *Bida'h*. L'un des hadiths sur lequel se base les musulmans est celui qui a été rapporté par Al-Nisai : « *Celui que Allah*

⁴³ *Sahih Al Bukhari.*

⁴⁴ D'ailleurs, il y a des musulmans qui s'attendent à voir une sorte de lumière divine durant la prière nocturne pendant cette nuit sacrée.

⁴⁵ Sourate 97, Al-Qadr (La Destinée).

⁴⁶ Appelé *Al Mould Al-Nabawi Al-Charif*, La Noble Naissance prophétique. Dans plusieurs pays, surtout au Maghreb et notamment en Tunisie, on célèbre ce jour en préparant des crèmes spéciales. Une célébration qui tourne autour du sacré alors que paradoxalement cette fête est souvent considérée comme profane par plusieurs savants musulmans.

guide personne ne peut l'égarer, et celui que Allah a égaré personne ne peut le guider. Certes la parole la plus véridique est le livre d'Allah et la meilleure guidée est la guidée de Muhammad. Certes les plus mauvaises choses sont les choses nouvelles et chaque chose nouvelle est innovation, et chaque innovation est égarement et chaque égarement est en enfer⁴⁷ ».

3. Les jours sacrés

Autre que la nuit de la destinée, les musulmans ont d'autres jours sacrés. Les deux fêtes principales sont celle de l'*Aid El Idh'ha*, fête du sacrifice et *Aid El Fitr*, fête de la rupture. La première fête est liée à la période du pèlerinage à la Mecque et au sacrifice d'Ibrahim qui a failli avoir lieu. Le Vendredi⁴⁸ est aussi un jour important pour les musulmans. C'est un jour Saint durant lequel les hommes doivent effectuer la prière hebdomadaire collective en assistant au prêche. « *Ô vous qui avez cru ! Quand on appelle à la *Ṣalāt* du jour du Vendredi, accourez à l'invocation d'Allah et laissez tout négoce. Cela est bien meilleur pour vous, si vous saviez !⁴⁹ »*

5. La nourriture entre le sacré et le profane

Il est remarquable d'observer que les premières grandes Sourate du Coran tournent au tour de la nourriture et de la sécurité. Parmi les noms ces chapitres, on cite : *Al-Baqara*, *Al-Mayida*, *Al-Anâam* ; qui veut dire respectivement *La Vache*, *La Table Servie* et *Les Bestiaux*. En lisant ces Sourate, on note que dedans il y a souvent des versets qui présentent Allah en tant que le Dieu qui assure la sécurité et la nourriture à tous. Les Sourate portant

⁴⁷ Rapporté par Nasai dans ses Sounan n°1578 et authentifié par Cheikh Albani dans sa correction de Sounan Nasai

⁴⁸ Dans les pays arabes du Golfe, les magasins et les boutiques doivent fermer durant la prière du Vendredi. D'ailleurs, la fin de la semaine – le *week-end* – comporte le Vendredi et le Samedi. Un autre aspect remarquable de la sacralisation du Vendredi dans ces régions est celui de l'appellation qu'on donne au *Vendredi Noir*. L'expression *Black Friday* en Anglais est remplacée par *White Friday*, le Vendredi Blanc.

⁴⁹ Sourate 62, Al-Jumu'a (Le Vendredi), Verset 9.

les noms des prophètes ou d'Allah viennent plus tard. C'est comme si la bienveillance sur l'être est très sacrée dans l'Islam. De plus, on peut comprendre que les Hommes auxquelles s'adresse le Coran, ont besoin de manger et se sentir en sécurité pour qu'ils puissent croire en ce Dieu et donc finir par lui obéir. Par ailleurs, selon l'explication de plusieurs savants, *Al-Anâam* sont ces bêtes qui sont au nombre de quatre, les bovins, les caprins, les ovins et les camélidés, comme c'est indiqué dans Sourate Les Bestiaux : « *Et (Il a créé) parmi les bestiaux, certains pour le transport, et d'autres pour diverses utilités ; mangez de ce qu'Allah vous a attribué, et ne suivez pas les pas du Diable, car il est pour vous un ennemi déclaré.*{142} *(Il en a créé) huit, en couples : deux pour les ovins, deux pour les caprins... dis : « Est-ce les deux mâles qu'Il a interdits ou les deux femelles, ou ce qui est dans les matrices des deux femelles ? Informez-moi de toute connaissance, si vous êtes véridiques »* {143} *...deux pour les camélidés, deux pour les bovins... Dis : « Est-ce les deux mâles qu'Il a interdits ou les deux femelles, ou ce qui est dans les matrices des deux femelles ? Ou bien étiez-vous témoins quand Allah vous l'enjoignit ? » Qui est donc plus injuste que celui qui invente un mensonge contre Allah pour égarer les gens sans se baser sur aucun savoir ? Allah ne guide pas les gens injustes. {144}*⁵⁰ »

D'ailleurs, parmi les savants musulmans, il y en a qui pensent que ces bestiaux sont des créatures qui sont descendues directement du ciel. Ils sont donc sacrés même si les musulmans sont invités à les manger, tout en respectant certaines règles. « *Dis : « Dans ce qui m'a été révélé, je ne trouve d'interdit, à aucun mangeur d'en manger, que la bête (trouvée) morte, ou le sang qu'on a fait couler, ou la chair de porc -car c'est une souillure -ou ce qui, par perversité, a été sacrifié à autre qu'Allah. » Quiconque est contraint, sans toutefois abuser ou transgresser, ton Seigneur est certes Pardonneur et Miséricordieux. {145} Aux Juifs, Nous avons interdit toute bête à ongle unique. Des bovins et des ovins, Nous leurs avons interdit les graisses, sauf ce que portent leur dos, leurs entrailles, ou ce qui est mêlé à l'os. Ainsi les avons-Nous punis pour leur rébellion. Et Nous sommes bien*

⁵⁰ Sourate 6, *Al-Anâam*, Versets 142-144.

véridiques. {146}⁵¹ ». Il est alors illicite de manger du porc, des bêtes ayant des ongles, des bêtes trouvées mortes, etc. Tous ces exemples sont donc souvent considérés comme profanes, tout comme le sang, l'alcool, etc.

Cependant, quand le musulman se trouve dans une situation critique, c'est-à-dire sa vie en dépend, il a le droit de manger ou boire tout ce qu'il lui était interdit. D'ailleurs, d'après le Coran, l'interdiction du vin s'est réalisée par étapes. L'ivresse était même très répandue dans la société arabe notamment à la péninsule arabique. *« Lors de l'avènement de l'islam, en la péninsule arabique, les populations locales consommaient différentes sortes de boissons alcoolisées extraites du blé, de l'orge, des dattes, des raisins frais ou secs, du miel et du maïs (mizra). Ils ne manquaient aucune occasion, semble-t-il, si bien que l'ivresse et l'ivrognerie étaient permanentes, dégénéraient des scandales fréquents, et entraînaient certains consommateurs vers d'autres conduites plus déviantes, l'inceste, la pédérastie et autres violences sur soi et sur autrui, ainsi qu'on s'adonnait aux jeux du hasard. Même les nouveaux convertis à l'islam et à leur tête les compagnons du prophète, en consommaient lors de réunions de commentaires des premiers textes révélés, ce qui les entraînaient à commettre quelques fois des imprudences dans la prière.⁵² »*

En premier lieu, le vin a été décrit comme une source qui pourrait être à la fois bénéfique et maléfique. *« Ils t'interrogent sur l'alcool et sur le jeu d'argent. Dis : " En l'un comme en l'autre résident un péché grave et certaines utilités pour l'homme, mais dans les deux cas, le péché l'emporte sur l'utilité ⁵³ »*. C'était donc juste une alerte. La révélation suivante était un peu plus tranchante. Les musulmans devraient éviter l'ivresse durant la prière. *« Vous qui croyez, n'approchez la prière ni en état d'ivresse, avant de savoir ce que vous dites, ni en état d'impureté⁵⁴ »*. Simplement, le contenu de ce verset coranique n'a pas

⁵¹ Sourate 6, *Al-An'âm*, Versets 145-146.

⁵² Fouad Rhouma, Statut de l'alcool dans l'imaginaire social des musulmans, Texte réaménagé d'une conférence donnée à l'ARIA-GREAT, Lausanne, mai 1997, [<http://www.limag.com/Textes/Rhouma/AlcoolS2.pdf>], p. 2.

⁵³ Sourate 2, *Al Baqara* (La Vache), Versets 216-219.

⁵⁴ Sourate 4, *An-Nisa* (Les femmes), Verset 43.

été compris en tant que recommandation prohibitive du vin. Donc, il était encore licite et acceptable de voir un musulman boire de l'alcool bien avant ou après sa prière. La révélation d'après était bien tranchante au sujet de la consommation d'alcool. « *Vous qui croyez, l'alcool, le jeu d'argent, les bétyles, les flèches (divinatoires) ne sont que souillure machinée de Satan... Écartez-vous en, dans l'espoir d'être des triomphants* ". {90} " *Satan ne veut qu'embusquer parmi vous la haine et l'exécration sous forme d'alcool et de jeux d'argent, vous empêcher de rappeler Dieu et de prier. N'allez-vous pas en finir ?* {91}⁵⁵ ». Il fallait donc s'éloigner catégoriquement du vin⁵⁶.

D'après les versets coraniques, on remarque que l'islam n'a pas interdit le vin d'un seul coup. Quelques savants pensent que ça n'aurait pas été facile pour les arabes de l'époque de s'éloigner subitement et définitivement de l'alcool. La majorité des musulmans ont compris qu'il fallait s'éloigner du vin de près ou de loin. C'est comme si la sphère profane de l'alcool s'est agrandie d'une révélation à une autre. Au tout début, le vin a été cité comme une boisson qui pourrait faire du bien et du mal. Plus tard, il fallait juste l'éviter pendant la prière pour être bien conscient ou encore pour respecter le caractère sacré de la prière. Finalement, le musulman devrait éviter tout contact avec le vin. Cependant, il y en a qui croient que la consommation d'alcool pourrait être tolérée tant qu'on saura être conscient. Ils pensent que le verbe et l'ordre employés *écartez-vous*, dans le verset, ne veulent pas dire que le musulman doit impérativement ne plus boire de l'alcool. Alors que la plupart des croyants trouvent que ce terme est encore plus tranchant et alertant que n'importe quel autre verbe.

Donc malgré cette interdiction, l'éloge du vin dans la poésie arabe a continué même après l'islam. Plusieurs khamriyyates, les bachiques, étaient et sont encore considérées

⁵⁵ Sourate 5, *Al Ma-ida* (la table servie), Versets 90-91.

⁵⁶ Plusieurs hadiths aussi qui ont été rapportés par Al Bukhari soulignent cette interdiction : « Dieu maudit le vin, celui qui le presse, celui à qui on le presse, celui qui le boit, celui qui le prend, celui à qui on le prend, celui qui le vend, celui qui le sert et celui à qui on le sert. » et « Celui qui croit en Allah et au jugement dernier, ne doit pas boire l'alcool. »

comme des classiques de la poésie notamment avec des poètes comme Abu Nawas, Omar Al-Khayyam, etc. Jusqu'à nos jours, nombreuses personnes musulmanes consomment de l'alcool souvent en croyant que c'est un péché. D'ailleurs, dans la société maghrébine et notamment en Tunisie, on peut remarquer plusieurs contradictions concernant la place et le statut de l'alcool. L'état tunisien interdit théoriquement la consommation de l'alcool pour les tunisiens. « *L'article 317 du Code pénal punit de quinze jours d'emprisonnement et d'une amende ceux "qui servent des boissons alcooliques à des musulmans ou à des personnes en état d'ivresse", ce texte qui date de 1913 n'est pas spécifique aux périodes précitées. Dans le même sens, la loi datant du 7 novembre 1959 et réglant les "débits de boissons" a été modifiée en 1961 pour interdire de servir des boissons alcoolisées aux "musulmans". [...] Pour M. Belkhodja, "face à la contradiction entre la Constitution et le corpus législatif, mais aussi au sein même de la Constitution qui consacre la liberté de conscience et la protection du sacré, la prévalence de l'un ou de l'autre est tributaire du positionnement politique du juge".⁵⁷ »*

On peut donc remarquer comment il est interdit de vendre même dans les grandes surfaces de l'alcool durant Ramadan, le mois sacré des musulmans, ainsi que le vendredi, le jour sacré. D'ailleurs, on observe souvent une énorme consommation juste après ce mois. C'est comme si la sacralisation temporelle est tellement importante qu'elle est respectée par tout le monde. D'ailleurs, on peut aussi constater que des tunisiens arrêtent de boire pendant l'appel à la prière. Ils attendent que les paroles sacrées s'éloignent dans l'espace pour reprendre la consommation d'alcool. On peut remarquer aussi que surtout dans les lieux conservateurs qu'on évite de montrer les bouteilles d'alcool dès l'achat. On les met dans des sacs opaques ou on les enrobe de papier.

⁵⁷ Rihab Boukhatia, Huffpost Tunisie, 5 Août 2015, [https://www.huffpostmaghreb.com/2015/08/04/tunisie-lois_n_7931450.html]

6. Les piliers de l'Islam et de sa foi

Les piliers de l'Islam sont au nombre de cinq, d'où l'étoile à cinq sommets qu'on retrouve souvent dans les pays musulmans que ce soit dans les drapeaux ou dans leurs dessins. L'Islam est basé donc sur cinq piliers qui sont :

- La chahada : Attester que Allah est l'unique Dieu et que Mohamed est son prophète ;
- La prière : Effectuer au moins cinq prières par jour ;
- L'aumône : Offrir une somme d'argent aux musulmans se trouvant dans le besoin, suite à un calcul bien défini ;
- Le jeûne de Ramadan (selon des conditions) ;
- Le pèlerinage : Vers la Mecque, au moins une fois dans sa vie (si c'est possible).

Quant aux piliers de la foi islamique, selon la majeure partie des savants, ils sont au nombre de six : Croire en Allah et ses attributs, croire aux anges de Dieu, croire aux livres divins, croire aux prophètes, croire au jour dernier et croire au destin et aux bonnes et mauvaises actions.

7. Lever le voile sur le corps

1. Le corps dans la doctrine musulmane

Le corps est souvent considéré comme récipient de l'âme et outil de plaisir, dans les religions monothéistes. C'est pourquoi, il est demandé à l'homme de contrôler son corps pour ne pas se laisser aller et ne vivre que pour se faire plaisir. Cependant, dans l'Islam, le corps est aussi le bouclier de l'âme et peut être responsable de plusieurs actions bénéfiques. D'ailleurs, le corps de musulman joue un rôle très important dans la prière ou évidemment dans le jihad durant la guerre.

Dans le Coran, on peut lire plusieurs versets qui s'adressent au corps de l'homme, et du musulman, en tant qu'un ensemble physique et spirituel. « *Ô homme (Al-insan) ! Qu'est-ce qui t'a trompé au sujet de ton Seigneur, le Noble⁵⁸* » ou encore « *Et Nous avons enjoint à l'homme (Al-insan) de la bonté envers ses père et mère : sa mère l'a péniblement porté et en a péniblement accouché ; et sa gestation et sevrage durant trente mois ; puis quand il atteint ses pleines forces et atteint quarante ans, il dit : "Ô Seigneur ! Inspire-moi pour que je rende grâce au bienfait dont Tu m'as comblé ainsi qu'à mes père et mère, et pour que je fasse une bonne œuvre que Tu agrées. Et fais que ma postérité soit de moralité saine, Je me repens à Toi et je suis du nombre des Soumis"⁵⁹* ». Le terme *Al-Insan* signifie l'être humain, corps et âme. On peut donc conclure que corps et âme sont fortement liés dans l'Islam.

Il est aussi remarquable que l'eau a une place très importante dans le quotidien du musulman. Ce dernier qui prie au moins 5 fois par jour, doit être purifié en maintenant sa propreté corporelle. Il doit donc faire la grande ablution à chaque fois qu'il y a une éjaculation suite à un plaisir donné et la petite ablution qui est nécessaire avant la prière, à chaque fois qu'il s'endorme profondément ou qu'il urine ou fait sortir du vent, etc. « *Ô les croyants ! Lorsque vous vous levez pour la Salat, lavez vos visages et vos mains jusqu'aux coudes ; passez les mains mouillées sur vos têtes ; et lavez-vous les pieds jusqu'aux chevilles. Et si vous êtes pollués (junub), alors purifiez-vous (par un bain) ; mais si vous êtes malades, ou en voyage, ou si l'un de vous revient du lieu où il a fait ses besoins ou si vous avez touché aux femmes et que vous ne trouviez pas d'eau, alors recourez à la terre pure, passez-en sur vos visages et vos mains. Allah ne veut pas vous imposer quelque gêne, mais Il veut vous purifier et parfaire sur vous Son bienfait. Peut-être serez-vous reconnaissants.⁶⁰* »

⁵⁸ Sourate 82, *Al-Infitar* (La rupture), Verset 6.

⁵⁹ Sourate 46, *Al-Ahqaf* (Les Dunes), Verset 15.

⁶⁰ Sourate 5, *Al-Ma'ida* (La Table Servie), Verset 6.

2. Le hijab

Le mot *jilbâb* vient du verbe *jalaba* qui signifie en arabe « tirer ». Ainsi *jilbâb* veut dire tirer sur la robe. Le *hijab* est un attribut, un nom, qui a pour source le verbe : *hajaba*, qui signifie cacher et l'éloigner des regards (pour ne plus être visible). Quant au mot *khimar*, il vient du verbe *khamara*, qui signifie couvrir. D'ailleurs, parmi les appellations du vin, il y a *Al-khamr*. En état d'ivresse, l'alcool couvre la conscience et l'intelligence de la personne. Par ailleurs, La majeure partie des savants musulmans croient que le porte du voile est obligatoire pour la femme. Ils s'appuient surtout sur deux versets coraniques « Ô Prophète ! Dis à tes épouses, à tes filles et aux femmes des croyants de se couvrir de leurs voiles, c'est pour elles le meilleur moyen de se faire connaître et de ne pas être offensées...⁶¹ »

« Dis aux croyantes de baisser leurs regards, d'être chastes, de ne montrer que l'extérieur de leurs atours, de rabattre leurs voiles sur leurs poitrines, de ne montrer leurs atours qu'à leur époux... Dis leur encore de ne pas frapper le sol de leurs pieds pour ne pas montrer leurs atours cachés.⁶² »

Cependant, plusieurs musulmans pensent que ces versets n'obligent pas la femme ordinaire à porter le voile. Il y en a qui pensent qu'il est obligatoire juste pendant la prière ou dans d'autres cas bien précis, et d'autres qui croient que le verset de la Sourate 33 s'adresse uniquement aux épouses du prophète. Jusqu'à nos jours. La question du voile continue à être un grand sujet de débat que ce soit dans les pays musulmans – surtout dans les pays maghrébins – ou à l'Occident.

⁶¹ Sourate 33, *Al Ahzab* (Les Coalisés), Verset 59.

⁶² Sourate 24, *An-Nour* (La lumière), Verset 31.

B. Identité Arabe et Musulmane

1. L'identité ethnique

Grâce à l'identité, l'individu se définit. Elle le caractérise tout en dépendant de son environnement social et la culture de son entourage. Elle est liée donc, entre autres, à la religion, à la langue, ... Elle se construit, petit à petit, durant la croissance de l'individu et surtout pendant son enfance et son adolescence. C'est une notion qui varie selon la nature sociale de la personne, mais aussi elle peut dépendre de la position sociopolitique et économique de l'environnement de l'individu. Ainsi, l'identité devient une sorte de critère ou d'indicateur qui renvoie à un ensemble de caractéristiques. Ces derniers sont acquis, appris et transmis à l'individu via sa famille, sa société et aussi à travers tout entourage que la personne finit par intégrer. L'identité peut donc évoluer dans un sens ou un autre et peut avoir plus aspect.

L'identité ethnique est cette identité qui est fortement lié à l'ethnie qui entoure l'individu. Elle dépend donc des croyances qui entoure la personne, sa société et même son histoire. Ainsi, on peut se distinguer d'un groupe à un autre selon notre identité ethnique. Mais en même temps, on peut – au sein d'un même groupe – avoir une identité unique par rapport aux autres individus. Par exemple, on peut se sentir arabo-musulman, et aussi français en même temps.

« L'identité est un rapport et non pas une qualification individuelle comme l'entend le langage commun. Ainsi, la question de l'identité est non pas « qui suis-je ? », mais « qui je suis par rapport aux autres, que sont les autres par rapport à moi ? ». Le concept d'identité ne peut pas se séparer du concept d'altérité.⁶³ »

⁶³ RUANO-BORBALAN (J-C), *L'identité : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Editions Sciences Humaines, 1998, p2.

Les sociétés - ou pays - arabes ont une grande diversité. Non seulement, géographiquement elles se trouvent dans des zones relativement différentes, mais en plus, elles ont accueilli plusieurs cultures. Les terres arabes ont vu donc des invasions et conquêtes françaises, italiennes, anglaises, ottomanes, etc. L'échange commercial et la quête du savoir – notamment durant le règne des califats – ont encouragé toute sorte de brassage entre les divers pays. D'un autre côté, la religion de l'islam et la langue les unissent. D'ailleurs, l'arabe est sacré puisqu'elle est la langue du Coran. Elle est considérée comme étant la langue élue par Dieu et donc la langue idéale et originale. De plus, l'Islam a bien invité les musulmans à s'unir, à être une communauté qui se soutient, une *Oumma*. « *Vous êtes la meilleure communauté qu'on ait fait surgir pour les hommes. Vous ordonnez le convenable, interdisez le blâmable et croyez en Allah. Si les gens du Livre croyaient, ce serait meilleur pour eux, il y en a qui ont la foi, mais la plupart d'entre eux sont pervers.*⁶⁴ »

Cependant, il est remarquable que l'identité arabo-musulmane est en crise depuis plus qu'un siècle. Cette crise se manifeste en tant qu'un malaise d'existence par rapport à soi-même et par rapport aux autres. Une personne arabo-musulmane se sent souvent et à la fois, en infériorité par rapport aux occidentaux, considérés comme pays développés et en supériorité puisqu'elle a suivi la religion qui la rassure en tant qu'être faisant partie de la meilleure communauté sur terre. L'arabo-musulman se sent alors opprimé et dépassé, mais aussi bien plus supérieure, en tant que suiveur de la bonne voie, que les autres. « *Aussi est-il particulièrement intéressant de relever le dénigrement de la société arabe anté-islamique. Celle-ci est appelée, dans le Coran et par l'ensemble des musulmans, la Jâhiliyya, c'est-à-dire, d'après la traduction de Mohammed Arkoun "les ténèbres de l'ignorance". Une immense dépréciation sous-tend cette appellation. La contradiction est instituée de fait, Islam contre ignorance, lumières contre ténèbres. On reproche à la société arabe anté-islamique d'abord, son ignorance de l'Islam, ensuite le mysticisme, le*

⁶⁴ Sourate 3, *Al-Imran* (La Famille d'Imran), Verset 110.

dogmatisme et la segmentation sociale, dialectale, religieuse, etc. qui la caractérisaient. [...] Ainsi, la société qui reposerait sur le message coranique serait la société juste et véritable. Partant, on pourrait avancer que seule l'identité islamique procure fierté et satisfaction aux yeux des populations arabo-musulmanes. En outre, le message islamique porte une dimension universaliste. Par conséquent, la première caractéristique identitaire qui se dégage est l'appartenance à une religion qui procure supériorité et universalisme. Néanmoins, il serait judicieux, afin de mieux comprendre l'étendue de la crise et des paradoxes qui caractérisent le rapport à sa propre identité et à l'Occident, de prendre connaissance des conditions dans lesquelles vivent les populations arabo-musulmanes.⁶⁵ »

2. L'identité tunisienne

L'identité tunisienne est le fruit d'un brassage de plusieurs cultures. La terre tunisienne a accueilli les berbères, les carthaginois, les romains, les byzantins et les arabes. D'ailleurs, avant que la Tunisie fasse de l'Islam sa religion, elle était appelée Ifriqiya, un nom ayant des racines étymologiques à la fois arabe, latine et berbère. D'ailleurs, jusqu'à aujourd'hui, on peut remarquer la « passion » des tunisiens envers les autres langues, même si d'un autre côté, le berbère est souvent trop négligé dans le pays.

La Tunisie s'est islamisée en 670 notamment suite à la fondation de la Grande Mosquée *d'Oqba Ibn Nafaa*, à Kairouan. En peu de temps, le pays s'est bien développée grâce au règne des Aghlabides et ses habitants ont dû s'arabiser. Vers le XIII^{ème} siècle, la mosquée de la *Zitouna*, se trouvant à Tunis, est devenue l'école principale où on apprend l'Islam et sa jurisprudence. Aujourd'hui encore, cette mosquée est considérée comme la source du savoir religieux. Simplement, suite aux présidences de Bourguiba et Ben Ali, la

⁶⁵

Samia Mihoub. *Crise d'identité arabo-islamique*; rapports à l'Occident et enjeux du discours radical. Communiquer dans un monde en crise. Images, représentations et médias., L'Harmattan - www.harmattan.fr - www.harmatheque.com-, p. 5.

Zitouna a dû arrêter de former des imams et savants. Entre temps, les tunisiens se sont tournés vers antennes paraboliques et notamment les chaînes orientales pour apprendre leur religion. La mosquée a repris son activité en tant qu'école après la révolution de 2011. Les tunisiens sont à 98% musulmans et suivent surtout la doctrine sunnite malikite, depuis le 8ème siècle. Fondée par *Malik Ibn Anas*, cette pensée se distingue des autres doctrines, notamment de celles se trouvant dans les pays de l'Extrême Orient. Elle est basée sur la tolérance et l'ouverture⁶⁶. C'est pourquoi l'identité tunisienne se caractérise par la modernité, surtout par rapport aux pays du Golfe. Ces derniers sacralisent surtout leur passé religieux alors que les tunisiens sont souvent fiers des cultures non-arabes faisant partie de l'histoire de leur pays. D'ailleurs, en passant par les Beys puis la colonisation française et enfin les présidences de *Bouguiba* et *Ben Ali*, la Tunisie s'est rapprochée petit à petit de la modernité étrangère.

C.L'Islam est-il iconoclaste ?

1. L'Art en Islam ou l'Islam dans l'art

L'art musulman est considéré souvent comme un art strict. Afin de respecter les principes de l'Islam, ses artistes doivent éviter toute figuration qui nous rappelle n'importe quel être vivant. Il n'y a que Dieu qui crée. D'ailleurs, la sculpture en tant que représentation des corps se fait très rare dans le monde musulman. Le prophète Mohamed a même détruit des sculptures – idoles – qui se trouvaient au sein même de la Kaaba. Une image qui a été ancrée dans l'imaginaire du musulman notamment à travers le film « Le message » de Mustapha Al-Akkad.

⁶⁶ Parmi les normes souvent appliqués dans la doctrine Malikite, nous citons : « la nécessité lève l'interdit ».

Cependant, ce qui est interdit c'est tout rapprochement de l'idolâtrie. Le corps sculpté ne devrait pas être un objet d'adoration et l'artiste ne doit surtout pas se comparer à Dieu. C'est pourquoi des savants musulmans en se référant à des *hadiths* jugent qu'il ne faut pas créer une sculpture ayant trois dimensions (l'objet devrait être dépourvu d'ombre). D'autres penseurs interdisent, par exemple, les instruments de musique à vent, comme la flûte : Le souffle rappelle celui de l'ange *Israfil* dans la Trompe le jour de la résurrection, « *Et on soufflera dans la Trompe : Voilà le jour de la Menace*⁶⁷ », ou aussi le sifflement est un appel de Satan, etc. Il y en a même qui juge que la musique en entier est illicite en se basant notamment sur le verset suivant : « *Et, parmi les hommes, il est (quelqu'un) qui, dénué de science, achète de plaisants discours pour égarer hors du chemin d'Allah et pour le prendre en raillerie. Ceux-là subiront un châtement avilissant.*⁶⁸ ».

Ainsi, l'art musulman est né sous plusieurs contraintes qui le pousse à s'éloigner de toute forme de vie bien visible et se rapprocher donc de l'abstrait. Il devient donc un art basé sur l'esthétique du concept. Les artistes, en évitant les dessins figuratifs et les statues, finiront par faire de leur art, un art qui se veut « halal », licite et légitime en exprimant la foi islamique. L'art devrait donc représenter les valeurs coraniques tout en étant abstrait. Le spirituel se dégage alors à partir des lignes qui tourne autour des textes sacrés. L'art islamique devrait être aussi un moyen qui ne distrait pas les croyants. Il est donc une autre forme d'invocation, souvent discrète. Ainsi, les artistes musulmans se sont surtout dirigés vers l'Arabesque et la Calligraphie – là où on retrouve le caractère sacré de la langue arabe – ainsi que la mosaïque.

⁶⁷ Sourate 50 Qaf (Qaf), Verset 20.

⁶⁸ Sourate 31 *Luqman* (Luqman), Verset 6.



Figure 3. Détails des dessins et de la calligraphie sur l'un des murs de la mosquée du Barbier⁶⁹ à Kairouan, Tunisie

2. L'image et l'Islam

L'Islam est souvent considéré comme une religion iconoclaste, pourtant le Coran ne dit rien de vraiment direct et clair à propos de l'interdiction de l'image. Il n'y a pas d'interdiction explicite au sujet même de l'art en général. C'est surtout dans les hadiths que les doctrines musulmanes trouvent des sources qui les incitent à s'éloigner de l'image. « *Malédiction sur les adorateurs des tombes et des images des Prophètes et des saints* ». Ou encore « *Les artistes, les faiseurs d'images seront punis au jour dernier, par un jugement de Dieu qui leur imposera l'impossibilité tâche de ressusciter leurs œuvres* ». Si on observe

⁶⁹ Dans cette mosquée se trouve un mausolée bien sacré en Tunisie et surtout très béni à Kairouan. Dedans repose la tombe du coiffeur-barbier du prophète Mohamed, appelé *Abou Zama'a Al-Balaoui*. Les historiens rapportent qu'il a été enterré avec quelques poils de la barbe du prophète. D'ailleurs, jusqu'à aujourd'hui, on le visite dans l'espoir de bénir la circoncision, les fêtes de mariage ou même d'excuser les invocations.

bien, ce dernier hadith s'adresse plutôt aux artisans qui, à l'époque, fabriquaient des statues pour satisfaire l'idolâtrie des rois et des riches.

D'ailleurs, dans son article, intitulé « *Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam* », Louis Massignon cite quatre hadiths sur lesquels se basent les religieux en expliquant que : « *Le premier hadith jette la malédiction sur les adorateurs des tombes et des images des prophètes et des saints. D'où l'absence d'iconographie sacrée centrée sur la vie du prophète. Le second évoque la punition des artistes et faiseurs d'images le jour du « Jugement dernier ». Dieu est en effet « l'unique créateur » il est al-khâlik mais aussi al-mussawir (mot qui désigne également le peintre), il ne souffre aucune concurrence. Le troisième hadith évoque l'interdiction de se servir de coussins et d'étoffes comportant des images. Le dernier porte sur la prohibition du culte de la croix.*⁷⁰ »

À vrai dire, l'interdiction de l'image dans la pensée islamique est liée à l'aspect monothéiste et donc à la prohibition des pratiques païennes. De plus, le musulman ne devrait pas être au même niveau que son créateur. Il ne peut créer de formes vivantes. Simplement, plusieurs théologiens vont interdire toute sorte de création, au point qu'il y en a qui interdisent aux enfants de jouer avec les poupées.

Revenons au mot, *Al-mussawir*, qui veut dire de nos jours en arabe, le peintre ou le dessinateur ou encore le photographe. Le mot trouve sa racine du verbe *sawwara*. Dans le Coran, on peut lire – par exemple – les versets suivants :

« *C'est Lui qui vous donne forme dans les matrices (yousawwirokom), comme Il veut. Point de divinité à part Lui, le Puissant, le Sage.*⁷¹ »

⁷⁰ Texte largement repris et commenté par Salah Stétié dans « *L'image et l'islam* », Georges Sadoul (dir.), *Les cinémas des pays arabes*, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, Beyrouth, 1966.

⁷¹ Sourate 3, *Al-Imran* (La Famille Imran), Verset 6.

« C'est Lui Allah, le Créateur, Celui qui donne un commencement à toute chose, le Formateur. A Lui les plus beaux noms. Tout ce qui est dans les cieux et la terre Le glorifie. Et c'est Lui le Puissant, le Sage.⁷² »

Dans le premier verset, le verbe *sawwara* décrit clairement l'intervention divine qui donne forme à l'être humain alors qu'il est encore dans la matrice. Dans le second verset, le mot *moussawwir* est annoncé en tant que l'un des noms secondaires d'Allah. Ce nom vient d'ailleurs après le Créateur et avant le Puissant. Il est donc fortement lié à ces deux autres attributs. *Mousawwir* signifie donc le créateur qui donne forme. Il est clair donc, d'après le Coran, que l'interdiction du *taswir* est celle de la création qui cherche à faire pareil que Dieu. Il y a donc confusion dans la société arabo-musulmane à propos du mot Moussawwir. On a appelé le photographe, *Mousawwir* et depuis, on « l'accuse » d'avoir l'un des noms de Dieu.

⁷² Sourate 59, *Al-Hashr* (L'Exode), Verset 24.

Partie II – Le sacré dans le cinéma arabo-musulman

A. Le sacré dans le cinéma arabe

1. Le cinéma arabe

La langue arabe est l'une des langues les plus répandues au monde. Sa culture a touché aussi plusieurs civilisations d'une façon ou d'une autre. Les penseurs, philosophes, mathématiciens, ... arabes d'antan ont beaucoup apporté à l'homme en général. Et pourtant, et surtout depuis une cinquantaine d'années, la culture arabe est en chute libre. Les arabes s'éloignent de plus en plus du savoir et notamment de l'art. La majeure partie des pays arabes sont ou bien pauvres, ou bien occupés par la politique et ses conflits.

Ayant grandi dans la crainte et l'oppression, le cinéma arabe a souvent un souci avec tout ce qui est relié au tabou. Un cinéaste arabe ne peut réaliser et produire un film sans penser à l'avance aux frontières tracées par sa société ou dictées par sa croyance. Bien sûr, cette réflexion peut venir d'une façon inconsciente. Après tout, chaque cinéaste dépend de la vision de son vécu.

La production cinématographique arabe est assez faible. Dans les pays du golfe, il n'y a quasiment pas de production dans le domaine du septième art. En Arabie saoudite, on est sur le point de permettre aux salles de cinéma de voir le jour. Pourtant, il est clair que plusieurs réalisateurs arabes et arabo-musulmans ont réussi à faire de très belles œuvres inoubliables allant de Palestine passant par la Syrie et puis l'Égypte jusqu'au Maghreb.

La relation entre le cinéma arabe et le tabou a été toujours critique et fragile. En moyenne, un réalisateur arabe doit attendre plus que trois voire cinq années afin de réaliser son prochain film. Autre que les problèmes de financement, le cinéaste est souvent en lutte avec les tabous de sa société. Il est remarquable que le cinéma arabe dépend beaucoup du pouvoir qui le contrôle que ce soit de l'intérieur ou de l'extérieur. « *En fait, chaque film*

arabe exprime une accumulation de transgressions et de compromis ; chaque film est la somme provisoire de contraintes qui se reposera bientôt sur le film suivant. Cette accumulation est flagrante lorsqu'on visionne les films chronologiquement. Quand on pense que chaque réalisateur a en tête, au moment de démarrer son film, les blocages propres à son pays mais aussi ceux des autres pays arabes – seul marché potentiel – on se demande comment il parvient encore faire « comme si » ...⁷³».

C'est pourquoi lorsqu'un cinéaste arabe finit par réaliser son film, on sait qu'il a dû faire face à plusieurs obstacles. D'ailleurs, le fait de réaliser un film après une longue attente à chaque fois et sous une grande pression le pousse à vouloir parler de tout sans pour autant tout dire. La plupart des cinéastes se trouvent sous une censure ou même une autocensure.

Avant même la réalisation, comme le cinéaste est généralement le scénariste, ce dernier pense à l'avenir de son œuvre par rapport au degré des tabous atteints. C'est pour cette raison que même si on arrive à voir des films relativement audacieux, on peut penser que le non-dit est probablement bien présent dedans. D'un côté, on peut trouver des réalisateurs arabes qui sont contre l'oppression et croient que l'art est forcément un outil de résistance et qui donc essaient de pousser les limites du sacré petit à petit. D'un autre côté, on se trouve face à des films qui sont rejetés par le public ou du moins incompréhensibles.

La société arabe n'est pas cinéphile. Même si la cinéphilie existe dans ces pays, la culture cinématographique y est assez pauvre. Le grand public se trouve assez loin des réalisateurs. Comme les œuvres nécessitent une grande concentration afin de décoder les messages transmis, le spectateur arabe finit par perdre le plaisir de voir et même par se perdre.

⁷³ Abdou B., « *Ni Dieu, Ni sexe...* », in *Les cinémas arabes*, CinémAction et Grand Maghreb n°43, (dir) Guy Hennebelle, Institut du Monde Arabe, Paris, 1987, p. 132.

En premier lieu, on peut citer comme grand tabou partagé par tous les pays arabes la politique. Certes, il y a eu beaucoup de films de propagande ou qui critiquent un chef d'état, mais il est presque impossible de trouver une œuvre qui critique le roi ou le président qui dirige le pays au moment de la réalisation du film. Ceci peut arriver ou bien si le réalisateur utilise des allégories et des métaphores ou s'il se trouve en exil. Bien sûr, le degré de l'atteinte à ce tabou dépend d'un pays à un autre. Tout est une question de politique et de liberté d'expression.

En Iraq par exemple, on ne peut imaginer un réalisateur qui ose critiquer le président défunt Saddam lors de son règne et même jusqu'à nos jours, on ne peut voir des films arabes qui critiquent directement le roi du Maroc ou le président algérien Boutaflika. On peut se permettre de critiquer – tout en faisant très attention – la corruption de quelques ministres "inconnus", mais on ne doit surtout pas se rapprocher du dirigeant actuel. On note quand-même que la situation est un peu différente en Tunisie depuis la révolution de 2011. Cependant, durant le règne de Ben Ali ou même de Bourguiba, les réalisateurs tunisiens n'ont pas pu critiquer directement le président.

Lorsque le public tunisien assiste dans le film d'Ibrahim Eltayef, *CinéCitta* (2009), a une scène qui se moque du chiffre 7 – qui était collé au capot d'une voiture –, il était à la fois content et étonné. Le Sept renvoie – chose évidente pour les tunisiens – au régime de Ben Ali, puisque ce dernier a pris le pouvoir le 07 Novembre 1987. Depuis cette date, le chiffre sept est devenu sacré⁷⁴. Grâce à cette scène, *CinéCitta* a fini par faire beaucoup de buzz. En touchant le Sept sacré, le réalisateur a défoulé même pour quelques secondes le citoyen tunisien qui se sentait opprimé.

⁷⁴ La télévision nationale est devenue La Nationale Sept. La date 07 Novembre s'affichait partout dans le pays (noms de rues, d'écoles, de salles de sport, etc.). Pareil pour la couleur mauve, puisque c'est la couleur adorée de Ben Ali.

L'autre grand tabou est la religion. Aujourd'hui encore, le cinéma est critiqué et mal vu par les religieux. Cet art est non seulement considéré comme une perte de temps, mais aussi comme une expression profane qui touche au sacré. Comme on fait le lien entre l'image, la sculpture et l'adoration, le cinéma arabe subit une grande pression.

Puisque l'islam – surtout sunnite – est iconoclaste, la figuration des prophètes et de ses compagnons est interdite. Le film classique *Le message* de Mustapha Akkad est un exemple remarquable des difficultés qu'un cinéaste arabo-musulman peut croiser s'il souhaite se rapprocher de sujets religieux même juste pour raconter une histoire positive.

Le tabou religieux nous renvoie à l'interdiction du sexe. Les cinéastes arabes ne peuvent aborder dans leurs films le sexe sans en créer une polémique. Pendant plusieurs années, aucun réalisateur arabe n'osait montrer des scènes de nudité. Mais avec le temps, et surtout en Tunisie, quelques réalisateurs tellement ils étaient gênés par ces limites qu'ils ont fini par parachuter des scènes de sexe qui ont bien dérangé le public arabe.

Cependant, il demeure remarquable la difficulté de montrer une scène même à connotation sexuelle dans un film purement arabe. D'ailleurs, même juste pour trouver les acteurs et surtout les actrices qui accepteront de tourner des scènes un peu intimes, les cinéastes n'auront pas beaucoup de choix. En Tunisie par exemple, il est remarquable que la plupart des actrices – des années quatre-vingt-dix - qui se sont dévoilées ou qui sont apparues dans des scènes relativement sexuelles avaient des origines non arabes. Alors qu'en Egypte, depuis bien longtemps, on peut voir des baisers sur les écrans du cinéma, ce genre de scènes est presque inexistant algérien. Souvent, on ne trouve pas une loi qui interdit d'une façon directe les scènes intimes dans les pays arabes, et pourtant, on sent une grande pression par rapport à ce sujet. Tout comme parler du sexe, le montrer est tabou aussi.

« *Les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent les choses profanes celles auxquelles ces interdits appliquent et qui doivent rester distance des premières. Les croyances religieuses sont des représentations qui expriment la nature des choses sacrées et les rapports elles soutiennent soit les unes avec les autres soit avec les choses profanes. Enfin les rites sont des règles de conduite qui prescrivent comment homme doit se comporter avec les choses sacrées.*⁷⁵ ». Comme le souligne surtout l'école Durkheimienne, Le sacré est forcément lié à l'interdit. Simplement, ceci est encore plus remarquable dans la société arabo-musulmane. Souvent, le musulman établit un rapport avec le monde extérieur en se basant sur une vision divisant les choses en deux catégories : le *halal* et le *harām*.

Dans la partie suivante, nous allons nous focaliser sur le cinéma Égyptien. Comme nous l'avons indiqué, il s'agit d'une industrie qui a beaucoup marqué – et marque encore – le cinéma arabe. Nous essayerons d'analyser les grandes parties historiques qui ont touché cet art. À travers cette vision relativement globale, nous aborderons et citerons surtout les thèmes sacrés et interdits qui ont été traités par différents réalisateurs égyptiens⁷⁶. Les analyses ne seront pas spécialement détaillées⁷⁷ puisque le but de ce chapitre est avant tout d'avoir une idée générale sur les sujets tabous et délicats traités par cette industrie cinématographique au sein de l'Égypte.

⁷⁵ DURKHEIM Emile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, p. 56.

⁷⁶ Encore une fois, nous soulignons le fait que notre analyse ne dépend pas directement de la croyance du réalisateur. C'est pourquoi il y aura des films réalisés par des auteurs de différentes religions et croyances. Nous nous intéressons surtout à l'approche suivie par le cinéaste dans une société qui se dit arabo-musulmane.

⁷⁷ C'est surtout dans le dernier chapitre, consacré au cinéma tunisien, que nous allons analyser des scènes précises de quelques films afin de mieux cerner l'esthétique et le langage cinématographique appliqués par le réalisateur pour traiter le thème du sacré et ses interdictions.

2. *Le sacré et le tabou dans le cinéma Égyptien*

1. Le sexe et la censure

Maaset al hayet – La tragédie de la vie – réalisé en Égypte en 1929 par Wided Orfi est le premier film arabe censuré et interdit à cause des scènes de sexe. Le département du cinéma du ministère de l'intérieur égyptien était contre la projection de ce film et a annoncé dans son rapport que l'histoire est pleine de divertissement et que ses scènes donnent une bonne image au péché et à l'insouciance. Pourtant depuis ses débuts, les cinéastes égyptiens ont cherché à faire passer une morale qui ne choque pas la société arabo-musulmane à travers leurs films.

Dès les premiers films comme *Awled Adhawwat, Les fils d'Al-Thawat* (1933) de Mohamed Karim, c'est le bien qui triomphe sur le mal à la fin de l'histoire (le menteur finit par être démasqué, le dragueur manipulateur perd toute sa crédibilité, ...). En même temps, et à travers ce genre d'histoire souvent traitée autour d'une jolie femme, les producteurs ont remarqué que plus les scènes érotiques sont intenses plus ça attire les spectateurs.

Au final, le cinéma égyptien s'est retrouvé avec plusieurs films contenant des scènes sexuelles souvent vues comme étant des passages parachutés. Les critiques se divisent entre : l'art doit être libre de toute limite et l'art doit respecter la culture de son environnement. Il suffit de regarder le nombre de films égyptiens entre les années 40 et 70 contenant des scènes de danseuses de ventre n'apportant aucun plus à la dramaturgie pour remarquer à quel point le corps de la femme a été utilisé juste à des fins commerciales. Un autre genre de scènes à aspect sexuel s'est répandu est celui du fantasme sexuel. On retrouve ces scènes dans des films comme *Moutarada Gharamia – À la poursuite de la passion* – réalisé par *Majdi Hafedh* en 1968. L'histoire est celle d'un homme qui fantasme sur les chaussures des femmes ; une histoire qui critique la nouvelle génération qui suit aveuglement les cultures occidentales. On cite le film *Ikhwatouhou Al Banet – Ses sœurs*

(1976, *Khaled Baraket*) ou encore *Kan wa Kan wa Kan – Il était une fois, il était une fois*, (1977, *Abbes Kamel*) et le film *Film Thakafi – Un film culturel* (2000, *Mohamed Amin*).

Dans ce genre de film dans la plupart des cas, le spectateur égyptien accepte plus facilement ses scènes taboues puisque leur traitement était assez comique. Et la troisième catégorie est celle des films qui ont comme axe principal le sexe. La production de ces films a nettement augmenté juste après la guerre d'octobre 67, les scénarios sont devenus faibles sans aucune profondeur. D'ailleurs, plusieurs cinéastes ont quitté le pays pour aller s'installer en Turquie, Liban, ... c'est pourquoi le spectateur égyptien s'est retrouvé face à des films comme *Sayidat Al Aqmar Assawdaa – La dame aux Lunes Noires* (1971) et *Dhiyab la Taekoulou Lahm, Kuwait Connection* (1973) du réalisateur Samir al Khouri ou *Aadham Tefl fel Alam, Le plus fabuleux enfant du monde* (1975, Jalel Charkaoui). Les scènes sexuelles étaient tellement parachutées que le spectateur finissait toujours par perdre le fil de l'histoire au cours du film. Il faut signaler que durant cette période, une majeure partie des producteurs n'étaient pas égyptienne mais européenne notamment anglaise.

D'un autre côté, ces films superficiels peuvent être une solution proposée indirectement par l'état pour faire oublier la défaite de 67. Les scènes sexuelles ont été utilisées par d'autres réalisateurs intelligemment afin de faire passer discrètement des messages contre une certaine politique. Le film *Chafika w Metwalli* (1979, Ali Badrkhan) en est un exemple remarquable : le politicien joué par Jamil Rateb se transforme en un maso cherchant la douleur et l'humiliation face aux femmes.

On retrouve la même image dans le film *Darb al Hawa, Sentier de fantaisie* (1983, Housemeddine Mostapha) où un Pacha se met aux pieds des prostituées du bordel et les supplie de l'humilier. Cette contradiction critique le pouvoir de tyrannique l'état. Ces réalisateurs ont pu désacraliser la politique grâce à l'utilisation des scènes sexuelles. D'autres réalisateurs ont traité les tabous sexuels d'une façon plus sociologique et psychologique. Dans *Imarat Yaakoubian, L'immeuble de Yaakoubian* (2005, Marwen

Hamed), on découvre un échantillon de la société égyptienne à travers les habitants d'un immeuble où presque chacun d'eux cache un désir sexuel refoulé (homosexualité, harcèlement sexuel, ...). Quant à Khaled Youssef dans son *Alrayes Amr Harb, Le patron Amr Harb*, réalisé en 2008, il présente la société égyptienne comme étant une société maléfique contrôlée par le diable.

Dans les années 90, les spectateurs se sont ennuyés des films superficiels ayant des scènes sexuelles. C'est alors qu'une nouvelle génération d'acteurs a vu le jour. Durant cette période, on a commencé à parler du cinéma propre que nomme le cinéaste Medhat al Adl le cinéma familial, selon lui, ces films peuvent être vus par tous les membres de la famille sans aucune gêne. Le critique Rafik Al Sabban s'oppose à cette vision expliquant qu'il n'y a pas de cinéma propre ou sale, il y a plutôt des bons ou des mauvais films. Les scènes sexuelles sont un moyen parmi d'autres d'expression qu'un bon réalisateur doit savoir les manipuler correctement. Ces scènes-là peuvent ajouter un grand plus au film si elles font vraiment partie de la dramaturgie de l'histoire comme elles peuvent causer l'échec d'un film si elles sont parachutées. Il ajoute que les cinéastes qui utilisent le terme cinéma propre cherchent à gagner la confiance du spectateur tout en évitant le traitement des sujets pointus. Le critique Ahmed Raafat Bahjat explique que le cinéma propre n'est autre que le cinéma ayant une dramaturgie bien construite, c'est pourquoi malgré les scènes sexuelles passées dans les films de Youssef Chahine⁷⁸ ou Salah abu Sayf sont des vrais œuvres d'art.

Il ajoute que le cinéma n'est que le reflet de la société. Il faut juste respecter le spectateur et lui présenter en toute liberté des films sans abuser sur un point ou un autre juste pour en tirer profit. D'autres cinéastes se sont opposés totalement au terme cinéma propre. Le réalisateur Yosri Nasrallah dit que son travail est de réaliser des films sans se demander s'ils sont propres ou non. Après tout, si la société est malsaine, ceci sera reflété sur l'écran.

⁷⁸ Evidemment, le fait d'être issu d'un pays arabo-musulman ne veut pas forcément dire qu'on est musulman. D'ailleurs, comme nous l'avons souligné, nous nous intéressons avant tout à l'expression du sacré dans l'environnement arabo-musulman.

2. Le pouvoir entre la politique et le terrorisme

1. Le cinéma et la politique

La censure politique en Egypte était présente depuis bien plus qu'un siècle. Il suffit de citer l'incident qui s'est déroulé en 1986, date de sortie du film *Lel Hob Qissa Okhra* – l'amour a une autre histoire – de Rafaat AlMihi, pour comprendre à quel point l'art - et spécialement le cinéma – était dépendant du pouvoir qui dirigeait le pays. A cette dernière date, un policier a déposé une plainte afin d'interdire la projection du film. Selon l'officier, le film contenait plusieurs scènes sexuelles bien réelles. Yahya Al Fakharani et Maali Zayed, les acteurs principaux, ont été traités comme des criminels avant d'être relâchés.

Le cinéma égyptien est né durant la période de la colonisation anglaise. C'est pourquoi il était interdit de produire des œuvres qui parlent de la nationalité ou qui encouragent le spectateur à chercher à avoir son indépendance. Par la suite, critiquer le royaume est devenu tabou. La police guettait toute transgression qui pourrait nuire à l'image du roi. Tout ceci a fait du cinéma égyptien, à ses débuts, une scène de cabaret, un ensemble de romances souvent superficielles, une série de films n'ayant que des fins heureuses, ... c'est à dire un cinéma qui ne critique pas profondément la société. Un septième art qui ne réfléchit pas et qui ne se rapproche surtout pas de la politique. Les protagonistes qu'on voit souvent sont alors : le fils du riche qui tombe amoureux de leur pauvre femme de ménage, la jolie danseuse qui manipule le jeune homme gâté, etc. Les coûts de production d'un film étaient très chers. Pour cette raison aussi, les producteurs n'osaient pas prendre le risque de dépenser d'énormes sommes d'argent et les perdre après à cause de la censure. Jusqu'à la fin des années quarante, il n'y avait pas de films qui critiquaient négativement le pouvoir ou qui présentaient une nouvelle sorte de pensées politiques.

Le cinéma égyptien était au service du royaume. A chaque fois qu'on passait l'image du roi, elle était forcément mise en valeur. On croisait souvent à l'écran et dans le décor du film, des portraits et des tableaux du roi Farouk un peu partout même lorsque ça n'ajoute rien au scénario. Il fallait montrer une société qui était fière de son dirigeant.

En 1944, Youssef Wahbi a réalisé le film *Gharam wa Entikam, Passion et Vengeance* dans lequel il a glissé une scène réelle de l'opéra de la famille Al Alaweya qui glorifie non pas juste Ali Pacha mais aussi toute sa famille. L'opéra présente donc le roi Farouk et tous ses ancêtres en leur rendant un grand hommage et en soulignant leur prestige. Le roi a tellement apprécié et aimé le film, après l'avoir vu au cinéma en décembre 1944, au point qu'il a donné le nom de Bey officiellement au réalisateur Youssef Wahbi.

Evidemment, après la révolution de 1952, toute la scène de l'opéra a été enlevée du film (ce qui n'a rien changé au déroulement de l'histoire puisque l'opéra n'était pas du tout nécessaire). D'ailleurs, la majorité des films produits avec cette dernière date ont essayé de camoufler l'image du roi.

En 1937, Bahija Hafedh a produit et réalisé le film *Layla Bent Essahra, Leila la fille du désert* qui raconte l'histoire de la jolie bédouine nommée Layla qui a été kidnappée par deux hommes. Ils l'ont présenté au roi de la Perse qui a tout fait pour gagner son cœur. L'amant de Layla finit par battre les persans et la sauver. Le film a participé au festival de Berlin en 1938 et au festival de Venise. Mais juste avant de sa projection, ses auteurs ont été surpris de l'interdiction de la circulation du film. Le roi Farouk était en train de se rapprocher à l'époque du Chah de l'Iran Mohamed Ridha Bahlawi, c'est pourquoi l'Egypte voulait éviter toute source de malentendu. D'ailleurs, le roi a donné la main de sa propre sœur Faouzia au Chah. Cette interdiction a causé d'énormes pertes à Bahija Hafedh qui a porté plainte contre cette décision.

Après six ans de lutte, elle a fini par gagner le procès. Le film peut être à nouveau projeté mais à condition de changer la fin de l'histoire et d'enlever un bon nombre de scènes. Tout ceci a affaibli la structure de l'œuvre ce qui a causé un grand échec.

En 1938, un grand film a failli voir le jour et a été sur le point de faire progresser le cinéma égyptien en marquant son histoire. Il s'agit du film Lashin réalisé par l'allemand Fritz Krump Lashin produit par la société Talaat Harb pour le théâtre et le cinéma filiale de Bank Masr – Banque de l'Égypte – qui était sous le contrôle des Pachas. Un jour après sa première projection, le 17 mars 1938, le responsable de la censure ordonna l'interdiction du film. Selon le ministère de l'intérieur, l'histoire a dérangé le roi ce qui a nécessité l'intervention des brigades royales. Cette décision a surpris tous les participants au film puisque comme nous l'avons cité, la production était dépendante des Pachas. Lashin a coûté très cher à ses producteurs. Son protagoniste principal a été joué par Hassan Ezzat, un acteur égyptien qui avait déjà un long parcours à Hollywood. Le scénario était repris par Ahmed Rami et Ahmed Badrakhan. Le décor était énorme et gigantesque. L'œuvre nous fait découvrir les coulisses du palais qui contrôlait le royaume où se déroulaient les événements de l'histoire. Le film traite soigneusement et audacieusement plusieurs points politiques. D'une certaine façon, on peut le considérer comme une critique de la situation de l'époque.

Dès le début du film, et juste après le carton qui annonce que les événements se déroulent au 12^{ème} siècle, nous entendons les prédictions d'un astrologue : *‘mes frères, habitants du pays, tenez vos mains ! il viendra le jour où vous regretterez ce que vous avez perdu. Le Nil ne débordera pas, la terre séchera. Vous aurez faim. Ouvrez vos yeux sinon une révolution soulèvera les coins du pays.’* Nous découvrons après la tête de l'astrologue tranchée. Il a été accusé d'avoir semé la confusion en véhiculant des rumeurs.

Par la suite, nous nous retrouvons entre plusieurs foules de personnes qui parlent du commandant de l'armée Lashin. Ce dernier est devenu symbole du courage et de la justice. Il a déjà vaincu les moghols. Au même moment, alors que le commandant avançait fièrement avec sa troupe, nous découvrons les dessous du palais : un ministre traître, de l'argent gaspillé, et des complots planifiés. Puis nous assistons à la détérioration du pays. Les terres sont en train de sécher. Les animaux et arbres sont mourants. La famine s'étend de plus en plus. Un rebelle nommé Youssef essaye de remonter le moral des gens en les

encourageant à continuer à avancer vers la capitale. En parallèle, nous voyons la richesse dans laquelle vit le sultan. Ce dernier passe son temps à satisfaire ses désirs pendant que son ministre continue à le trahir et à l'encourager à se retourner contre les agriculteurs qui souhaitent se rapprocher du palais. Lashin refuse de telles paroles en disant " les personnes qui souffrent de la faim et du désespoir attendent que leurs mollahs les soutiennent dans de telles situations. Si nous commençons à utiliser la force, nous les pousserons à la révolution."

Plus tard, on arrête Lashin. Il a été jugé coupable d'avoir essayé de se rapprocher de Kalima l'odalisque de sultan. En même temps, le royaume s'oppose aux villageois en utilisant la force. Youssef réclame la paix en criant fort "n'utilisez pas la force contre ceux qui meurent de faim alors qu'ils se donnaient corps et âme afin que vous puissiez manger et vivre. Maintenant vous et le sultan vous les négligez."

La révolution finit par éclater. Les rebelles réclament la libération de Lashin tout en pénétrant le palais. En même temps, le sultan finit par être tué. Cette fin a été modifiée par la suite de la censure : le sultan ne meurt pas. Au contraire, une fois libéré, Lashin le glorifie en citant ses qualités. Toutes les failles et les injustices faites ont été causées par le ministre.

Ahmed Salem était contre cette modification. Pour lui, la révolution n'aurait plus de sens si le sultan finit par être innocenté. C'est pourquoi le producteur s'est dirigé vers le premier ministre Mohamed Mahmoud Pacha en croyant qu'il allait le convaincre des bonnes intentions du film qui n'avaient pas de rapport avec le régime royal actuel. Salem fut surpris par la réaction du Pacha qui l'a chassé de son bureau sans vraiment l'écouter tout en l'accusant d'avoir manqué de respect à la sainteté de l'état. Selon Mahmoud Pacha, le producteur a dépassé les limites en se permettant d'entrer à son bureau avec un cigare, croisant les jambes en s'asseyant et sans poser le tarbouche sur la tête. Tout ceci a poussé Ahmed Salem à en faire un scandale. Il a contacté plusieurs journaux qui étaient contre le royaume. Ces derniers ont écrit dans leurs articles que le pouvoir au sein de l'Egypte a tremblé de peur à cause d'un simple film. Le roi et ses ministres ont proposé la solution soi-disant adéquate à l'équipe du film.

Comme nous l'avons mentionné, il a fallu modifier la fin du scénario tout en enlevant toutes les scènes de révolution et les passages qui dénigrent l'image du sultan. Les avis au sein de la production se sont dispersés, les uns étaient contre et les autres étaient pour. En fin de compte, Ahmed Salem s'est retiré mais on a quand même tourné une nouvelle séquence où le sultan se rend compte de la conspiration. La production espérait sauver leur film ainsi, mais la nouvelle version a juste amorti les pertes.

La censure a été forte présente durant cette période. Elle s'est opposée à toute œuvre présentant une image négative du royaume. Il était même interdit de filmer les pauvres paysans et de montrer l'autre classe sociale celle des riches qui profitent des biens du pays. Pourtant, "l'industrie" cinématographique produisait plusieurs films. On se permettait quand même de se rapprocher et montrer d'autres genres de tabous : on voyait souvent les danseuses de ventre, les cabarets bien organisés, etc.

En 1947, est sorti en Egypte la première loi qui s'intéresse à la censure au cinéma. Une grande partie des textes existait déjà depuis plusieurs années. Simplement, elle n'était pas vraiment appliquée. D'ailleurs, une année plus tard, le film de Ahmed Badrakhan "Moustapha Kamel" a été interdit. La loi de la censure a été donc appliquée puisque l'œuvre glorifie le rebelle Moustapha et montre les causes de la révolution. Mais après les événements de 1952, le film a vu le jour. Anouar Essadat était même présent lors de sa projection où on avait ajouté le carton suivant : "le film que l'ère de l'obscurité a interdit se projette à l'ère de la révolution, le film qui a été interdit par les chaînes et sauvé par les livres."

2. Jamel Abdelnasser, un père « décevant »

Malgré sa grande réputation au début de son règne, les cinéastes ne se sont pas trop rapprochés de l'image de Jamel Abdelnasser. Dans Port Saïd (Ezzeddine Dhou Alfakar, 1957), on a pu juste entendre sa voix pendant qu'il annonçait les mesures prises concernant

le Canal de Suez. Pareil, trois ans plus tard, on entend sa voix dans le film *Al Bab Al Maftouh – La porte ouverte* – réalisé par Henri Barakat. On a dû attendre l'œuvre de Youssef Chahine *Al Asfour – Le moineau* – (1967) pour découvrir pour la première fois d'une façon directe l'image du général. D'ailleurs, c'est dans ce film qu'on assiste enfin à une vraie description réaliste et bien globale des événements et de l'ambiance de la nuit du 9 juin 1967. Le discours du président qui souhaitait se retirer a déclenché une immense colère aux fonds des égyptiens.

Bahia, qui a rendu hommage aux femmes, était en train de suivre le discours de Jamel Abdennasser déclarant sa responsabilité envers les dégâts causés à l'armée égyptienne et renonçant à sa place. Cette femme effondrée par l'humiliation de son président se précipite vers la rue criant fort. Les égyptiens n'ont pas accepté une telle double défaite.



Figure 4. Bahia et son entourage en train de suivre le discours de Jamel Abdennasser dans le film *Le moineau* de Youssef Chahine

Etonnement, dans son film de 1970, *Annas Wa Nil – Les gens et le Nil* -, Youssef Chahine n'a pas cherché à monter une scène tant attendue, celle du président Jamel Abdelnasser appuyant sur le bouton qui détournera l'écoulement du Nil. Pourtant, il était connu que le général était passionné par le cinéma. Il y a eu quand même plusieurs films qui ont fait allusion au président Abdelnasser d'une façon moins directe. Dans *Port Saïd* (Ezzeddine Dhou Alfakar, 1957), nous observons à plusieurs reprises l'image du général sur les murs à l'extérieur. Et nous écoutons plusieurs chansons glorifiant la victoire de Jamel Abdennasser dont *Ehna Chaab – Nous sommes le peuple*.

Et après la mort d'Abdelnasser en 1970, on a commencé à voir des images qui le dénigrent. Sous le régime d'Anouar Assadat, les cinéastes – une fois de plus – ont suivi la loi du plus fort et ont donc critiqué à plusieurs reprises la politique de l'ancien président. Parmi les films qui ont marqué cette période, on cite *Tharthara Fawka Nil – Bavardage sur le Nile* - et *Ehna Betou Autobus – Nous sommes les gens du bus* - tous deux réalisés par Hussein Kamel respectivement en 1971 et 1979, et *Al Karnak* (Ali Badrakhan, 1975).

Dans ce dernier film, la critique de l'ex-président Abdelnasser était indirecte. Le chef des services de renseignement, qui était normalement assez confiant, tremblait pendant qu'il était au téléphone avec le président. Durant les premières années du règne d'Anouar Assadat, on a voulu présenter Jamel Abdelnasser comme étant un dictateur, beau-parleur, qui utilise la violence pour contrôler le pays.

Après plusieurs années, la production égyptienne a produit un film qui retrace l'histoire du général Abdelnasser. L'œuvre *Nasser 56* réalisé en 1996 par Mohamed Fadhel a réussi à renaître le défunt Abdelnasser grâce entre autres le jeu d'acteur de Ahmed Zaki. Le film, qui était en noir et blanc, a éveillé à nouveau le nationalisme dans les cœurs des spectateurs. Ils ont vu un rêve dont la plupart des arabes gardent.

‘‘ L’Egypte serait-elle redevenue nassérienne ? Depuis deux mois, le film Nasser 56, qui raconte la nationalisation du canal de Suez, bat au Caire tous les records d’entrées. Une

scène, surtout, fait chavirer les salles de cinéma : celle qui montre le président Gamal Abdel Nasser, le 26 juillet 1956, au balcon de la Bourse d'Alexandrie, en train de proclamer la nationalisation par l'Egypte de la Compagnie du canal de Suez. Les cris fusent, en plein milieu du film. Certains spectateurs, enthousiastes, se lèvent pour mieux applaudir. [...]

En réalité, plus que Nasser lui-même, c'est un certain nationalisme arabe, incarné à l'époque par le raïs, qui fait encore rêver sur les bords du Nil. Beaucoup d'Égyptiens ont aujourd'hui le sentiment que la politique étrangère du Caire se décide à Washington. Nasser 56 leur rappelle qu'il y a quarante ans leur pays osa dire non à l'« impérialisme occidental ». Hosni Moubarak, l'actuel président, vient de mesurer combien ce « non » pouvait être populaire : sa décision de ne pas participer, à Washington, au sommet israélo-arabe convoqué par Bill Clinton lui a valu un brusque regain de popularité...⁷⁹,

3. Le terrorisme dans le cinéma égyptien

En 1981, le président égyptien Anouar Assadat a été tué devant tout le monde pendant une parade militaire. Plusieurs personnes pensent qu'il a été tué par le terrorisme qu'il a lui-même nourri d'une certaine façon à ses débuts. Juste après la prise du pouvoir, Assadat a encouragé les groupes islamistes à s'amplifier afin de les opposer aux parties communistes et gauches du pays. Petit à petit, la pensée ou plutôt la doctrine islamiste s'est répandue en Egypte, voire même dans plusieurs pays arabes. Dans les années quatre-vingt, après l'assassinat de Anouar Assadat, les islamistes ont pris encore plus de pouvoir. Plusieurs cellules se sont formées. Ils ont eu accès au grand commerce, à la scène politique à travers l'assemblée du peuple et évidemment – discrètement – à certains postes clé au sein du ministère de l'intérieur et de la défense.

⁷⁹ Angevin Patrick , Egypte: Nasser mieux que Schwarzenegger?, 10 Octobre 1996, https://www.lexpress.fr/informations/egypte-nasser-mieux-que-schwarzenegger_618753.html

Malgré la présence de ce courant, l'état a refusé toute critique cinématographique touchant au terrorisme. Le pays n'a pas voulu faire face à ces groupes. Il a craint de causer des troubles encore plus graves puisque le réseau des islamistes est devenu assez fort et influent.

D'ailleurs, en 1984, le fameux scénariste Abdel Hay Adib a vu son scénario du film *Rajol Mina Alhay Assedes* se refuser. La censure n'a pas accepté l'histoire puisque ça montre à quel point les islamistes arrivent à contrôler la politique du pays à travers leurs infiltrés. Le scénario décrit également la stratégie de cette doctrine, comment on arrive à manipuler les étudiants en se rapprochant d'eux au sein même de leurs universités. De plus, Abdel Hay Adib accuse l'état d'avoir permis aux islamistes de se propager autant et même de les avoir encouragé, durant les années soixante-dix, à se former.

Le scénariste Wahid Kamel est passé aussi par la même situation. Son feuilleton *Al Ayila – La famille* – a été entièrement censuré durant la même année. Mais, dix ans plus tard, avec les changements politiques, son scénario a été bien accueilli. Le feuilleton a été même diffusé pendant Ramadan, le mois sacré des musulmans.

A la fin des années quatre-vingt, les extrémistes se sont attaqués de plus en plus aux cinéastes, auteurs et même politiciens égyptiens. Parmi ces personnages, on cite : l'écrivain dont ses œuvres ont fait objet de plusieurs scénarios Nejjib Mahfoudh et le président de l'assemblée du peuple Refaat Mahjoub qui a été assassiné. A partir de ce moment-là, l'état a fini par se décider d'attaquer directement les terroristes. Plusieurs scénarios traitant le sujet du terrorisme ont vu alors le jour, et même des propositions qui ont été refusées avant, ont été validés. La censure ne s'opposait plus à toute sorte de critique cherchant à atteindre les islamistes. L'état a même encouragé les hommes de cinéma à aller vers l'avant sans aucune crainte et surtout de montrer les objectifs des extrémistes ainsi que leurs crimes envers tous les égyptiens.

Le réalisateur Nader Jalal a essayé en 1989 à travers son film *Al Irhab – Le terrorisme* – de présenter les extrémistes et leur danger. L'histoire est celle d'un terroriste

qui fuit la police. Une innocente femme le croise et croit en son image angélique. Profitant de sa naïveté et son amour, il la pousse à faire circuler pour lui, sans qu'elle le sache, une valise contenant des dynamites. Nader Jalal a montré le danger du terrorisme, comment il arriva à faire un lavage du cerveau aux jeunes, ... sans pour autant décrire de plus près les profils de ces extrémistes. Ces derniers ont été présentés d'une façon un peu mystérieuse et floue.

C'est surtout dans les années quatre-vingt-dix que le cinéma égyptien a produit des films de qualité traitant le sujet du terrorisme. On peut dire que *Al Irhab Wal Kabab* – le terrorisme et le kebab – réalisé en 1992 par Sherif Arafa est la première œuvre qui critique fortement ce sujet. Dans le film, on suit un simple fonctionnaire Ahmed joué par Adel Imam qui cherche à transférer son fils d'une école à une autre plus proche de leur maison. Ahmed fait face à plusieurs obstacles administratifs irraisonnables. L'un des fonctionnaires de l'administration que le père n'arrêtait pas de visiter était soit disant tout le temps occupé : il laissait son travail de côté pour prier alors que Ahmed l'attendait comme toujours. Ce dernier finit par perdre sa patience surtout que le fonctionnaire qui paraît islamiste était dur avec lui en osant le traiter de mécréant.

Ahmed se retrouve un peu par accident avec une arme à la main face aux agents de sécurité et toute sorte de personnes se trouvant à l'administration. Il les prend alors en otages et arrive à les contrôler surtout qu'il a pu avoir avec lui "des terroristes bénévoles" qui étaient présents à l'administration. Un soldat opprimé le rejoint ainsi qu'une prostituée, un homme fuyant la loi et un jeune homme qui était sur le point de se suicider. Ce dernier, en se présentant, il dit qu'il voulait se jeter pour mourir mais comme c'est illicite il préfère faire partie de leur groupe qui est après tout licite. Les ravisseurs exigent des médicaments et du kebab pour assurer la sécurité des otages. Le peuple a besoin avant tout d'être bien nourri et soigné. Donc d'une façon intelligente, le réalisateur critique l'état qui ne sait pas comment se comporter face au fléau du terrorisme et explique les raisons qui peuvent faire d'une personne normale un extrémiste.

Al Irhabi - Le terroriste - réalisé en 1994 par Nader Jalal est l'un des films les plus pesants qui ont fortement critiqué le terrorisme. Le scénario raconte l'histoire de Ali Abdedhaher ⁸⁰ un extrémiste relativement bien placé qui, suite au meurtre commis sur un agent de police, s'enfuit et se heurte à la voiture d'une demoiselle. Grâce à cette femme, il se retrouve dans sa famille qui l'a bien accueilli. Il en profite pour en faire une cachette afin d'éviter les forces de l'ordre. Avec le temps, la bonté de toute la famille le touche jusqu'à ce qu'il finisse par changer son mode de vie. Ali finit même par accepter l'autre : le voisin chrétien est devenu son ami, il ne voit plus de différence entre leurs croyances et religions mais plutôt des convergences.

À travers le film, le spectateur comprend que l'être humain a besoin d'un minimum de dignité pour pouvoir évoluer positivement. L'œuvre a marqué le cinéma égyptien des années quatre-vingt-dix non seulement grâce au bon scénario, à la qualité de la réalisation et à sa remarquable musique, mais aussi aux jeux d'acteurs notamment Adel Imam. D'ailleurs, ce dernier a joué une année plus tard – en 1995 – presque avec la même équipe dans Touyour Adhalem – Les oiseaux des ténèbres – réalisé par Sherif Arafa, encore le rôle d'un terroriste. Dans cette œuvre, nous découvrons les coulisses de la scène politique égyptienne où les islamistes et leurs opposants politiques mettent la main dans la main pour atteindre leurs objectifs en sacrifiant le peuple.

En 1997, Youssef Chahine a réalisé Al Massir – Le destin – dont l'histoire se déroule au douzième siècle. Le protagoniste du film n'est autre que le grand philosophe arabo-musulman Ibn Rochd. Simplement, Chahine n'a pas cherché à faire de son film une autobiographie de ce penseur, mais plutôt un témoignage expliquant comment le régime au pouvoir est impliqué d'une façon ou une autre dans le terrorisme. A travers le personnage du philosophe, Youssef Chahine souligne l'importance et le rôle du savoir pour sauver la société de l'obscurantisme.

⁸⁰ Al Dhaher en arabe veut dire l'apparent. Il se peut que le réalisateur ou le scénariste a choisi un tel nom pour faire allusion à ces personnes qui prétendent être croyantes en se limitant à tout ce qui est superficiel.

Chahine réalise deux ans plus tard un autre film, *Al Akhar – L'autre* – qui s'intéresse à l'extrémisme, mais cette fois-ci, il critique surtout les forces venant de l'extérieur de l'Égypte et qui sont prêts à tout faire pour profiter du terrorisme. A partir des années deux-mille, les apparitions des terroristes sur l'écran égyptien étaient plutôt comiques sans aucune profondeur. On note quand même l'importance du film *Imarat Yaakoubian – L'immeuble de Yaakoubian* – réalisé en 2005 par *Marwan Hamed*. L'œuvre pointe du doigt les policiers traîtres qui participent à la prolifération du terrorisme que ce soit en traitant des accords avec les extrémistes ou en poussant les jeunes à se défouler contre l'état à cause de l'injustice et l'oppression qu'ils subissent.

3. Sacrées dates

1. Palestine 1948, une résistance sacrée

Le cinéma était l'un des arts les plus expressifs durant la période de *Al Entifadha* 1948, surtout dans les pays arabes qui étaient proches de Palestine. Le cinéma égyptien a reflété donc les événements qui se passaient et qui ont fait trembler le monde arabe.

L'honneur des arabes était en jeu. Le septième art a commencé à produire de plus en plus de films traitant et analysant tous les événements en relation avec la guerre palestinienne. Parmi les idées que le cinéma égyptien a fait circuler est que la première défaite de cette guerre a été causée par les armes inefficaces et détériorées par le roi Farouk. D'ailleurs, cette pensée a encouragé d'une certaine façon la révolution égyptienne de 1952 à se réaliser.

La guerre palestinienne avait un grand impact sur la vie sociale et politique en Égypte. Les cinéastes ont contribué à faire passer leurs messages à travers leurs œuvres. Afin d'attirer un grand nombre de spectateurs, Moahmoud Dhou Alfakar a réalisé en fin

de 1948 *Fatatou Men Filastin* (une fille de Palestine) en y glissant des comédies musicales tout en s'intéressant à la guerre palestinienne.

A travers le film nous suivons l'aventure d'un pilote de guerre égyptien qui, suite à une attaque, tombe avec son avion en Palestine. Salma, une villageoise le trouve et le soigne. Une histoire d'amour est née. La jeune palestinienne est rebelle et préfère affronter la mort qu'accepter l'occupation sioniste. Elle et ses amies villageoises continuent à soigner les soldats blessés avec plein de courage. Elles s'occupent des guerriers tout en chantant : 'Vous êtes partis au champ de bataille et vous êtes revenus et l'honneur et la gloire sont à vous'. Salma a fait de sa maison une cachette d'armes alors que son amant, une fois soigné, n'hésite pas à retrouver ses camarades pour défendre Palestine.

Un an plus tard, c'est-à-dire en 1949, la même société de production qui appartenait à Aziza Amir a produit un autre film, *Nadia*, traitant la guerre palestinienne dont le réalisateur est Fatin Abdelwaheb. Cette fois-ci, le protagoniste est Nadia, une maîtresse d'école. Elle a consacré sa vie à ses élèves et à son frère et sa sœur au point qu'elle refuse d'être mariée pour pouvoir s'occuper d'eux.

Plus tard, son frère Mounir meurt au champ de bataille. Sa perte trouble énormément Nadia. Elle finit quand même par se relever et même se marier à Medhat. Ce dernier était l'ami très proche de son frère. Il combattait à ses côtés. C'est pour cette raison qu'elle a pu l'accepter comme époux. Elle voyait en lui son frère qui lui manquait. Nadia finit par être emprisonnée et torturée par les sionistes et pourtant elle se montre lucide. Des religieuses palestiniennes l'aident à s'échapper.

La plupart des films égyptiens qui ont été réalisés durant cette période ne se sont pas intéressés directement à la guerre de 1948. Beaucoup d'entre eux étaient des histoires d'amour dont Palestine n'était qu'une scène. On cite : *Wadaa Fel Fajr* - un adieu à l'aube- (Hassan Al Imam, 1956), *Man Ouheb* – Qui j'aime- (Majida, 1966), etc.

En 1953, le film *Ardh al Abtal, La Terre des héros* écrit et réalisé par Niazi Moustapha raconte l'histoire d'un père responsable d'un commerce d'armes corrompu qui finit par payer le prix en perdant son fils. Ce dernier a quitté l'Égypte pour aller combattre bénévolement en Palestine lorsqu'il a découvert que son père cherche à se marier à sa bien-aimée. Une fois sur le champ de la bataille, il tombe amoureux d'une femme palestinienne. Alors que le couple s'organisait pour le mariage, le père corrompu effectue une autre transaction de ventes d'armes. La défaillance de ces équipements a causé la perte de vue à son fils. Le père finit par se suicider quand il apprend les conséquences de son égoïsme.

Pareil, dans le film *Allahou Maana, Dieu est avec nous* sorti en 1955 réalisé par Ahmed Badrakhan et écrit par le grand auteur Ihsan Abdelkodous, nous retrouvons le même thème traité. L'affaire des ventes des armes se répandait au point que tout le monde en parle. Le film montre comment les riches corrompus cherchent à s'enrichir encore plus coûte que coûte. Ils visent une bonne position politique, beaucoup de gain et un pouvoir prestigieux, en contre partie des catastrophes causées par leurs commerces.

En 1953, l'équipe du film a été choquée de savoir que la censure a interdit la projection d'*Allahou Maana*. Selon les responsables et l'assemblée de la révolution, l'œuvre glorifie l'ancien commandant Nejib comme s'il était la vraie icône de la révolution. Plus tard, lorsque Jamel Abdelnaser a atteint le pouvoir, les cinéastes ont essayé d'actualiser l'affaire de leur film. En premier temps, on a décidé d'enlever les scènes présentant Nejib. Le résultat était toujours le même. En second temps, le président Abdelnaser a fini par regarder et approuver le film en mars 1955.

Roda Qalbi, Rend- moi mon Coeur (Ezzeddine Dhou Alfakar, 1957) est considéré comme l'un des grands classiques du cinéma égyptien. Son histoire commence au début des années trente et prend fin en 1952. Il s'agit d'une histoire d'amour entre la fille du pacha et le fils de leur jardinier. La relation entre ces amoureux, Ali et Angie, se complique

lorsque son frère s'oppose à leur union. Angie prétend avoir trouvé un fiancé riche pour encourager son amant à s'éloigner d'elle afin de sauver sa peau.

Au milieu de toute cette tragédie, on découvre la guerre de Palestine 1948. Mais ce qui est remarquable dans cette réalisation est que les ennemis n'ont pas été filmés et ce sont surtout les vendeurs d'armes qui ont été montrés du doigt comme étant les responsables corrompus de tout le mal qui touche l'Égypte. La scène politique a été utilisée comme étant un arrière-plan où les actions se déroulaient. La relation et la distance entre Ali et Angie dépendaient de tout ce qui se déroulait autour d'eux. Il faut noter que la majeure partie de l'histoire du film s'est passée durant l'autorité du roi Farouk et que même si le pacha, père d'Angie, avait un certain pouvoir, on ne savait pas s'il était vraiment impliqué dans les affaires d'armes.

En 1954, un autre film, cette fois-ci réalisé par Sayf Eddine Chawkat, sort dans les salles du cinéma égyptien et qui raconte une autre romance tout en faisant de la guerre palestinienne un décor. Le scénario raconte l'histoire d'un officier blessé durant cette guerre et qui finit par tomber amoureux de son infirmière. Depuis son retour au champ de bataille, son amoureuse ne reçoit aucune nouvelle de sa part. Elle finit par croire qu'il est mort. Plus tard, le soldat revient avec un grand handicap et la retrouve en couple avec son collègue le médecin. Ce dernier finit par accepter d'effectuer une opération chirurgicale délicate grâce à laquelle l'officier retrouve sa vie normale et épouse même sa bien-aimée.

Il est donc bien remarquable que le film s'intéressait surtout à cette histoire d'amour. La guerre n'était qu'un prétexte pour faciliter la réalisation des complications et des incidents se trouvant dans le scénario. L'armée israélienne n'a pas été montrée pourtant on a vu quelques scènes où les soldats égyptiens étaient blessés.

De même, dans Tarik Al Abtal (le chemin des héros) réalisé en 1961 par Mahmoud Ismail, nous suivrons une autre histoire d'amour faisant de la guerre de 1948 une scène de

décor sans plus. À travers les souvenirs d'une femme présente lors d'un hommage aux martyrs de la guerre, nous découvrons son regret envers son amant qu'elle a perdu premièrement à cause de sa propre famille et finalement suite à sa mort au champ de bataille. Mahmoud Ismail, même s'il n'a pas présenté la guerre palestinienne en premier plan dans son film, a essayé de glorifier les soldats égyptiens. Les amoureux ont failli se rejoindre et ont résisté à plein d'obstacles ; tout comme les guerriers arabes et spécialement égyptiens qui ont combattu l'ennemi avec bravoure et courage.

f

Nul ne peut nier que Palestine est l'une des affaires, si ce n'est pas la seule, qui a uni les différents peuples arabes durant ce dernier siècle. La production cinématographique égyptienne s'est intéressée à ce sujet dès ses débuts c'est-à-dire dès 1948. Mais il est bien remarquable que les intentions des producteurs n'étaient point convergentes. La Palestine, terre sacrée, ne faisait pas partie d'un plan bien étudié et élaboré par les cinéastes égyptiens voire même arabes. Certes, les films de qualité ont eu un impact profond sur les spectateurs qui ont découvert d'autres visions concernant la guerre, mais les cinéastes n'ont pas fait de l'affaire palestinienne un objectif à atteindre en lui-même.

2. La révolution d'Août

Comme nous l'avons vu, plusieurs films égyptiens qui ont abordé le sujet de la guerre palestinienne ont éveillé et surtout glorifié d'une certaine façon la révolution de 1952. Le cinéma est devenu, comme il l'a été souvent un peu partout dans le monde, un outil de propagande politique. Plusieurs films ont présenté et amplifié tout ce que la révolution a pu apporter et offrir aux égyptiens. La révolution devait être sacralisée aux yeux de tous les citoyens.

Hussein Faouzi a réalisé en 1953 *Afrith Am Abdah – Le démon de l'oncle Abdah* – un film qui glorifie clairement la révolution. L'histoire se passe dans le passé où l'oncle Abdah se transforme en fantôme suite à son assassinat. Il essaye donc de se venger de ses tueurs. Il communique aussi avec ses amis et les aide à trouver un trésor. Il leur informe de ce qui se passera au futur proche : bientôt une révolution viendra qui les sauvera de la tyrannie et de la corruption, ça sera une nouvelle ère où la justice règnera sur toute l'Égypte. Le fantôme décrit et récite les six principes annoncés par la révolution : l'armée sera patriotique, la colonisation n'existera plus, etc.

Plein d'autres films ont suivi cette propagande. *Ardh Al Abtal* – comme nous l'avons déjà mentionné – réalisé en 1953 par Niazi Moustapha a auréolé la révolution. Durant la même année, Fatin Abdelwahhab a réalisé *Hokm Karakouch, Le règne de Karakush*. La production de ce dernier film a même remercié directement l'armée égyptienne : 'L'histoire de la révolution contre l'injustice est aussi ancienne que l'histoire de l'humanité. Le monde a connu depuis la nuit des temps toute sorte de tyrannie aux fils des générations. Les braves peuples patientent et résistent à la corruption jusqu'à ce que dieu prépare parmi ses fils des hommes qui n'acceptent pas les oppresseurs et tiennent leurs promesses. Ils prennent les commandes afin de retrouver leur liberté...

L'histoire de règne de Karakouch est une histoire où réalité et imaginaire se mélangent ensemble pour donner une image claire de la révolution du peuple contre un dirigeant injuste, fier de son pouvoir et qui a oublié son Seigneur qui l'observait.' Le producteur du film a divinisé la révolution et même d'une façon indirecte, le nouveau régime au pouvoir. Le spectateur aura donc une image idéalisée d'une révolution au point qu'il peut la considérer comme étant une sainte.

En 1954, Mahmoud Dhou Alfakar a réalisé *Al Ardh Al Tayiba – La terre sainte* – où toute son histoire tourne autour de la réforme agricole. Une paysanne distribue aux agriculteurs toute sa terre qu'elle a hérité. Un an plus tard, Ahmed Badrakhan a réalisé *Allahou Maana* où il présente pour la première fois aux spectateurs les officiers libres qui ont défendu la révolution. Ce genre de glorification a duré plusieurs années, on cite par

exemple *Al Mamalik – Les royaumes* – (Atef Salem, 1965) et *Thawrat Al Yaman – La révolution de la Yémen* - (Atef Salem, 1966) et bien sûr *Jamila* de Youssef Chahine réalisé en 1958, une œuvre consacrée à la révolution mais avec un traitement et une réalisation assez spéciales.

Dès la fin des années 60, la révolution a commencé à perdre son auréole. Plusieurs films produits, surtout à partir de 1971, ont montré comment Jamel Abdelnasser se comportait face à tous ceux qui s’opposaient à ses idées. Il les jetait dans des prisons où on les torturait.

3. Octobre 1956 et la sacralisation de la nation

Dès Juillet 1957, un grand film égyptien parlant de la récente guerre est sorti dans les salles de cinéma. Il s’agit de *Bour Saïd – Port Saïd* - de Ezzedine Dhou Alfakar. Ce qui est étonnant, c’est que l’œuvre a été réalisé juste après la guerre de quelques mois et probablement la réalisation a commencé pendant que les combats étaient encore en cours.

Nul ne peut nier qu’il s’agit d’un film politique qui sacralise la nation. Il a su souligner la victoire politique ainsi que la victoire militaire. L’œuvre met en valeur la lutte et la résistance des habitants de Port Saïd qui se sont donnés corps et âmes. Le spectateur s’identifie facilement aux personnages du film. D’ailleurs, on y trouve toute sorte d’égyptiens : petit et grand, homme et femme, brave et lâche, etc. Toutes les mini-histoires qu’on suit reflètent la réalité vécue pendant la guerre qui est encore toute fraîche.

La plupart des films qui ont été réalisés durant cette période non seulement étaient fiers de leur victoire, mais aussi ils glorifiaient la révolution et ses dirigeants. Les spectateurs se sont sentis assez proches de ces œuvres puisque on y voit toutes les classes sociales et on rend hommage d’une certaine façon aux pauvres qui ont tant sacrifié pour le bien de leur pays.

Les cinéastes ont tellement honoré les décideurs de la résistance qu'ils ont fait de Jamel Abdelnasser un héros idéal et un sauveur suprême. Il suffit de lire les quelques lignes de publicité du film Port Saïd qui ont été publiées en juillet 1957 dans le journal Alkawakeb pour remarquer l'adoration des producteurs envers Abdelnasser :

‘‘ Au leader de la liberté Jamel Abdelnasser

Les moments historiques vécus par le peuple égyptien lors de la brutale agression tripartite ont prouvé au monde que nous sommes un peuple glorieux qui a résisté à la barbarie des colons et qui a marqué l'histoire avec une victoire glorieuse pendant qu'ils luttaiient pour les valeurs humaines, la civilisation, l'avenir, ... et afin de préserver la paix, la liberté, la tranquillité et plus encore.

L'art égyptien qui était simplement un moyen de divertissement dans les temps anciens et qui soutenait le colonialisme contre le peuple, a eu son rôle dans cette lutte nationale [...] il y'avait un rôle en attente pour l'art ... un rôle plus important qu'il a effectué durant la bataille en enregistrant la brutalité des colons, leur barbarie, trahison et atrocités. J'ai décidé que l'art aurait cette noble tâche, j'ai donc produit Port Saïd que je présente aujourd'hui en enregistrant dedans ce qu'a commis les forces de la barbarie, d'agression et de brutalité. [...]

Enfin, j'espère que j'ai fait de ce film une partie de ce que je devrai faire en tant que citoyen égyptien croyant à la liberté et aux droits du peuple à une vie libre, digne et paisible.

Farid Chawki ‘‘

Il faut signaler que dans ce film, Ezzeddine Dhou Alfakar a fait de son personnage Chico un traître. Il a insisté pour faire circuler une image négative des juifs d'Egypte qu'il considérait comme étant des traîtres qui n'ont pas hésité à aider les agresseurs israéliens. Alors que dans les précédents films traitant l'affaire de Palestine 1948 n'ont pas osé ou n'ont pas eu le droit de la part de la classe politique de toucher et critiquer directement les juifs de l'Égypte.

Il est remarquable également l'hommage rendu aux femmes égyptiennes à travers cette œuvre. Nous trouvons dans ce film des mères braves et courageuses, parmi lesquelles on cite la mère jouée par Naima Wasfi qui arrive à reconnaître les coups de feu de son fils, des tirs qui rythment sa respiration au point qu'elle meurt en même temps que son enfant. La propriétaire du café a célébré la bravoure des femmes. Elle a fait de son café un refuge pour les sans-abris.

En 1958, Hassan Al Imam a réalisé *Hobbon Men Nar – Un amour du feu* - un film qui mélange romance et tragédie de la guerre. Nous suivons Ahmed et Mohamed depuis leur enfance. Les deux enfants devenus adultes ont plusieurs points communs et presque le même destin. Depuis qu'ils se connaissent, ils cherchent à gagner le cœur de la même fille. Cette dernière les adore tous les deux et n'arrive pas à se décider. Suite à la perte de son frère et son père durant la guerre, elle plonge dans le champ de bataille et même dans la zone de l'ennemi. Plusieurs autres films se sont intéressés à cette guerre comme *Amalikat Albihar – Géants des mers* - (Saïed Badir, 1960), *La Totfii Alshams – N'éteins pas le soleil* – (Salah Abu Sif, 1961), etc.

4. La défaite de Juin 1967

Juin 1967 est une autre date qui a marqué l'histoire de l'Égypte. La défaite a plongé tout le pays dans une sorte de dépression, de colère et de chaos. Les égyptiens en veulent à leur dirigeant politique. L'échec était lourd et le peuple avait du mal à l'accepter. Durant cette période, plusieurs cinéastes ont réalisé des œuvres critiquant la politique du pays.

Dans *Al Asfour – Le moineau* – réalisé en 1967 du grand cinéaste Youssef Chahine, nous découvrons l'ambiance grisâtre du pays peu avant la guerre. Nous suivons deux frères, le premier est un soldat et le second est un officier de police qui avait comme mission d'attraper un dangereux criminel. Le policier a dû se retourner vers son ami journaliste

pour l'aider à faire face à la corruption. Nombreux personnages dans ce film ont une vision politique et arrivent à critiquer leur environnement. Même le bédouin et le petit enfant ont une maturité politique remarquable. Plus encore, à travers son film, Youssef Chahine rend hommage à la femme. Bahia la mère rêveuse – qui n'a pas d'âge – et sa fille Fatima participent à la lutte contre la corruption. Le film finit sur la colère de la mère qui n'accepte pas la défaite. Elle sort dans les rues criant de tout son être. Des foules d'égyptiens de tout âge la suivent. Le réalisateur nous plonge dans l'atmosphère réel qui a régné juste après cette grande déception.

En 1972, Ali AbdelKhalak a réalisé un autre classique du cinéma égyptien *Oghnia Ala Almamarr* – Une chanson dans le passage – dans lequel on suit surtout le destin de cinq soldats ayant plus ou moins différents profils. Ces derniers meurent les uns après les autres. Simplement, la mort des deux derniers avait un sens encore plus profond. Les soldats font face aux tanks des ennemis tout en chantant en chœur. Une femme qui, malgré l'échec, sacralise la bravoure de la résistance. Mais la fin de la plupart des films de cette époque ne renvoyait aucune lueur d'espoir.

4. Des figures sacrées, des figures profanes

1. L'avocat

Evidemment, l'avocat est bien présent jusqu'à nos jours dans le cinéma en général. Plusieurs films cultes et célèbres se sont intéressés à ce personnage. On cite : *M le maudit* (Fritz Lang, 1931), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Les Sentiers de la gloire* (Stanley Kubrick, 1957), *Au nom de père* (Jim Sheridan, 1994). L'avocat est cette personne qui défend – ou qui devrait défendre – le bien et combattre le mal. Il incarne la justice voire même le justicier (d'ailleurs la facette du justicier nous fait penser au super héros Marvel

Daredevil). Il est là pour défendre les lois sacrées voire même des principes qui lui sont sacrés. Bien sûr, comme tout homme, il ne peut être parfait au point qu'il peut défendre plutôt l'injustice et le mal. L'associé du diable (Taylor Hackford, 1997) est l'un de ces films qui nous montrent la cupidité et l'égoïsme que l'homme pourrait sacraliser quand il suit un raisonnement diabolique. Dans ce film, le jeune avocat Kevin a failli perdre son âme en s'alliant avec le diable. Les frontières entre le sacré et le profane sont assez fines. Tout peut basculer d'un moment à un autre.

L'avocat est l'un des personnages les plus représentés dans le cinéma égyptien. Son profil a changé d'une période à une autre. Au début, dès les premières apparitions de l'avocat, il était toujours ce brave homme qui est du côté du bien coûte que coûte. Dans *Hatha janahou Abi – Ceci est la récolte de mon père* (Henri Barakat, 1945), l'avocat est apparu comme étant une personne qui peut commettre des fautes et qui finit par se rattraper. En 1950, à travers *Al Avocato Madiha (L'avocate Madiha)* réalisé par Youssef Wahbi, on découvre pour la première fois une femme avocate dans le cinéma égyptien – voire même arabe – qui défend ses principes. Ce film - tout comme *Al Ostadha Fatima, Maître Fatma* (Fatin Abdelwahab, 1952) - rend hommage aux femmes avocates et même aux femmes qui travaillent dans une société patriarcale malgré tous les obstacles. Ici, la femme qui est vue surtout à l'époque comme étant une créature "sacrée" se retrouve dans une grande lutte dépassant les codes sociaux et cherchant à appliquer les textes sacrés de la loi. Plein d'autres films égyptiens ont montré une image plutôt positive de l'avocat comme : *Al Moughamara Al Kobra – La grande aventure* (Mahmoud Farid, 1964), *Kalimat Charaf – Parole d'honneur* (Houssemeddine Mostapha, 1973), *Iskandaria lih ? – Alexandrie pourquoi ?* (Youssef Chahine, 1978).

Entre les années soixante-dix et deux mille, le cinéma égyptien a présenté l'avocat le plus souvent comme étant une personne maléfique. On remarque à quel point la défaite de 67 a perturbé la société égyptienne ce que reflète et témoigne son cinéma. Adel Imam a joué le rôle d'un avocat qui défend son client dont il ignore totalement son dossier dans le film *Khalli Balak men Jiranak* (1979).

Quatre ans plus tard, dans *L'Avocatou*, L'avocate en 1983 réalisé par Raafat El-mehi, on retrouve le même acteur ayant presque le même rôle : cette fois-ci l'avocat défend son client qui transgresse les lois via un commerce de devise. Ce dernier finit par être innocenté grâce à une ruse. Son avocat, au lieu de chercher à montrer des vraies preuves – s'il y'en a – pour montrer son innocence, il se tourne contre les juges et les implique chacun dans une affaire d'échange de devises. A la fin du film, l'homme d'affaires est libéré alors que l'avocat a été jugé coupable et emprisonné. Lors des premières projections de ce film, plusieurs avocats se sont manifestés en contestant contre l'image de l'avocat qui a été circulé.

En 1983, le réalisateur Mohamed Fadhel a montré dans son film *Hob Fil Zinzanah, L'amour en prison* comment l'avocat pourrait profiter des failles des lois afin de faire bénéficier les corrompus. De même, dans *Dharbet Maallem, Coup de maître* (1987), réalisé par Atef Attaieb, l'avocat fait tout pour sauver son client criminel malgré le meurtre qu'il a commis. *Dhed al Houkouma, Contre le gouvernement*, également réalisé par Atef Attaieb en 1988, l'avocat joué brillamment par Ahmed Zaki, guette ses clients qui les considère comme des proies afin d'en tirer profit à partir de leurs remboursements. Quoique, à la fin du film le personnage évolue et finit par chercher à appliquer la justice pour dénoncer les vrais arnaqueurs malgré les obstacles et les risques. Parmi les films qui critiquent les dessous de la vie politique égyptienne, on trouve *Touyour Adhalem, Les oiseaux des ténèbres*, réalisé en 1995 par Cherif Arafa.

Dans cette œuvre, une fois de plus, Adel Imam joue en tant qu'un avocat corrompu, mais cette fois-ci, on découvre mieux les coulisses des réseaux influant sur la scène politique. L'avocat a refusé de travailler du côté des islamistes et s'est retourné plutôt vers un ministre corrompu. En 1998, Achref Fahmi nous a présenté dans son film *Alkatl Alladhidh, Doux meurtre*, une femme avocat qui se met en danger et risque d'avancer contre ses principes en transgressant les lois "sacrés" pour sauver sa fille. On voit ici une certaine sacralisation de la maternité.

2. La femme dans le cinéma égyptien

Au début du cinéma égyptien, on a remarqué un bon nombre de femmes influentes dans ce domaine. Malgré l'image passive qu'on se faisait de la femme surtout à l'époque, plusieurs actrices, productrices et même réalisatrices ont brillé durant. Pourtant il n'était même pas encore évident que la femme puisse travailler. On cite la productrice Aziza Amir qui était derrière le succès du film *Layla* en 1927, ou encore Bahija Hafedh qui était à l'affiche du film *Zaynab* réalisé en 1930. Ce dernier film raconte l'histoire d'une femme campagnarde qui tombe amoureuse d'un homme modeste que sa famille refuse. Elle a été obligée à épouser un riche alors que son amant s'est retiré pour accomplir son service militaire.

L'œuvre critique donc cette société patriarcale où la femme n'a pas le droit d'imposer son avis et de choisir son propre destin malgré tous les efforts et les sacrifices qu'elle donne pour le bien de sa famille et de sa terre. Bahija Hafedh a même produit et réalisé des films comme *Adhahaya, Les victimes* en 1932 et *Layla Bent Assahra* en 1937. Elle a même participé dans quelques passages de ses films. On cite aussi Fatma Rochdi qui a produit et réalisé film *Al Zawaj – le mariage –* en 1933 et *Attaicha – L'égarée –* en 1946, ainsi que Assia Dagher qui était l'héroïne du film précédemment cité *Layla* et qui devient encore plus célèbre à partir des années quarante notamment grâce au film *Al Mottahama, L'accusée* (1942). Elle a produit plusieurs films à grand succès comme *Al Qalb Lahou Wahed, Le cœur n'a qu'un seul* en 1945 (Henri Barakat), *Sett Al bit, La maîtresse de maison* en 1949 (Ahmed Kamel Morsi), *Amir Al Entikam, Le prince de la vengeance* en 1950 (Henri Barakat), *Thawrat al Madina, La révolution de la ville* en 1955 (Helmi Rafla), *Rodda qalbi* en 1957, etc. on note que même la majorité des films qu'elle a produit met en relief d'une façon ou d'une autre la femme.

Durant cette période, on ne peut vraiment parler d'œuvres qui ont défendu le statut de la femme à part quelques exceptions rarissimes. Vers les années cinquante, quelques réalisateurs ont commencé à prendre position par rapport à l'injustice de la société à l'égard de la femme.

Le film *Al Avocato Madiha* (Youssef Wahbi, 1950) tourne autour de l'histoire d'une jeune femme avocate qui essaye de se distinguer grâce à la qualité de son travail dans un environnement qui rejette le féminin. Pareil, dans *Al Ostadha Fatima* (Fatin Abdelwahab, 1952), on suit l'histoire d'une charmante avocate jouée par Faten Hamama qui s'impose dans cette comédie prouvant que la place de la femme n'est pas forcément la maison.

Dans l'œuvre qui a eu un grand succès *Banat Hawa (Les filles d'Eve)* réalisé par Niazi Mostapha en 1954, deux ans après la révolution, le spectateur est emmené à se poser plein de questions concernant l'égalité entre l'homme et la femme. Certes le film peut être considéré en majeure partie comme étant une comédie romanesque, mais à travers quelques passages de ses répliques a invité la femme à être une partie prenante de la vie sociale voire même politique comme elle le mérite.

Le même réalisateur Abdelwaheb a réalisé en 1966 *Merati Moudir Amm, Ma femme, le directeur général*, a critiqué encore plus les hommes qui pensent que la femme doit rester obligatoirement dans le foyer. D'une façon très comique, on voit des hommes bien placés qui se plaignent de cette nouvelle situation et se voient étouffés et sous pression à cause des directives de leurs épouses ou belle-mères à la maison et des femmes au travail. Cette critique montre qu'il ne faut négliger ni les droits de l'homme ni ceux de la femme. Pour avoir une société équilibrée et bien seine, homme et femme doivent être égaux.

On ne peut parler de la femme sans citer les adaptations de l'auteur Ihsan Abdelkoddous qui ont marqué le cinéma égyptien comme les films *Ana Horra, Je suis libre* (Salah Abu Sayf, 1959), *Annadhara Assawdaa, Lunettes noires* (Housemeddine Mostapha, 1963). Dans ces œuvres, plusieurs personnages ont défendu la femme. Simplement il est remarquable que la liberté qu'on défendait devrait suivre certaines règles et être encadrée.

D'autres films comme ceux du réalisateur Barakat (*Douaa al Karawan, L'Appel du courlis* 1959, *Al Haram, Le péché* 1965) ont critiqué cette société patriarcale qui jette toutes

les maladroites sur la femme pour en faire un bouc émissaire. La femme est souvent vue comme une source ou une cause des troubles voire même des péchés qui nous entourent. La société arabe patriarcale est pleine de contradictions : on sacralise l'image de la femme qu'on considère réellement comme une source de profanation.

A la fin des années soixante, et juste après la défaite de 1967, plusieurs films sont sortis où on voit des femmes à caractère fort. Souvent, ces films tournent autour l'évolution d'une femme qui finit par s'imposer tout en traitant en parallèle des sujets politiques d'une façon plus ou moins directe. Dans des films comme *Azzawja Athania, La deuxième épouse* (Salah Abu Sayf, 1967), *Shay Mina al Khawf, Un soupçon de peur* (Hussein Kamel, 1969), et *Miramar* (Kamal Al Shiekh, 1969), on trouve des femmes bien courageuses et rebelles qui ne se laissent pas aller malgré la pression de leur environnement. Elles luttent jusqu'à ce qu'elles obtiennent leurs droits tout en assumant les conséquences. Dans les années soixante-dix, la grande actrice Faten Hamama a eu plusieurs rôles de femmes militantes. Par exemple, dans *Ouridou Hallan, Je demande une solution* (Saïd Marzouk, 1975) on découvre à quel point la femme égyptienne ne peut divorcer facilement si elle le souhaite. On suit l'histoire d'une femme qui se perd dans les tribunaux et face aux préjugés de son environnement. Sa situation se complique encore plus puisque son mari refuse le divorce pour garder sa dignité devant les gens. Après quatre ans de lutte pour son droit de divorce, elle perd l'affaire. Tellement le film a eu un grand succès et a touché profondément ses spectateurs, en 1978, le code du statut personnel égyptien a été partiellement modifié pour donner un peu plus de droits à la femme.

En 1979, une fois de plus le réalisateur Henri Barakat traite à travers son film *Wala Azaa lil Sayidat, Pas de consolation pour les femmes*, le sujet du divorce et son impact sur la femme où il montre à quel point il est difficile de vivre tranquillement en tant qu'ex-épouse dans une société opprime la femme.

La réalisatrice Anaam Mohamed Ali a traité ce même sujet autrement à travers son film *Assifa Arfodhou Attalaq, Désolée, je refuse ce divorce* (1980). Après plusieurs années

de mariage paisibles, un homme demande sans une raison bien claire le divorce de sa femme. Cette dernière se montre très brave. Elle refuse le divorce et fait tout pour comprendre la réelle cause derrière cette étrange demande. Elle finit par être choquée et se retourne vers le soutien de ses proches pour retrouver ses forces. Le film critique les lois qui obligent le couple à être tous les deux d'accord pour pouvoir se marier et permettent à l'homme de divorcer sans même l'accord de sa femme.

Dans *Bariqou Aynayki – La lueur de tes yeux* – (Mohamed Abdel Aziz, 1982), un homme offense sa femme en l'obligeant à aller à *Bayt Attaa* malgré sa volonté. Si elle n'exécute pas la volonté de son mari, elle sera rejetée et ignorée par la société. Quelques années plus tard, et une fois de plus, le code du statut personnel a été modifié pour le bien de la femme égyptienne. Elle n'est plus obligée d'aller à Bayt Attaa.

Dans les années quatre-vingt, plusieurs films égyptiens ont défendu la femme et critiqué l'injustice qu'elle subit par l'homme. Parmi les cinéastes qui ont marqué cette période, on cite Ines Deghidi. Dès son premier film *Afwan Ayouha Alkanoun, Pardon, loi* (1985), elle excelle en affrontant un sujet tabou et assez délicat. La protagoniste jouée par Najlaa Fathi prend la décision d'exécuter sa propre justice suite à la trahison de son mari. Malgré les efforts de son avocat, elle finit par être jugée coupable et doit passer 15 ans de prison.

À travers cette œuvre, la réalisatrice critique la loi égyptienne qui ne traite pas avec équité l'homme et la femme même dans les crimes d'honneur, tout en citant et soulignant que la *chariaa* islamique traite tous les fautifs de la même façon. En 1990, Deghidi réalise *Qadhiat Samiha Badran – l'affaire da Samiha Badran* – dans lequel une journaliste fait face toute seule aux affaires de corruption les plus dures. Elle réalise aussi en 1995 *Lahm Rkhis, Chair pas cher*, un film qui critique les mariages arrangés entre des jeunes femmes égyptiennes et des hommes très riches venus des pays du golfe. Une société pleine de contradictions se présente à nous dans ce film. Il faut noter que souvent, la réalisatrice a été critiquée d'une façon assez négative en l'accusant d'avoir encouragé l'utilisation de l'image de la femme dans des clichés.

Malik Wa Kitaba (Pile ou Face, 2006) et *Wahed Sefr (Un zéro, 2009)* sont deux films réalisés par Kamla Abu Zekri où on se retrouve dans une société patriarcale qui néglige les droits de la femme. La réalisatrice nous montre aussi que cette femme peut malgré tout ‘apprivoiser’ son mari mais elle n’arrivera pas à avoir en retour la totalité de ses droits. Pareil, la réalisatrice Hala Khalil a réalisé plusieurs films qui défendent la femme et l’encouragent à être forte et indépendante. On cite : *Ahla al Awkat, Les Meilleurs moments (2004)* et *Kass w LAsk (Couper et coller, 2006)*.

Parmi les réalisateurs égyptiens contemporains qui ont supporté la femme à travers leurs films, on trouve Yosri Nasrallah qui a réalisé *Ehki ya Shahrzed, Femmes du Caire* en 2009 et Mohamed Dhiab qui a réalisé *678* en 2010. Ce dernier film met en lumière le problème du harcèlement sexuel. Il critique la loi égyptienne qui, encore une fois, se retourne contre la femme même lorsqu’elle est victime. Mohamed Amin s’est intéressé dans son film *Bentin fi Masr, Deux filles d’Egypte* réalisé en 2010 à un autre sujet qui n’en demeure pas moins important qui est les vieilles femmes dans la société arabe. Le réalisateur montre comment ses femmes sont les victimes de toute sorte de problèmes : psychologiques, économiques et voire même politiques.

Le critique Tarak Chenaoui pense que les réalisateurs égyptiens se sont bien intéressés aux questions relatives à la femme. Il suffit de compter le nombre de films qui ont laissé un grand impact sur le spectateur grâce à leurs histoires critiquant le patriarcat. Il ajoute qu’il est vrai quand même que la qualité de ces films en question n’est pas toujours assez bonne. Il faut donc plus d’effort de la part de ces cinéastes pour qu’on observe et regarde d’excellents films.

Quant au critique Samir Jamal, il trouve que les cinéastes contemporains au lieu de défendre la femme, ils ont fait d’elle un objet commercial. Il dit que les vrais sujets touchant la femme actuelle n’apparaissent toujours pas à l’écran et qu’il faut arrêter de ne les monter qu’en tant que personnes négatives et sources de problèmes ; c’est à dire qu’il faut qu’il y ait un équilibre entre tous les personnages.

La sociologue Samia Qadri trouve que le cinéma a révélé au spectateur de très nombreux problèmes que la femme subissait depuis plusieurs années simplement durant cette dernière période, les cinéastes ont traité ce genre de sujets d'une façon très superficielle cherchant avant tout à gagner le plus d'argent pour faire face à la crise économique.

3. La sacralisation de la mémoire dans les films d'Elia Suleiman

1. Un réalisateur unique et incompris

Les films d'*Elia Suleiman* sont uniques dans leur genre. D'ailleurs, on aura du mal à classer ses films dans un seul genre. Sa narration est loin d'être classique et on peut même dire que son esthétique est souvent expérimental. Il attire l'attention du spectateur grâce à des images symboliques et un humour noir. Ses œuvres nous plongent souvent dans un état d'âme qui nous rapproche du ressenti du palestinien. On arrive alors à sentir souvent le spirituel à travers des scènes existentielles et des croquis psychologiques du quotidien palestinien. Son style s'est imprégné depuis son premier film *Chronique d'une disparition* qui nous rappelle les comédies de Buster Keaton. Silence, observation et humour se mélangent dans le cinéma d'*Elia Suleiman*.

Les messages de *Suleiman* n'étaient pas facilement compréhensibles par le public arabe. De plus, l'affaire de l'occupation et du conflit israélo-palestinien est très sacrée dans le monde arabe. D'ailleurs, le réalisateur a été critiqué plusieurs fois et accusé d'être sioniste. Pourtant, si on comprend bien ses films, on se rend compte que c'est loin d'être le cas. Dans une interview réalisée par *Al Jazeera English*, *Elia Suleiman* dit : « *Il y a une réaction émotionnelle instantanée dès qu'on voit le drapeau israélien. Personne ne voulait prendre en note les parents qui dormaient et l'ignorait. J'ai un peu souffert. J'étais snobé,*

*considéré comme un tabou, et non autorisé dans certains pays du monde arabe.*⁸¹ ». Elia Suleiman sacralise la terre-patrie, mais pas d'une façon directe. Selon le réalisateur, le plus important c'est surtout le fait d'archiver le vécu. C'est donc la mémoire et « *les corps* » qui comptent bien plus que la terre elle-même. D'ailleurs *Elia Suleiman* a passé plusieurs années de sa vie un peu partout dans le monde, que ce soit en France ou même aux Etats-Unis. Il se sentait – comme il le cite souvent – comme un citoyen du monde. Ainsi, on retrouve souvent une spiritualité à travers les personnages de ses films et leurs mémoires. Lors d'une interview, *Elia Suleiman* tout en parlant du tabou du « patriotisme palestinien » et de l'incompréhension de ses messages, souligne l'importance de la mémoire à son égard. « *Le fait de montrer ça (la scène du drapeau) a été vécu comme une très grande violence de la part de beaucoup de Palestiniens, et d'ailleurs la réception de mon film, que ce soit à Carthage ou dans d'autres pays arabes, a été souvent houleuse. Je me suis fait injurier à plusieurs reprises, et on n'a cessé de me reprocher mon peu de patriotisme. En fait, vous savez, pour moi, il n'y a pas de terre-patrie ; la seule "patrie", c'est la mémoire, et la mémoire, ce sont d'abord des corps.*⁸² »

2. Silence, on résiste

Dans son second film, *Intervention divine*, *Elia Suleiman* nous montre comment l'occupation affecte la psychologie des palestiniens vivant à Nazareth. Il y compare aussi les différents aspects de l'occupation entre Jérusalem et le Cisjordanie. L'œuvre est riche en fantaisie et symbolique. Alors que son troisième film *Le temps qu'il reste* est un peu plus historique. Cependant, ça demeure également une œuvre qui est à la fois autobiographique, documentaire et de fiction. *Elia Suleiman* nous présente des moments clés des palestiniens de 1948. Il nous donne à voir le quotidien de ces citoyens – et surtout sa propre famille – qui ont voulu rester chez eux après la déclaration de l'indépendance d'Israël. Le réalisateur nous montre d'une certaine façon une autobiographie qui met en

⁸¹ Al Jazeera English, The Fabulous Picture Show – Elia Suleiman masterclass, 14 Janvier 2010,

⁸² Entretien réalisé par Sabine Prokhoris, Entretien réalisé par Christophe Wavelet« Entretien avec Elia Suleiman », *Vacarme* 1999/2 (n° 8), p. 72. DOI 10.3917/vaca.008.0067.

relief la résistance discrète de son père. À travers les œuvres d'*Elia Suleiman*, on constate que l'humour est aussi une forme de résistance qui renforce les palestiniens et déstabilisent l'occupation israélienne. C'est l'un des pouvoirs que les palestiniens peuvent acquérir « facilement » pour lutter contre l'injustice.

La position de la caméra dans les films de *Suleiman* est celle d'un réalisateur immobile qui observe discrètement tout ce que se passe autour de lui. On n'est ni trop près ni trop loin de l'action qui peut arriver à n'importe quel moment du récit. Le réalisateur sacralise chaque moment vécu et passé en Palestine. Le spectateur est invité alors à contempler plusieurs scènes qui paraissent absurdes, voire même ridicules, durant lesquelles le passage du temps se fait bien sentir. Non seulement chaque instant passé est sacré, puisqu'il s'agit d'une forme de résistance, mais en plus l'espace lui-même est sacré. Le conflit a fait que chaque place est porteuse de significations. Tout ce témoignage se passe le plus souvent dans un silence relatif. D'ailleurs, toutes les apparitions du réalisateur dans ses propres films sont muettes. Ce silence, qui nous rappelle le cinéma d'*Ozu*, souligne encore plus la spiritualité qui se dégage dans les œuvres d'*Elia Suleiman*. En évitant la parole, le réalisateur s'éloigne de tout aspect profane que pourrait avoir les mots. Le silence renforce le poids de chaque observation et rapproche le spectateur encore plus du ressenti réel du palestinien dans son quotidien. Ainsi, la plupart de son esthétique filmique est basée sur la symbolique de l'image. Le silence qu'on retrouve dans plusieurs scènes donne aussi un caractère sacré aux personnages puisqu'ils acquièrent une sorte de force surnaturelle et spirituelle qui n'a pas de limite. D'ailleurs, comme le silence n'a pas de frontières, la terre palestinienne n'en a pas non plus. L'absence de la parole nous rapproche beaucoup plus de l'invisibilité de l'âme et de la résistance.

Le silence est également un vide riche de sens et chargé d'intensité. Grâce à ce vide, *Elia Suleiman* invite le spectateur à remplir son film d'émotion avec lui et à avoir une propre interprétation et un ressenti personnel. Même l'amour se passe dans le silence. Dans *Intervention Divine*, par exemple, on voit à plusieurs reprises les rencontres presque

identiques qui se font en silence entre le personnage d'*Elia Suleiman* et sa bien aimé. Le couple se retrouve dans une voiture et, sans parler, leurs mains se touchent et se caressent. C'est un moment sacré, pour le réalisateur, qui est lié à la résistance. À chaque fois que le couple se rencontre et se caresse, une explosion apparaît juste après. Cet amour discret donne naissance à une sorte de violence causée par l'oppression. D'ailleurs, la résistance qu'on retrouve dans les œuvres de *Suleiman* arrive à maintes reprises à détruire le tabou israélien. Dans l'une des scènes du film *Intervention Divine*, le personnage muet d'Elia Suleiman arrive à faire exploser un tank⁸³ israélien juste en y jetant un noyau. Non seulement, il a touché l'intouchable – selon l'occupation – mais en plus, il l'a réalisé dans une absurdité hilarante. Le cinéaste est arrivé donc à faire plonger l'image du colonisateur dans une dimension profane.

3. De la fantaisie au réalisme, du sacré au profane

Malgré l'utilisation de la fantaisie, le réalisme et la réalité sont important aux yeux d'Elia Sulaiman. Tellement il tient à transmettre un ressenti réel que dans la majorité de ses films, les acteurs ne sont pas professionnels ou même sont juste des personnes de l'entourage. Le ressenti du vécu est sacré pour le réalisateur. Il choisit ses acteurs en observant les gens de son environnement là où il se trouve. Ces derniers finissent par dégager une frustration non exagérée témoignant un vécu enfoui au fond d'eux. Ce choix nous rappelle le néo-réalisme italien, où la spiritualité s'exprime à travers les traces de la vie – et de la mort – dessinées et ancrées dans les décors et les yeux des personnages.

Le réalisme se ressent aussi à partir du point de vue de la caméra. Il s'agit de la position par laquelle le réalisateur a vécu et observé la scène filmée. D'ailleurs, suite à la projection de son film « *Le temps qu'il reste* », Elia Suleiman explique : « *Le foyer que*

⁸³ Dans le master-class, cité plus haut, Elia Suleiman a expliqué comment les responsables israéliens n'ont pas donné une autorisation à l'équipe du tournage afin qu'elle explose un tank israélien. Le réalisateur a dû recourir à un tank de l'armée française pour réaliser la scène. D'ailleurs, ce n'était même pas évident d'avoir de tourner avec des armes à Ramallah notamment dans le film *Le temps qu'il reste*.

*vous avez vu là dans le film est celui de ma famille. J'y ai vécu. Approximativement, vous avez vu le point de vue de la caméra à partir du même endroit où j'ai vécu ces choses. Et plusieurs fois même, j'ai voulu m'éloigner de ce raisonnement concernant la vision du passée et son lien avec l'endroit par lequel je l'ai vécu, à la fin, je reviens à ce point par lequel je peux ressentir les choses.*⁸⁴ ».

Le sens de la vie et de la mort oscille entre le sacré et le profane pour les palestiniens. D'un côté, la vie est précieuse et d'un autre, tellement la mort est présente qu'on peut perdre le sens de son existence. Dans l'une des scènes de son œuvre « *Le temps qu'il reste* », nous observons dans une sorte de champ en hauteur, plusieurs palestiniens capturés et agenouillés par terre éparpillés autour de plusieurs oliviers. Pendant qu'une religieuse chrétienne tente de leurs donner à boire alors qu'ils ont tous les yeux bandés, les soldats israéliens continuent à exécuter, en hors cadre, les prisonniers. Parmi les otages attachés se trouve *Fouad*, le père d'*Elia Suleiman*. Résistant, il ne craint pas le pistolet du soldat, braqué et pointé sur sa tête. Sa résistance et son courage font qu'il n'accepte pas de compter normalement jusqu'à dix, sous l'ordre du soldat. Arrivé à cinq, *Fouad* prononce directement dix. Pendant qu'on voit l'arme directement posée sur la tête du père, la caméra se rapproche un peu. Puis, elle recule et on se retrouve face à un plan large où on voit à nouveau l'ensemble des oliviers et des otages par terre. La caméra demeure lointaine même pendant que les soldats balancent et jettent *Fouad* du haut de la colline. Le réalisateur souligne l'identité palestinienne en renforçant son lien avec les oliviers. Tout comme ces arbres, on ne peut déraciner vraiment ces hommes de leurs terres. *Elia Suleiman* nous donne à voir cette séquence à partir d'un point de vue contemplatif qui fait du spectateur un observateur à la place du réalisateur.

⁸⁴ Réponse d'Elia Suleiman (traduite de l'arabe par moi-même), durant la seconde édition du *Panorama du Film Européen* en 2009, en Egypte. La vidéo a été ajoutée le 11 Octobre 2016 et elle est accessible sur Youtube via l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kk9qPEn2BIU> [consultée le 1 Novembre 2018].

L'image de l'oscillation entre la vie et la mort est remarquable dans les scènes qui se répètent durant ce film, où on voit à plusieurs reprises le vieux voisin de la famille de *Suleiman* qui essaye de s'immoler. *Fouad* intervient à chaque fois pour mettre fin à ces tentatives, juste en se rapprochant doucement du voisin. Ce dernier, saoul, se mouille entièrement d'essence et de gasoil en parlant à voix haute devant ses voisins tout en essayant de faire du feu avec des allumettes. L'ivresse de ce vieil homme finit par le pousser à se suicider par le gasoil qu'il obtient dans la station où il travaille. C'est comme si la mort est déjà présente au fond de l'inconscient de ce palestinien. Il cherche à mettre fin à sa vie à travers son propre gagne-pain. Ces scènes répétitives sont filmées à partir d'un point de vue qui nous donne à voir les réactions de tout le voisinage, dans une sorte de chorégraphie burlesque, comme celle qu'on retrouve dans les films de *Jacques Tati*. La vie et la mort, le sacré et le profane se mélangent grâce à une sorte d'absurdité qui nous devient familière.

Dans les œuvres d'*Elia Suleiman*, le spectateur suit donc un ensemble d'images non-linéaires où il peut interpréter ce qu'il voit et ce qu'il entend – et surtout ce qu'il n'entend pas, le silence – à sa façon. On finit alors par avoir ce pouvoir de juger les choses par nous-mêmes. Un pouvoir que le réalisateur nous transmet tout en nous faisant sentir également qu'il est sous l'emprise d'une certaine mélancolie. Sa contemplation dépourvue d'action témoigne une sorte de frustration qui fait que le réalisateur ne peut tout contrôler. Cependant, le contrôle et le pouvoir palestinien sont souvent montrés dans une image de fantaisie fictionnelle riche en spiritualité. Ceci est remarquable surtout dans *Intervention Divine*. Tout au long du film, nous assistons à une suite d'action – d'attaque ou de défense – réalisés par des résistants palestiniens d'une façon très fantastique. Par exemple, dans l'une des scènes, on voit une palestinienne qui traverse le point de contrôle en dépassant les soldats israéliens. Pendant que ces derniers criaient pour qu'elle s'arrête, l'élégante femme marche – comme si elle était en défilé de mode – et sans faire le moindre effort, elle fait exploser une immense citerne se trouvant sur la rue. Dans une autre scène, dont

l'esthétique est proche de celle du western de *Sergio Leone*, on assiste à une femme ninja qui arrive à faire exploser un hélicoptère sans utiliser des armes à feu.

Parmi les passages les plus mémorables aussi, on cite la séquence où le personnage d'*Elia Suleiman*, tout en étant assis dans sa voiture, fait envoler un ballon tout gonflé qui traverse un long trajet dans le ciel. Son passage au-dessus du point de contrôle inquiètent et perturbent les soldats israéliens surtout que sur le ballon on voit dessiné la tête du défunt président *Yasser Arafat*. Le réalisateur sacralise donc, à travers cette scène « surréaliste » l'image de ce président qui renforce l'identité palestinienne. D'ailleurs, dans « *Le temps qu'il reste* », dans une séquence se passant à la maison, nous voyons, dans un premier temps, *Fouad* qui suit avec fascination le discours du défunt président égyptien *Jamel AbdelNasser* puis dans un second temps, nous observons sa tristesse pendant qu'on annonce à la télévision son assassinat. Ces deux présidents sont des figures sacrées dans le monde arabe. Ils représentent la fierté, la dignité et la résistance.

Elia Suleimane intensifie la sacralité de la résistance en conduisant le ballon flottant jusqu'au Dôme de la mosquée du Rocher. L'intervention divine du vent a fait que l'image – sacrée – de la résistance dépasse les barrières et atteint un espace sacré à la fois grâce à la religion et à son histoire dont dépend l'identité des palestiniens. La traduction mot à mot du titre du film est « *La main divine* ». L'expression en arabe intensifie le caractère sacré de la résistance palestinienne. C'est comme si toute cette fantaisie qu'on voit n'est pas aussi différente que le vécu du quotidien palestinien durant lequel la résistance arrive « merveilleusement » à vaincre l'oppression. Par ailleurs, la symbolique de la main palestinienne est très significative. La lutte s'effectue notamment grâce aux jets de pierre lancés par la main des résistants. Cette expression nous ramène également à un verset coranique que les musulmans récitent avant de cibler leurs ennemis de guerre : « [...] *Et lorsque tu lançais (une poignée de terre), ce n'est pas toi qui lançais : mais c'est Allah qui*

*lançait, et ce pour éprouver les croyants d'une belle épreuve de Sa part ! Allah est Audient et Omniscient.*⁸⁵ ».

La lutte sacrée d'*Elia Suleiman* se réalise dans le silence et à travers ses images. Il nous raconte des histoires qui transforment le vécu, partagé avec le spectateur, en une mémoire collective. Sa présence est discrète, mais non sans trace. L'espace – illimité – palestinien est riche en spiritualité. Il est à la fois vide et rempli, tout comme les palestiniens qui sont présents et absents. Ils ont une terre sacrée, sans y être vraiment.



Figure 5. Le personnage d'E.S tenant le ballon, sur lequel est dessiné le portrait du défunt Yasser Arafat, qui s'envolera jusqu'au Dôme de la Mosquée du Rocher

⁸⁵ Sourate 8, *Al-Anfal* (Le butin), Verset 17.

B. Le Cinéma Maghrébin

1. Un petit aperçu

La production cinématographique maghrébine est à la fois pauvre et riche. Le nombre des films produits par les pays du nord de l'Afrique est assez limité. Pourtant, souvent on trouve dans leurs œuvres une poétique généralement riche de sens. Les trois pays les plus producteurs du Maghreb sont évidemment le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Tous les trois ont vu naître le cinéma sous l'occupation du colonialisme. Certes, c'est surtout en Algérie qu'on peut parler d'occupation vraiment oppressante, mais la dépendance culturelle notamment française demeure remarquable dans tous ces pays jusqu'à nos jours.

Malheureusement, les maghrébins – voire les arabes en général – sont très peu cinéphiles⁸⁶. De plus, ce qui est étonnant c'est que souvent, on sent une déchirure ou une faille entre les réalisateurs et le public. Pourtant, surtout vers les années soixante, soixante-dix et même quatre-vingt, le public maghrébin a beaucoup consommé le cinéma égyptien notamment à travers la télévision⁸⁷. Jusqu'à aujourd'hui, il suffit d'évoquer les souvenirs de nos grands-parents pour se rendre compte à quel point ils suivaient les films et les stars égyptiens. Il faut dire cette crise ne touche pas que les maghrébins ou que le cinéma, elle s'étend sur tout le territoire arabe et concerne tous les arts et la culture en général.

⁸⁶ Les libanais sont relativement cinéphiles.

⁸⁷ On note aussi la consommation remarquable du cinéma indien surtout par le public marocain.

Les maghrébins trouvaient dans le cinéma égyptien un refuge ou plutôt un passe-temps qui leur fait oublier leurs soucis. Les œuvres qui circulaient étaient surtout des films de romance et de star système. C'était souvent des comédies assez superficielles ou aussi des films musicaux où on peut retrouver des figures sacrées et surtout des chanteurs⁸⁸ adorés comme *Abdelhalim Hafedh, Ismahen, Farid Al Atrach, ...*

Ce n'est que vers les années soixante que les maghrébins - que ce soit en Tunisie, en Algérie ou au Maroc – ont commencé à réaliser et produire des films vraiment par eux même. Même si les productions cinématographiques « étrangères » étaient présentes dès le début du cinéma, d'une façon ou d'une autre, ceci n'a pas participé à la croissance de la culture cinématographique dans toute la société maghrébine. Plusieurs années sont donc passées sans qu'il y soit un film qui représente les maghrébins. La domination coloniale a fait du Maghreb surtout un décor souvent vu comme un lieu d'exotisme oriental. « *Dans les pays musulmans, l'exploitation de cette machine à rêves amènerait à interroger les règles de la représentation, voire à relire les tabous sociaux et religieux, souvent mis au service des pouvoirs. Longtemps objets du regard exotisant de l'étranger, les sociétés maghrébines lancent depuis les indépendances, par le biais du cinéma, un défi à l'interdiction qui pèse sur l'image dans le monde musulman. En dépit de son infériorité vis-à-vis des cinémas étrangers, le cinéma maghrébin post-colonial va réussir un peu d'années à tracer sa voie, avec une esthétique et une éthique trahissant moins l'interdit islamique que dévoilant les malentendus qui la soutiennent. Peu intéressé à s'ériger en simulacres susceptibles d'attirer de l'idolâtrie, le cinéma maghrébin va, au contraire, s'orienter vers la désarticulation des images et des discours.*⁸⁹ »

⁸⁸ Om Kolthoum était, et demeure jusqu'à aujourd'hui, une figure sacrée dans tous les pays arabes. Elle n'était que très peu présente dans le cinéma, mais sa musique était répandue partout dans le monde. Elle était considérée comme Kawkab Al Sharq, la planète de l'orient.

⁸⁹ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien ", dans Michel Serceau (dir.), Cinémas du Maghreb, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, p. 68.

La classification socio-culturelle a beaucoup divisé les peuples et a surtout rétréci le champ de la cinéphilie. Ceci a commencé à changer depuis peu et ça peut être expliqué par l'émergence des écoles d'audio-visuel et du cinéma et – du moins en Tunisie⁹⁰ – la destruction de quelques obstacles socio-culturels par les jeunes rebelles de la nouvelle génération.

Après l'indépendance du Maghreb, une vague de films à caractère national s'est propagée, mais elle a été remarquable surtout en Algérie. Il faut dire que le Maroc et la Tunisie avaient une situation politique beaucoup moins dure. L'indépendance, notamment en Tunisie, a été déclarée suite à un « accord » malgré qu'il y a eu des pertes et des morts.

En Tunisie, c'est grâce au film *Al Fajr* (L'aube, 1966) réalisé par Omar Khelifi que le public tunisien a pu découvrir un film qui représente d'une certaine façon leur identité, en valorisant leur libération nationale. Pareil et un peu plus tard, les publics algérien et marocain ont vu respectivement *Patrouille à l'est* (Amar Laskri, 1971) et *El Chergui* (Moumen Smihi, 1975). On cite aussi le film du réalisateur algérien Mohamed Lakhdhari-Hamina, *Chronique des années de braise*, qui a eu la palme d'or au festival de Cannes en 1975. Une année plus tôt, le réalisateur tunisien Abdellatif Ben Ammar a réalisé une œuvre remarquable nommée *Sejnane* où il nous expose héroïquement la lutte du peuple tunisien contre la dépendance. C'est aussi un film qui invite le spectateur à s'autocritiquer par rapport aux traditions héritées aveuglement par les ancêtres. « *Comme d'autres cinémas maghrébins, le cinéma tunisien est né sous le signe du paradoxe. Il devait s'adresser à plusieurs publics dotés de différentes habitudes de pensée et de lecture, et ayant des attentes souvent opposées. L'essor qu'a connu le cinéma africain en général, en dépit d'énormes obstacles structurels et financiers, et dû en grande partie à sa capacité de traduire des réalités locales en termes dits « universels », de créer un langage visuel et auditif ancré dans le vécu local mais capable de franchir les limites des idéologies*

⁹⁰ Suite à la révolution de 2011.

nationales et de négocier des conventions esthétiques disparates. Ce jeu n'a pas été toujours facile à mener ; il a soulevé parfois de graves malentendus. Travaillant dans les interstices des langues et des cultures, et entre diverses visions du réel, ce nouveau cinéma s'est frayé un chemin singulier ; la piste s'est parfois brouillée. Il n'a pas toujours bénéficié d'un soutien matériel adéquat, et il continue à se heurter à des problèmes de formation, de technique, de diffusion, sans parler des différentes formes de censure.⁹¹ »

En 1980, le même réalisateur Abdellatif Ben Ammar a réalisé *Aziza*, un film qui rend hommage à la femme et à sa lutte dans la société patriarcale. Le film est une co-production entre la Tunisie et l'Algérie. On note aussi que le sujet de la femme a été – et le demeure encore – un thème assez présent dans le cinéma maghrébin. Que ce soit en Tunisie grâce à d'autres films comme *Fatma 75* de Salma Baccar (1978) et *Sous la pluie de l'automne* de Ahmed Khechine (1972), ou en Algérie à travers *Omar Gatlato* de Merzak Allouache (1977), *La nouba des femmes du Mont Chenoua* de Assia Djebar (1978), *Une femme pour mon fils* de Ali Ghanem (1982) ou au Maroc dans *Poupées de roseau* de Jilali Ferhati (1981), la question de la femme a été traitée au même degré que le thème de la libération nationale. « *Deux clefs pourraient permettre, entre autres, de mieux comprendre l'évolution des meilleurs auteurs des cinémas arabes contemporains. La première est sociale et culturelle : c'est celle du statut de la femme. La deuxième est politique : elle résulte des conséquences qu'a eues un conflit méditerranéen (celui de Proche-Orient) sur la psychologie, l'idéologie, l'éthique la morale, bref sur la vision du monde et d'eux-mêmes qu'ont les cinéastes arabes actuels.*⁹² »

⁹¹ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien", dans Michel Serceau (dir.), *Cinémas du Maghreb*, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, pp. 68.69.

⁹² Ferid Boughedir, "La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien", dans Michel Serceau (dir.), *Cinémas du Maghreb*, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, pp. 103-104.



Figure 6. Affiche du film Aziza, réalisé par Abdellatif Ben Ammar

La femme était donc depuis le début un thème qui intéressait la plupart des cinéastes maghrébins. C'est comme si les réalisateurs ont senti le besoin de parler à la fois de la condition de la femme et de son importance dans la société arabe afin de la libérer et libérer donc avec toute la société maghrébine d'un certain héritage patriarcal. « [...] À étudier tous les longs métrages de fiction réalisés par des cinéastes (hommes) avant *La trace*, entre 1967 et 1982, on s'aperçoit que l'image de la famille est au cœur de leur cinéma : les cinéastes partent souvent d'un environnement familial immédiat, même pour figurer une structure plus large. La famille est souvent en ce sens le microcosme représentant la

*notion, et les générations qui y cohabitent sont alors autant de figures de l'affrontement tradition-modernité.*⁹³ »

Ces réalisateurs ont donc très vite touché à des tabous de la société arabo-musulmane. Autre que la femme, plusieurs réalisateurs ont critiqué la relation de manipulation entre les pays puissants – notamment ceux de l'Europe – et les pays maghrébins. *La guerre de pétrole n'aura pas lieu* réalisé au Maroc en 1976 par Souheil Ben Barka ou encore *Soleil des hyènes*⁹⁴ du réalisateur tunisien Ridha Behi réalisé en 1977 dénoncent le capitalisme sauvage et la soumission des pays arabes aux européens au nom des nouveaux projets de l'avenir.

Comme le témoigne Ferid Boughedir dans CinémAction, en 1987, le principal thème traité par la plupart des réalisateurs maghrébins était celui de l'identité. Les pays du Maghreb qui ont vu plusieurs civilisations passées sur leurs terres, et qui ont été sous la domination française, avaient – et ont encore – du mal à déterminer leur propre identité. On cite en Algérie : *Histoire d'une rencontre* de Brahim Tsaki en 1980, *Le refus* de Mohamed Bouamari en 1984 ; au Maroc : *Wechma* de Hamid Bénani en 1970, *Les beaux jours de Shéhérazade* de Mustapha Derkaoui en 1982, et en Tunisie : *Au pays de Tararani* réalisé par Ferid Boughedir et Hedi Ben Khalifa en 1972 et *Les baliseurs du désert* de Nacer Khemir en 1984.

Les films maghrébins ont, jusqu'à nos jours, un grand problème de financement. Très peu sont les producteurs tunisiens, algériens ou marocains qui investissent vraiment dans les œuvres cinématographiques. Presque tous les films de ces trois pays comptent sur la subvention de l'état pour pouvoir exister. D'un côté, cette condition pousse les réalisateurs à se concentrer surtout sur des films d'auteur, et d'un autre, on se retrouve face à une

⁹³ Ferid Boughedir, "La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien", dans Michel Serceau (dir.), *Cinéma du Maghreb*, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, p. 107.

⁹⁴ Le film a été tourné au Maroc.

situation critique où l'état pense qu'il est en train de gaspiller son argent puisque le marché ne rapporte que peu car après tout, il ne s'agit pas de films commerciaux.

De plus, comme les dirigeants des pays arabes – et donc des pays maghrébins – sont dictateurs ou du moins ne sont pas vraiment pour la liberté d'expression, ces films se retrouvent obligés – ou presque – de respecter certaines règles. C'est pourquoi en fin de compte, le spectateur se trouve face à des films censurés ou autocensurés. Pour voir un film qui critique un dirigeant arabe dans son propre pays, il faut attendre la période du règne d'après.

Au Maroc, la distribution des films n'était pas sous le contrôle direct du pays. Evidemment, il fallait respecter des tabous que ce soit religieux ou sociopolitique. Une telle circulation cinématographique a encouragé les producteurs et les réalisateurs à s'intéresser au cinéma commercial. D'ailleurs, c'est au Maroc qu'on sent le moins la domination de cinéma d'auteur. En même temps, c'est dans ce pays qu'on retrouve le plus facilement une esthétique portant sa propre identité. *Wechma* de Bénani est l'un de ces grands films classiques qui témoignent de cette originalité esthétique. Cependant, le spectateur marocain se sent souvent écarté, c'est comme si les cinéastes ciblent avant tout l'élite. *« C'est dire que l'enjeu est du domaine de l'artistique et du cinématographique. Car, au niveau des thèmes, les cinéastes ne trouvent apparemment pas de difficultés à intéresser le public. Celui-ci est aussi friand de toute dénonciation, même superficielle, des « maux sociaux » que réceptif aux idées nouvelles. Mais la création et l'innovation, au niveau de l'expression, donc artistique, est une autre paire de manches, et cela reste le grand point de discorde entre les cinéastes et le public cultivé (exigeant et averti), qui attend impatiemment l'émergence d'un cinéma marocain de qualité, et pourquoi pas de chefs-d'œuvres. Le pari véritable du cinéma marocain est surtout la capacité de dépassement du*

clivage artificiel « cinéma d'élite/cinéma de masse » et de faire de bons films. Pari que certains de ses cinéastes sont déjà en train de gagner.⁹⁵»

Quant à l'économie du cinéma tunisien, elle est assez faible et médiocre malgré le financement de l'état. Se trouvant entre l'étatique et le privé, les cinéastes ont réalisé des films touchant à plusieurs thèmes, tout en ayant plusieurs points communs. On voit donc – comme nous l'avons cité – des films qui sont à la recherche de l'identité ou encore beaucoup de films qui transgressent les tabous socio-culturels.

Alors qu'en Algérie, l'état a pris le contrôle entier du cinéma. Que ce soit la distribution ou la production ou même les salles de cinéma, tout était sous la surveillance étatique. Ceci a évidemment limité encore plus la liberté d'expression des cinéastes algériens, mais en même temps, ça a fait croître le nombre de films produits. Parmi les thèmes les plus traités, on cite la lutte et la libération (dans les années soixante et soixante-dix) et l'extrémisme (quelques années après la décennie noire).

L'industrie du cinéma Maghrébin demeure médiocre même si depuis quelques années a su gagner la confiance des producteurs et même réalisateurs étrangers grâce à sa bureaucratie, contrairement à la Tunisie⁹⁶. Les films maghrébins sont souvent imprégnés d'une structure et d'une esthétique trop influencés par le néoréalisme. Des cinéastes tunisiens comme Ridha Behi et Ferid Boughedir, algériens comme Merzak Allouache et Mahmoud Zemmouri et marocains comme Mohamed Abderrahman Tazi et Nabil Ayouch ont réalisé des films qui traitent des problèmes qui touchent directement la société arabo-musulmane.

⁹⁵ Ahmed Fertat, "Le cinéma marocain aujourd'hui : les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée", dans Michel Serceau (dir.), *Cinéma du Maghreb*, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, p. 59.

⁹⁶ Evidemment l'instabilité causée par la révolution et l'insécurité ont découragé les productions étrangères à prendre le risque de filmer en Tunisie. D'ailleurs, cette crainte a été vécue auparavant suite à l'attentat qui s'est déroulé à l'île de Djerba en 2002. Cet incident a fait que le grand film *Babel* réalisé en 2006 par Alejandro Gonzalez Inarritu se délocalise de la Tunisie pour filmer plutôt le désert Marocain.

Les tabous du cinéma maghrébin étaient liés à la politique de chaque pays en question, à la religion musulmane et aux traditions répandues dans les sociétés. La Tunisie est le pays le plus audacieux des trois. Certes, il y a eu des films un peu gênants surtout par rapport à la censure religieuse au Maroc – notamment avec la réalisation du film *Much Loved*, réalisé en 2015 par Nabil Ayouch – mais la Tunisie dans l'ensemble a osé le plus transgresser les normes de sa propre société. C'est surtout dans ce pays où on voit le plus des scènes de nudité à l'écran du cinéma, pourtant à la télévision, il est encore inacceptable de voir un baiser sur la bouche. C'est comme si le cinéma était plus proche du profane que la télévision.

C'est donc la recherche du soi qui se présente comme étant le thème sacré le plus partagé par les trois pays dans leurs cinémas. Les cinéastes maghrébins se sont posés plein de questions d'ordre culturel au point que souvent, le spectateur n'arrive plus à décoder les messages transmis. Comme la production est relativement faible, dès qu'un réalisateur ait l'opportunité de réaliser son film, il en profite pour exprimer tout ce qu'il a intériorisé durant plusieurs années d'attente. « *Les cinémas maghrébins (dont le centre de gravité continue à se déplacer : après le cinéma algérien puis le cinéma tunisien, c'est le cinéma marocain qui semble aujourd'hui s'affirmer – aussi bien qualitativement que quantitativement – et qui commence à trouver dans son pays un public) ont depuis leurs origines beaucoup évolué. Ils sont, comme le cinéma occidental qui en avait influencé les premiers élans, moins travaillés par des préoccupations intellectualistes, formalistes ou idéologiques. Le récit et la représentation sont généralement plus limpides. Mais cela ne va pas sans d'importants écarts. Si l'on peut rapprocher par exemple Femmes et femmes et Tunisiennes (Bent Familia), il y a par contre un abîme entre La ruse des femmes et Destin de femmes. Il y en a un autre entre Un été à la Goulette et Ali Zaoua. Les cinémas maghrébins ont encore du mal à se situer vis-à-vis, à la fois, des codes de leurs cultures et*

*des codes du cinéma de grande consommation donc, surtout ; ils ont encore du mal à se situer entre la projection et la description, la description et l'analyse.*⁹⁷ »

Rares sont les cinéastes maghrébins – voire même arabes – qui se sont intéressés à la spirituelle de la culture arabo-musulmane. La quête d'identité était le plus souvent liée au sexe, au pouvoir, à la domination de l'autre, ... On cite quand-même deux réalisateurs tunisiens qui ont su gagner l'admiration des spectateurs – non-tunisiens – grâce à leurs films riches en représentation arabo-musulmane et en spirituelle : il s'agit de Nacer Khemir (surtout grâce à sa trilogie : *Les baliseurs du désert* (1984), *Le collier perdu de la Colombe* (1991) et *Bab 'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (2005)) et Mahmoud Ben Mahmoud grâce à ses œuvres *Traversées* (1982) et – avec Fadhel Jaïbi - *Chichkhan, poussière de diamant* (1991).

Malgré les nombreux points communs qui se trouvent dans les films maghrébins, en fin de compte, on se dit si ce n'est pas plus judicieux de dire les cinémas maghrébins que le cinéma maghrébin. Alors que la langue arabe – et non le dialecte – et la religion les unissent, tous les trois pays n'arrivent pas à retrouver leur propre identité et à se positionner correctement par rapport à leur environnement.

Leonardo De Franceschi explique, dans le numéro 111 de CinémAction, comment les réalisateurs maghrébins ont joué avec l'espace urbain pour exprimer la liberté d'un côté et l'oppression de l'autre. Plusieurs films sont sortis mettant en évidence les tabous de la société arabo-musulmane en se basant sur la nature de l'espace occupé. Il est clair par exemple que dans *Une porte sur le ciel* de Farida Benlyazid (1988) et *Les silences du palais* de Moufida Tlatli (1994) font de l'espace domestique un personnage principal qui influence beaucoup sur le destin de ses personnages. La maison, dans *Une porte sur le ciel*, se transforme en un refuge pour les femmes. Alors que dans le film de Moufida Tlatli, la

⁹⁷ Michel Serceau, "Les cinémas maghrébins en perspective", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 48.

grande maison du bey devient la source des souvenirs de la jeune Alia. Tout au long du film, elle se rappelle de son adolescence qui s'est passée – comme pour toute les femmes travaillant au palais – à l'intérieur de cet espace clos.

« *L'ensemble des interdictions, obligations, permissions et libertés par quoi se caractérise un espace donné appartient prioritairement à l'ordre social. Il compose une axiologie par quoi l'homme, tout à la fois, s'approprie l'espace et se parle à travers lui. L'organisation sociale étant signifiée par l'espace, ce dernier apparaît bien comme le signifiant dont le signifié ultime est l'homme* » (André Gardies, *L'espace au cinéma*)⁹⁸ »

Ce genre d'espace représente donc pour la femme maghrébine une sorte de prison domestique. Elle ne peut se déplacer librement en dehors de la maison. D'ailleurs, même dans le film *Halfaouine* (1990), de *Ferid Boughedir*, nous observons à quel point les activités des femmes sont réduites en dehors de la maison. Dans la plupart des cas, elles ne sortent que pour aller au hammam. Dans son film *La boîte magique* réalisé en 2002, Ridha Behi nous montre à quel point la femme Kairouanaise – et donc tunisienne – était emprisonnée dans sa propre maison. Tellement elle était considérée comme tabou, elle n'avait même pas le droit – quand il s'agit de famille très conservatrice – de soulever et regarder à travers le rideau de la fenêtre de la voiture.

Dans le film algérien *Le voyage à Alger* (2009), réalisé par Abdelkrim Bahloul, la mère veuve a pu faire de la maison un fort pour se protéger de l'agression du policier inspecteur qui n'arrêtait pas de l'agresser avec ses enfants. Malgré son pouvoir, il n'a pas pu transgresser cet espace à prendre de force puisqu'il ne pouvait pas y entrer discrètement. La mère risquait de crier de plus en plus fort s'il forcera la porte durant la nuit. Une femme à l'intérieur d'une maison ne peut se retrouver avec un inconnu tant qu'elle ne sera pas accompagnée d'un homme qui lui est proche.

⁹⁸ Leonardo De Franceschi, "*Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social*", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 63.

Dans un autre film du réalisateur algérien *Merzak Allouache*, *Bab El-Oued City* (1993), on assiste à la misère vécue par les femmes qui sont cloitrées à l'intérieur de la maison. Tout en critiquant l'extrémisme et le radicalisme, le cinéaste nous donne à voir les limites et les obstacles qui se présentent dans l'environnement obscur des radicaux algériens.

L'exploration de l'espace et du réel en général est l'une des particularités des cinémas du Maghreb. « Deux films-clef de la cinématographie tunisienne (*L'homme de cendres*, Nouri Bouzid, 1986, et *Halfaouine, l'enfant des terrasses*, Ferid Boughedir, 1990) nous montrent comment l'espace social de la ville maghrébine met à rude épreuve la capacité de résistance, non seulement des personnages féminins, mais de tous les êtres faibles : les adolescents (Noura dans *Halfaouine, l'enfant des terrasses*), les jeunes qui refusent de se reconnaître dans le modèle masculin traditionnel, autoritaire et phallogocratique (Hachemi et Farfat dans *L'homme de cendres*). La dialectique de l'espace domestique et de l'espace public est, dans ces deux films, centrale. La maison paternelle est un édifice de structure traditionnelle, avec patio. Mais les polarités de cette dialectique se trouvent, au fil du récit, redéfinies. La maison paternelle, emblème d'une tradition qui a l'air rassurante mais qui n'est nullement réceptive aux exigences de la personne, reste dans *L'homme de cendres* (véritable machine idéologique) l'unique référence possible d'Hachemi qui, pour dire les choses clairement, ne remet jamais vraiment en cause le mariage que l'on a arrangé pour lui. Pour l'auteur d'*Halfaouine*, la maison paternelle est au contraire une sorte de terrain d'exercice où le protagoniste, s'affrontant à une tradition menacée par la hardiesse qu'ont acquise les femmes, peut expérimenter ses propres forces, qu'il mettra plus tard à l'épreuve dans le – beaucoup plus redoutable – monde extérieur (pôle de *l'ailleurs*). Quant à l'espace de la ville, et en particulier de la médina, il prend dans ces deux films un relief très particulier.⁹⁹ »

⁹⁹ Leonardo De Franceschi, « *Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social* », in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 64.

Comme nous l'avons mentionné, de nombreux réalisateurs se sont intéressés surtout à la critique de l'identité de son propre peuple et à la description de sa société. Au Maroc par exemple, Nabil Ayouch a su toucher un large public grâce à son film *Ali Zaoua* (2001) où on découvre une partie de la société marocaine en suivant l'histoire des enfants des rues. En Tunisie, on peut citer une majeure partie des films de Nouri Bouzid comme *Bezness* ou *L'homme des cendres* et encore une fois en Algérie les films du réalisateur Merzak Allouache mais aussi les œuvres de Mohamed Chouikh.

Les films maghrébins sont souvent bien accueillis à l'étranger. Ils dévoilent les dessous des sociétés maghrébines et donnent à voir ce qu'on ne peut remarquer facilement si on ne vit pas dans ces pays. Le public non-maghrébin est donc généralement ravi de ces œuvres qui lui permettent de mieux comprendre les sociétés nord-africaines. Par contre, ces mêmes films sont souvent rejetés par le public maghrébin. L'atteinte des tabous de la société arabo-musulmane est l'une des causes les plus importantes de ce rejet. Pourtant, la plus part des cinéastes maghrébins cherchent avant tout à réaliser des films réalistes ou du moins qui se nourrissent principalement de la réalité. *« Beaucoup de cinéastes, voulant faire « réaliste », collent à la « réalité », naturellement complexe, l'enregistrent sur la pellicule, en puisant parfois dans plusieurs modèles à la fois, et s'abstiennent, ce qui est le plus important, de prendre des risques et des initiatives, de faire confiance à leur imagination. Dans la majorité des films, il y a peu de surprises : les plans, les cadrages, les mouvements des personnages, et de la caméra, les suites de situations, et les actions des personnages qu'ils présentent – plus qu'ils ne représentent – sont presque toujours prévisibles et convenus. En général, c'est à la parole qu'est affectée la mission de raconter, de décrire, et le plus difficile, d'émuvoir. La domination de la parole (dialogues et monologues) est totale, à tel point que dans beaucoup de films, l'image est tellement redondante et inutile que l'on pourrait s'en passer, comme dans les feuilletons égyptiens.¹⁰⁰ »*

¹⁰⁰ Ahmed Fertat, "Le cinéma marocain aujourd'hui : les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée", in *Cinéma du Maghreb, CinémAction n°111*, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 59.

2. Le cinéma algérien

1. Sacrées périodes

Dès son indépendance, c'est-à-dire en 1962, l'Algérie a fait de son cinéma un grand outil de propagande. À l'époque, les salles de cinéma dépassaient les 400. Les réalisations se sont donc concentrées sur la lutte nationale durant l'occupation française et l'expression de l'identité. Tout tournait alors autour de la résistance et de l'authenticité. Ces deux thèmes étaient sacralisés pendant longtemps. Des réalisateurs comme Ahmed Rachedi avec son film *L'aube des damnés* (1965) et Mohamed Lakhdar-Hamina avec son film *Décembre* (1972) ont su marquer la mémoire du public algérien voire étranger. Dans son premier film *Le vent des Aurès*, réalisé en 1966, Lakhdar-Hamina nous décrit à la fois la brutalité de l'occupation française et la résistance algérienne surtout grâce à l'amour de la mère. Durant une majeure partie du film, nous suivons une mère paysanne qui tente de trouver son fils qui a été arrêté par l'armée française. On suit son pénible parcours entre les administrations, les casernes et les camps d'internement alors qu'elle ne sait pas parler en français. L'obstination de la mère est tellement forte qu'elle se jette face à tous les obstacles sans aucune crainte. De plus, tout au long de sa quête, on la voit tenir une poule qu'elle ne lâchera qu'à la fin du film, peu avant sa mort. Le réalisateur témoigne du courage de la mère algérienne, mais aussi nous montre à quel point, il n'est pas évident de couper le lien entre la mère et son fils.

Depuis les années soixante-dix, le thème principal des réalisateurs algériens n'est plus celui de la résistance et de la guerre. Certes, il y a beaucoup de clins d'œil au colonialisme, mais les films sont de plus en plus proches de la société actuelle. Les cinéastes se sont tournés plutôt vers un cinéma influencé à la fois par la nouvelle vague française et le

néoréalisme italien. Les œuvres sont donc plus descriptives des conditions de la vie algérienne.

À cette époque, parmi les films les plus marquants, on cite *Le charbonnier* de Mohamed Bouamari, *Omar Gatlato* de Merzak Allouache réalisé en 1976 – le film a eu un grand succès et devenu maintenant un classique du cinéma algérien – *Leila et les autres*¹⁰¹ de Sid Ali Mazif réalisé en 1977 et *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar réalisé en 1978. Dans *Le charbonnier*, le réalisateur traite à la fois le sujet de la nationalisation et celui de la femme. Cette dernière n'est autre que l'épouse d'un homme qui a perdu son travail. Son mari était charbonnier mais depuis l'arrivée du gaz, il se retrouve au chômage. Sa femme se révolte et finit par travailler dans une usine. Sa persévérance pousse son homme à réagir à son tour. Mohamed Bouamari non seulement a présenté un nouveau style de réalisation, mais aussi il a osé aborder un sujet tabou, celui de la femme et du travail.

Mais l'œuvre la plus marquante qui s'est intéressée à la femme est le premier film de la grande écrivaine Assia Djébar. *La Nouba des femmes de Mont Chenoua* est une œuvre qui alterne entre la fiction et le documentaire. On y retrouve un hommage au musicien Béla Bartók et à Zoulikha l'héroïne de la guerre d'indépendance. Djébar, la première réalisatrice algérienne, dans un va-et-vient entre la mémoire du passé et les conditions du présent, attire les attentions des spectateurs vers le statut de la femme.

Durant les années quatre-vingt, les thèmes des films se sont mélangés. On trouve donc à la fois des œuvres qui critiquent la société patriarcale et sa violence comme *Vent de sable* (1982) de Mohamed Lakhdar-Hamina, et des œuvres qui reviennent sur le sujet de l'héroïsme pendant la guerre comme *Les folles années de Twist* (1983) de Mahmoud Zemmouri.

¹⁰¹ Le féminisme que le réalisateur Sid Ali Mazif a défendu dans son film lui a causé quelques conflits avec les zones intégristes du pays.

Evidemment, durant les années noires – la décennie des années quatre-vingt-dix – le cinéma algérien a fait une immense chute. Le terrorisme a plongé le pays dans un grand chaos. L'art a été rejeté et le cinéma est (re)devenu encore plus profane. Cependant, quelques réalisateurs ont pris le risque de tourner en Algérie. Ils ont même réussi à réaliser des œuvres remarquables. On cite *Bab El-Oued City* (1994) de Merzak Allouache, *Machaho* (1995) de Belkacem Hadjadj et *L'arche du désert* (1997) de Mohamed Chouikh. Chacun des réalisateurs a critiqué l'intégrisme ou les conflits entre les hommes de la société algérienne qui est toute perdue et perturbée. Il ne faut pas oublier aussi le film de Azzedine Meddour réalisé en 1997, *La montagne de Baya*. Le réalisateur critique l'extrémisme au nom de la religion tout en rendant un hommage aux algériens.

À partir des années 2000, l'état algérien a essayé petit à petit d'encourager un peu le cinéma. Les cinéastes ont raconté le vécu désastreux des années noires comme Yamina Bachir-Chouikh avec son film *Rachida* (2003) où on suit une institutrice qui cherche à se cacher dans la campagne dans l'espoir de s'éloigner de la violence des terroristes. D'autres réalisateurs ont essayé de donner un nouveau regard critique sur la période de l'indépendance en se tournant plutôt vers le genre documentaire¹⁰². On cite le film *Mémoires du 8 mai 1945* de Mariem Hamidat réalisé en 2007 où on écoute surtout les témoignages de plusieurs personnes qui ont connu le drame du 8 mai 1945 dans la région de Sétif.

Il est donc marquant de voir la répétition des thèmes traitant la résistance, le fanatisme, la femme et l'identité maghrébine dans le cinéma algérien. Il est aussi

¹⁰² On remarque que – surtout dernièrement – dès que les réalisateurs se sentent dans l'urgence de tourner un film pendant le déroulement d'évènements très importants, ils se dirigent vers le genre documentaire. Même Merzak Allouache a réalisé son premier documentaire *Enquête au paradis* en 2007. Le réalisateur découvre et nous fait découvrir les croyances enfouies dans les esprits de plusieurs algériens en critiquant les courants extrémistes qui arrivent à faire des lavages de cerveau aux jeunes notamment en les faisant rêver des soixante-douze vierges du paradis. D'ailleurs, depuis la révolution de 2011, les films documentaires se sont beaucoup multipliés en Tunisie.

remarquable, comme il le cite Abdou dans *CinémAction* consacré aux cinémas arabes, la pudeur des films algériens. « Je n'ai pas vu un seul baiser dans tous les films algériens ! pourtant, aucune loi ne l'interdit... Etant donné que l'on ne peut contester ce qui n'existe pas, je crois qu'il vaudrait mieux revendiquer l'élaboration du texte fixant les règles du jeu de la censure ! Pour l'heure, c'est un paramètre "extérieur" aux pays arabes qui en tient lieu et qui sert de critère-repoussoir, à savoir que tout ce qui existe dans le cinéma mondial en fait de transgression de tabous « se passe ailleurs, justement car chez nous c'est différent ». ¹⁰³ »

2. Le sacré dans les films de Chouikh

1. La citadelle traditionnelle et patriarcale

Rares sont les œuvres du cinéma algérien qui ont su marquer le public à l'échelle nationale et internationale comme ceux du réalisateur Mohamed Chouikh. Ayant des principes à défendre et étant au début un fonctionnaire de la télévision publique, il a développé un cinéma authentique rebelle qui se nourrit à la fois de l'imaginaire et du réel de la société algérienne.

Son premier film *La citadelle* est remarquablement une œuvre qui critique et s'intéresse aux tabous, rites et rituels de la société algérienne notamment celle vivant dans les zones rurales. Tout le film se déroule dans un petit village quelque part dans des montagnes rocheuses. On suit l'histoire de Kaddour, un naïf homme célibataire qui n'arrête pas de se faire des ennuis surtout avec les hommes du village.

Tout commence lorsque Kaddour lance des regards à l'une des femmes des villageois. Certes, elle est provoquante et aime jouer avec les hommes, mais son mari s'est rendu compte des regards échangés. Petit à petit, comme un effet de boule de neige – dans une montagne pierreuse – les maladresses du jeune naïf s'accumulent et causent des problèmes

¹⁰³ Abdou B., *CinémAction et Grand Maghreb, Les cinémas arabes*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1987, p. 134.

de plus en plus graves. Le film se déroule dans une région et un temps inconnus. Le réalisateur souhaite critiquer la société en général et présenter au spectateur un modèle où il peut s'y identifier facilement.

Kaddour qui court un peu partout d'une maison à une autre, n'est autre qu'un enfant adoptif vivant encore avec ses parents – une grande famille composée – dont le père est un marchand de tissus assez respecté dans tout le village.

i. **Le patriarcat**

Il est clair que La citadelle est une société fortement patriarcale. C'est l'homme qui ordonne et les femmes qui obéissent. Les femmes sont au pluriel puisque le réalisateur nous présente un village où la polygamie est bien répandue. Presque tous les hommes mariés qu'on voit surtout d'un certain âge ont bien plus qu'une femme. Le père de Kaddour est l'exemple parfait du père patriarcal qui se croit supérieur aux autres tout en se permettant de faire ce qui lui-même interdit à ses proches. Tellement il est hypocrite que d'un côté, il devient fou de rage quand on lui annonce que son fils adoptif était en train d'observer la femme du cordonnier, et d'un autre côté, lui-même il drague la même femme et fornique avec elle. Le réalisateur tout au long du film, même s'il nous montre ses scènes de drague voire plus, on ne voit aucun vrai baiser, aucune nudité, ni action sexuelle. Le cinéaste joue surtout sur la symbolique et l'interprétation que donne le montage.

Le père de Kaddour, comme la plupart des hommes de village, a des moustaches et, alors qu'il est relativement vieux, il a des femmes et des enfants de tout âge. Tout au long du film, on l'appelle Sidi¹⁰⁴. À vrai dire, cette appellation est l'équivalent de *mon seigneur*. Ce qui souligne encore plus le caractère patriarcal de ce père. Ce dernier se comporte durement avec son enfant adoptif. Apparemment, ce n'est pas juste l'adoption – et donc

¹⁰⁴ Cette appellation ou ce suffixe est connue surtout au Maghreb. On l'utilise comme un signe de respect envers les hommes qui ont un certain poids dans leur environnement que ce soit en raison de leur sagesse ou savoir, ou de leur âge avancé. On dit alors – par exemple – Sidi Ali ou aussi Si Ali.

l'absence d'un lien direct de sang – qui fait de lui un père aussi dur et froid avec Kaddour. Au milieu du film, dans une scène assez symbolique, on voit le père manger tranquillement un plat rempli de viande alors que tout autour de lui, ses nombreux enfants de petit âge ont à peine quoi manger, tout comme leurs mères. Chouikh alterne les images entre Sidi qui se régale avec son plat, les chiens qui mangent les os jetés par le père et la jeune mère et ses enfants qui essaient de manger des plats presque vides. Femmes et chiens sont pareils aux yeux de ces hommes, voire les femmes sont inférieures puisqu'au moins les chiens ont eu le reste alors que la jeune mère attend encore son tour avec sa fille. Les épouses dépendent tellement de leurs maris. Sans eux, elles ne peuvent même pas trouver de quoi manger pour survivre. Le comportement de Sidi finit par pousser son épouse à s'éclater et à plonger dans une crise. Elle crie devant ses enfants et les autres épouses qui essaient de la calmer. L'une d'elles – la plus âgée, qui est considérée comme la mère adoptive de Kaddour – l'encourage à continuer. Les femmes ne peuvent rien faire après tout pour gagner ou défendre leurs droits. Elles ne peuvent que pleurer pour se défouler. En larme d'hystérie, elle crie en se lamentant fort : « *Père, tu m'as rendue malheureuse ! Je n'ai pas de chance ! Mère, tu m'as rendue malheureuse ! Je n'ai aucune chance ! Je n'ai aucun appui ! O mère quel tourment ! C'est une vie de chien ! Je n'en peux plus ! Je suis lasse ! Ce chien nous maltraite ! Cet âne nous domine ! Il se prend pour un homme ! Je veux m'en aller, mais je ne peux pas. Mes enfants me font obstacle...* »



Figure 7. Les femmes de Sidi inquiètes, avec les voisines, dans le patio de la maison

Le discours de la femme résume tout. On comprend qu'elle a été forcée à se marier à Sidi malgré elle. Elle s'en veut à ses parents. Elle est épuisée d'être si maltraitée alors qu'elle est relativement jeune. Elle aurait aimé quitter son mari mais dans une telle société, même si le divorce est licite et un droit clairement annoncé dans le Coran, la femme ne peut facilement quitter son mari. Elle sera non seulement mal vue, mais aussi elle sera rejetée. Elle préfère donc accepter toute cette humiliation pour le bien de ses enfants. La mère sacralise son lien avec ses enfants. Sidi se met en colère et promet qu'il la punira alors que ses autres femmes essaient de le retenir. Les paroles et la réaction de sa femme sont inacceptables. Il ne faut surtout pas toucher à sa virilité. Ça sera un scandale pour lui dans tout le village. Il doit donc « défendre son honneur » et prouver sa virilité. On remarque que tellement l'homme est sacralisé, que sa femme la plus âgée jure et supplie au nom de Dieu et au nom de Sidi pour qu'il ait pitié. L'homme est le dieu de la maison.

Au milieu du film, les hommes du village dont le cordonnier se regroupent et protestent devant la maison de Sidi. Ils sont en colère contre le comportement de Kaddour. Ce dernier a dépassé les limites en osant couper quelques cheveux de la femme du cordonnier. Afin de calmer l'envie de son fils et la colère des villageois, Sidi annonce, en jurant sur son honneur, que d'ici la fin de la journée, il mariera Kaddour. Le père fait tout pour assurer le mariage. Tous les efforts et toutes les ruses qu'il a faits étaient surtout pour sauver son honneur qui était en jeu. Chouikh critique cette société patriarcale qui sacralise la virilité même quand elle est injuste. Le père avait juré de marier son fils en quelques heures sinon il répudiera ses quatre femmes. Ses épouses y sont pour rien et pourtant, elles risquent d'être humiliées à cause du serment de leur mari. D'ailleurs, dans une autre scène du film, on voit deux villageois jouer au jeu de dame. L'un d'eux promet qu'il gagnera la partie suivante et fait un serment mettant le destin de ses femmes en jeu. Lui aussi promet qu'il répudiera ses épouses s'il perdra. Simplement, comme cet homme est moins virile et macho que Sidi, il ne tient pas sa promesse et fait de ses paroles un genre de rigolade. Ce

genre de situations et de promesses montre à quel point dans la société arabo-musulmane, l'homme se sent supérieur à la femme. C'est comme si elle n'a aucune valeur sans lui.

Dès l'ouverture du film, Mohamed Chouikh critique cette situation où la femme doit accepter son sort qui ne dépend pas d'elle. On assiste à un mariage de groupe dans lequel on voit plusieurs hommes qui fêtent leur cérémonie de mariage, d'une façon traditionnelle en découvrant leurs femmes pour la première fois sous un voile, chacune dans sa maison. La femme n'a pas donc son mot à dire. Le couple se découvre juste après le mariage. Dans la plupart du temps, l'homme a recours à la violence pour s'imposer et faire accepter sa femme "le destin qui les réunit".

À la fin du film, on assiste aussi à une cérémonie de mariage. Il s'agit de la fête de Kaddour. Son père a réussi à lui trouver une "femme" avant la tombée de la nuit. En fin de compte, nous découvrons que la soi-disant épouse n'était que la poupée mannequin qui se trouvait dans la boutique de Sidi. Ce dernier a osé faire d'un objet la mariée de son fils adoptif juste pour sauver son honneur. Humilié, Kaddour sort portant sa "femme" entre ses bras. Le réalisateur nous montre à quel point le jeune homme est triste grâce à une ambiance cinématographique obscure. Kaddour trébuche et finit par tomber avec la mannequin le haut de la montagne. Il meurt sous le regard de tous les invités du village. Le film finit sur un gros plan d'une petite fille effrayée par ce qu'elle vient de voir. Chouikh nous alarme sur l'importance de la femme et de la génération à venir. Afin de sortir de cette ignorance, la société doit penser à ses enfants et respecter le droit de toutes les femmes.

ii. **La polygamie**

L'œuvre est une protestation évidente contre la société patriarcale. *La citadelle* a eu un grand impact sur ses spectateurs. D'ailleurs, les autorités algériennes n'ont pas approuvé la réalisation du film que quatre ans après son écriture. En présentant son film en tant

qu'œuvre folklorique, Chouikh a réussi à faire accepter la réalisation de *La citadelle*. Après la sortie du film, plusieurs personnes ont protesté les messages partagés à travers l'œuvre. La plupart était des hommes qui n'ont pas apprécié la critique faite par le réalisateur surtout envers la polygamie.

Mohamed Chouikh nous a présenté un échantillon d'une société qui fait de la femme une enfant qui doit juste obéir son mari. Elle existe que pour satisfaire les envies et les désirs de son homme. Elle n'a pas le droit d'avoir à son tour ses propres envies et surtout pas son mot à dire. Elle ne fait que ce que lui est dicté. Elle est aussi là pour assurer la continuité de la progéniture en donnant des enfants.

Dès les premières minutes du film, en suivant Kaddour, on se rend compte d'une façon assez drôle que Sidi a quatre femmes à la fois. Le jeune homme est chargé d'apporter, comme à chaque fois, le petit déjeuner à sa famille. Il frappe une première porte d'où on voit une femme, un peu âgée, sortir. Il l'embrasse sur son front et ne lui donne que du lait. D'un signe de tête, elle lui fait comprendre qu'elle ne veut pas prendre les œufs. Il passe donc à la porte suivante. Pareil, il ne donne que du lait à la femme qui lui ouvre. On remarque qu'elle est un peu plus jeune et, dès l'ouverture de la porte, plusieurs enfants sortent en courant. La même scène se déroule à la porte suivante. Arrivé à la quatrième porte, on découvre cette fois-ci une femme encore plus jeune. Elle accepte le lait et les œufs. Petit à petit, on comprend que la première porte est celle de la chambre de la première femme qui apparemment n'a pas d'enfants à part son fils adoptif Kaddour. D'ailleurs, le fait de ne pas pouvoir faire des enfants est souvent une raison qui encourage les hommes à se marier à une autre femme. Les femmes de la deuxième et la troisième porte, ont réussi "leur mission" en assurant plusieurs enfants. Quant à la dernière, puisque Sidi a passé la nuit chez elle, les œufs seront de son essor. La femme est considérée comme un être relativement sacrée, que lorsqu'elle est encore vierge ou sur le point de donner naissance à un enfant (de préférence un garçon).

Dans une autre scène, nous assistons à l'inquiétude ressenti par trois femmes travaillant ensemble en tant que tapissières. Suite à l'installation de deux nouvelles barres de bois – outils nécessaires pour tisser un tapis – par leur mari, elles se rendent compte qu'il compte épouser une quatrième. Le spectateur découvre que les femmes travaillent acharnement pour leur mari et n'ont pas leur mot à dire, même concernant un éventuel autre mariage. D'ailleurs, les femmes n'ont pas accepté l'installation des barres et ont commencé à se plaindre à la sœur de leur mari. Cette dernière a défendu aveuglement la décision de son frère, alors qu'elle est – évidemment – une femme. Quand le mari assiste au débat et au refus partagés par ses femmes, il se met en colère et finit par faire une crise. N'arrivant pas à faire entendre sa voix, il a eu recours au cri, comme un petit enfant.

Il s'agit d'une société qui n'arrive pas à bien dialoguer et communiquer ensemble. Le réalisateur souligne l'utilisation de la violence en tant que moyen pour faire accepter la moindre décision. Ces dernières scènes montrent à quel point les femmes n'ont pas le droit de dire leur mot. Certes, *La citadelle* nous présente une communauté vivant dans une montagne isolée, mais les croyances critiquées par le réalisateur sont présentes dans toute l'Algérie.

La femme est considérée au sein de *La citadelle* comme étant un objet de plaisir appartenant à l'homme. Elle est souvent vue comme un corps profane inférieure à son mari. Au milieu du film, lorsqu'on a installé la femme mannequin dans la boutique de Sidi, Kaddour est fasciné par les formes de cette 'sculpture'. Pendant qu'il était en train d'admirer ce corps immobile, son père et ses vieux amis le surprennent. Ils le blâment comme s'il avait commis un acte absolument inacceptable. Les amis de Sidi récitent même des versets de coran : « Ô Prophète ! Dis à tes épouses, à tes filles, et aux femmes des croyants, de ramener sur elles leurs grands voiles¹⁰⁵ ». Ils ont considéré le mannequin

¹⁰⁵ Sourate numéro 33 Al-Ahzab, (Les Coalisés), verset 59.

comme une reproduction illicite. Pour eux, il s'agit aussi d'une femme qui doit se couvrir et mettre un voile afin de ne pas tomber dans le péché.

Dans *La citadelle*, nous n'avons vu aucune femme non voilée marcher dehors de sa maison. La rue est généralement pour les hommes et le foyer est pour les femmes. Les hommes ne doivent pas regarder les femmes même durant leur passage. On voit donc Kaddour baisser ses yeux malgré lui quand plusieurs femmes accompagnées de leur mari passent devant lui. Le jeune homme ose quand-même d'admirer la femme du cordonnier cocu quand elle est à la fenêtre de la maison. D'ailleurs, c'est parmi les rares fois qu'on voit les cheveux d'une femme durant le film. On signale que cette épouse, afin de se faire plaisir, a fini par faire de son mari un cocu. Elle le trompe même avec Sidi. Pourtant, d'un côté, le cordonnier se plaint de son fils adoptif Kaddour juste parce qu'il a lancé des regards à sa femme, et d'un autre côté, Sidi lui-même blâme et punit très durement la moindre expression sexuelle de son enfant.

iii. Rites, rituels et croyances

Tout au long du film, Mohamed Chouikh nous a montré plusieurs rites et croyances dans *La citadelle*. Nous assistons au début et à la fin à des cérémonies de mariage traditionnelles qui se font dans la violence. Les villageois doivent conserver leur honneur en continuant à pratiquer cet héritage qui témoigne l'injustice patriarcale répandue. La violence est présente que ce soit à travers le bruit – des coups de fusils et des yoyos assourdissants – et la cacophonie dans laquelle se réalise la fête ou aussi par les frappes et les coups exercés surtout sur les mariées qui n'acceptent pas directement leur époux qu'elles découvrent pour la première fois. « *La citadelle est un récit tragique, finalement épouvantable, et qui, comme le disait Aristote de la tragédie, remplit le spectateur de terreur et de pitié. Pourtant on ne sort pas du cadre d'une histoire singulière, presque anecdotique et très localisée. Le début se présente comme une variation libre sur des*

thèmes ethnographiques, à propos de certains rituels propres au mariage maghrébin traditionnel, surtout sans doute dans certaines régions du pays. Ces rituels témoignent d'une grande agressivité au sein des couples nouvellement constitués, en réaction au fait qu'ils n'ont pas été consultés pour cela.¹⁰⁶ »

Parmi les rites que le réalisateur dénonce, la preuve que le nouveau marié doit montrer à tout le monde la nuit de son mariage pour prouver la virginité de sa nouvelle femme. Chaque homme est demandé de montrer très vite – quelques minutes après avoir vu pour la première fois sa femme directement – un tissu blanc tâché de sang écoulé de sa nouvelle épouse. Si celui-ci ne présente pas cette preuve devant tous les invités et les villageois qui l'attendent devant la maison, il sera humilié. Ou bien on va se moquer de lui parce qu'il n'a pas pu s'imposer en assurant l'acte sexuel jusqu'à la pénétration, ou bien parce qu'il a fini par se marier à une femme non vierge. D'ailleurs, lorsque Sidi était en train de chercher une femme à son fils, comme presque tous les villageois, il n'a même pas pensé aux divorcées puisque ça sera vraiment mal vu. Comme si la femme perd son caractère sacré en perdant son hymen. Aussi, parmi les rituels de mariage, on voit la sortie de Kaddour du hammam accompagné de quelques jeunes hommes juste avant la cérémonie. Le futur marié est invité à se purifier en se lavant entièrement dans le bain maure. Il doit être prêt aussi physiquement pour être à la hauteur des attentes de tous les villageois. C'est pourquoi, dès que Sidi est parti à la recherche d'une femme à son fils, il lui a envoyé un pot de miel. Kaddour doit se ressourcer afin d'être en forme et honorer sa famille.

Tout ce qui est lié de près ou de loin à la religion, est forcément sacré dans une société comme celle de *La citadelle*. C'est pourquoi tout homme religieux a un pouvoir sur la communauté. Le réalisateur critique tous ceux qui suivent les croyances héritées sans se poser des questions. Le marabout est représenté comme un grand charlatan. Tout le village

¹⁰⁶ Denise Brahim, "*Images, symboles et paraboles dans le cinéma de Mohamed Chouikh*", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 155.

pense qu'il détient les secrets et les solutions de tous leurs malheurs. On voit donc une famille qui se présente à lui, avec évidemment la présence du mari, afin de lui demander de "soigner" son épouse qui lui refuse tout contact corporel. Toute la famille reste à l'extérieur du mausolée, seule la "malade" entre et se met petit à petit à crier et à prier. Une fois de plus, la scène nous témoigne la répression enfouie au fond de chaque femme. La nouvelle épouse se défoule croyant – tout comme sa famille – que son état de libération est atteint grâce à la bénédiction du marabout¹⁰⁷. À sa sortie du mausolée, en remarquant la sueur sur son visage, sa famille commence à faire des yoyos de joie.

Le marabout était indirectement le responsable de la mort de Kaddour. Le jeune naïf s'est dirigé vers lui afin de l'aider à atteindre la femme qu'il admire, l'épouse du cordonnier. En échange d'un morceau de tissu, le marabout propose à Kaddour trois actions à réaliser pour gagner le cœur de la femme souhaitée. Il doit faire plusieurs tours autour du mausolée, puis pénétrer sa main dans l'anus d'un âne et enfin apporter quelques cheveux de cette femme. Toutes les demandes sont irraisonnables et pourtant, Kaddour – et les autres – les réalisent sans le moindre doute.

Plus tard, on voit en premier lieu un mendiant qui n'arrive pas à gagner beaucoup d'argent en trainant dans les ruelles de la Citadelle. Il supplie les villageois en utilisant des paroles souvent ayant un aspect religieux pour bien les influencer. Simplement, même en profitant de la compagnie d'un non-voyant, afin de faire encore plus pitié, il n'arrive pas à gagner grand-chose. Ce n'est qu'en faisant duo avec le marabout, qu'il finit par avoir des gains remarquables. Les deux jouent de la comédie devant même les hommes qui

¹⁰⁷ En Tunisie, par exemple, il était connu que jusqu'aux années soixante-dix, les médecins – notamment juifs – demandaient surtout aux femmes dépressives de bien danser durant les soirées de folklore qui se font dans un mausolée. Les femmes se laissent aller et entrent en état de transe tout en dansant. Ce défoulement les aide à bien se libérer de leurs maux. Elles croient que les soins sont le résultat de la bénédiction et ne font pas de lien direct avec le défoulement.

priaient¹⁰⁸ avec leur imam au sein de la mosquée. Leur ruse réussit surtout que le mendiant a pu convaincre l'imam et sa compagnie de son honnêteté.

En montrant les bijoux et les cadeaux que le marabout conserve et gagne, le réalisateur dénonce la manipulation exercée sur les croyants naïfs dans une communauté comme celle de la Citadelle. Le sacré est devenu un prétexte pour s'enrichir malhonnêtement. Le marabout et le père sont ainsi responsables de la mort de Kaddour. La violence patriarcale et les 'mensonges sacrés' doivent donc être chassés afin de préserver la paix dans toute société.

2. Youcef, la légende du septième dormeur

i. Un mythe qui défend les femmes

Comme son nom l'indique, le film est basé sur la fantaisie et le mythe à travers lesquels le réalisateur analyse et compare l'Algérie d'avant et d'après l'indépendance. Tout au long de l'œuvre, on suit Youcef qui, suite à une sorte d'amnésie prolongée, se comporte comme un combattant rebelle contre les colonisateurs, avec un décalage d'une trentaine d'années voire plus.

Mohamed Chouikh a fusionné deux histoires citées dans le coran. La première est celle du prophète Joseph qui a été victime d'un complot organisé par ses propres frères. Il finit par se retrouver à la prison. La seconde histoire, qui est connue aussi à travers la bible, est celle des sept dormeurs et la caverne. Des jeunes hommes se retirent de leur communauté qui s'est éloignée du droit chemin – celui de l'obéissance à Dieu – et font

¹⁰⁸ On remarque la présence de l'*edhen* – appel à la prière – tout au long du film. Le repère temporel du film est celui des prières. On voit même les femmes prier chez elles, avec l'une de leurs petites filles, alors que Kaddour les devance, en premier plan, malgré ses mains attachées à cause de la corde imposée par son père. Le réalisateur nous dessine une communauté qui peut être attachée et prisonnière de ses propres croyances, si ces dernières sont héritées et pratiquées sans aucun savoir et raisonnement.

d'une grotte un refuge. Ils s'endorment plusieurs centaines d'années puis se réveillent sans avoir une idée précise sur la nature du nouvel environnement qui les entoure. Trahis, ils finissent par être tués.

Youcef, le principal protagoniste est un combattant – *moudjahid* – qui a le sens du patriotisme dans le sang. Après avoir passé trente ans dans un asile psychiatrique, il s'échappe. Son amnésie lui a fait croire qu'il était sous l'emprise des colonisateurs et que son pays est encore occupé. Rejeté par la plupart des personnes qu'il a croisé, il retrouve refuge dans la grotte où il se cachait pendant la lutte avec ses compatriotes. Dedans, il arrive à faire fonctionner l'ancienne radio de communication, délaissée depuis plusieurs années. Il retrouve également les squelettes de ses anciens camarades. Son amour à la nation et sa croyance envers la lutte le poussent à chercher les familles de ses compatriotes tout en prenant garde des forces de l'occupation. Ses devoirs sont donc sacrés à ses yeux, et il est prêt à tout sacrifier afin d'en être à la hauteur. « *On pourrait résumer le film par une formule à la Coluche, du genre : c'était l'histoire d'un fou qui croyait que l'Algérie n'était pas encore indépendante. Jusqu'à son dénouement meurtrier, Youssef reste fidèle au style « histoire de fou », un fou à qui sa folie permet de toucher juste et de voir le vrai.*¹⁰⁹ »

Dès le début jusqu'à la fin du film, Youcef a défendu la femme algérienne. Le réalisateur a voulu – encore une fois – souligner le rôle important de la femme dans cette société, notamment sa participation dans la libération du pays. Que ce soit dans l'asile psychiatrique, grâce à la bien-aimée de Youcef, ou à l'extérieur grâce à la femme de son défunt compatriote, ou surtout à son ancienne amoureuse, Fatima, avec qui il luttait pour libérer l'Algérie. Mohamed Chouikh dénonce l'injustice que subit la femme algérienne. Malgré tous ses sacrifices, elle continue à être ignorée et maltraitée par cette société

¹⁰⁹ Denise Brahim, "Images, symboles et paraboles dans le cinéma de Mohamed Chouikh", dans Michel Serceau (dir.), Cinémas du Maghreb, Paris, Corlet – Télérama, CinémAction, 2004, p. 156.

patriarcale. Dans la scène où Youcef, déguisé en femme, présente des photographies de son ami combattant, qui a perdu sa vie lors de la lutte, à sa veuve, un homme critique les réactions de cette dernière. Pendant qu'elle pleure le sort de son défunt et ex-mari, un jeune algérien la blâme en lui demandant d'arrêter de pleurer et d'aller plutôt s'occuper de son actuel cocu mari. C'est à ce moment-là que l'une des femmes présentes dans le même marché se révolte contre ce macho en lui disant : « *Cette femme est plus courageuse que toi, chien ! Fous le camp ! Elle a perdu le père de ses enfants pour faire vivre des porcs comme toi ! Dégage, chien ! Dégage !* ».

Dans une autre scène, durant la nuit et suite à la rencontre avec Fatima après plusieurs années d'absence, elle évoque avec Youcef plein de souvenirs concernant leur lutte. Elle lui rappelle à quel point il croyait à la liberté. Ils s'aimaient mais ils étaient séparés suite à l'emprisonnement injuste de Youcef. Petit à petit, Fatima lui explique ce qui s'est passé durant toutes ces années et lui annonce que le pays est devenu indépendant. Une fois de plus, le réalisateur à travers un dialogue bien pensé, critique la société algérienne. Suite à la question de Youcef à Fatima : « *C'est vrai qu'on est indépendants ?* », elle lui répond par : « *Vous les hommes, oui !* ». Youcef dit alors avec étonnement : « *Je t'ai connue au maquis, combattante comme moi, ta chevelure au vent... et voilà que je retrouve voilée. Pourtant, tu as porté les armes.* ». Fatima répond alors par : « *Pas contre les hommes.* ».

Mohamed Chouikh a rendu hommage à la femme algérienne en insistant sur son courage et sa bravoure durant la lutte contre le colonialisme. Elle était patiente et a porté même des armes pour défendre son pays sans chercher une récompense matérielle en retour. Fatima, comme plusieurs autres femmes, s'est sacrifiée à la nation par vrai amour. C'est comme s'il s'agissait d'un amour maternel pur. Youcef est parmi ces rares hommes qui se sont battus et ont résisté ayant pour cause unique la nation. Contrairement à d'autres personnages croisés durant le film, Youcef ne cherchait ni argent ni pouvoir ni prestige au nom de son combat. Aux yeux du réalisateur, la femme et le patriotisme sont purement

sacrés. Simplement, nombreuses personnes profitent de la résistance pour s'enrichir tout en appauvrissant les autres citoyens. Chouikh souligne aussi – notamment à travers les répliques qu'on a notées ci-dessus – l'injustice que la femme algérienne continue à subir. Elle est emprisonnée par les hommes de son propre pays.

ii. Le terrorisme et la folie

Suite à son évasion de l'asile psychiatrique, Youcef a erré d'un endroit à un autre. Sur son chemin, il a été le témoin d'un incident surprenant. Des hommes ont brûlé la maison d'une femme jugée impure. Cette atrocité a causé la mort de son unique enfant qui était à l'intérieur du foyer. La femme a eu une crise d'hystérie. Elle a pleuré son sort devant la foule des gens. Aucun homme n'a cherché à la calmer et à la consoler. Elle est considérée comme un être profane. Le réalisateur critique le fanatisme qui se répand dans son pays. Cet intégrisme a aveuglé la vision d'une grande partie des algériens au point qu'ils sont devenus insensibles à des énormes atrocités. Tuer une personne innocente – considérée comme impure – est devenu une action ordinaire.

Sur son chemin, Youcef a croisé aussi un groupe d'islamistes. Il leur parlait en tant que *moudjahid* qui souhaite continuer sa lutte après avoir pris fuite de la prison. Ces hommes ont cru qu'il parlait du djihad à partir d'un point de vue extrémiste. Ils l'ont alors accueilli, au début, en tant que grand héros et guide à suivre. Mais lorsqu'ils se sont rendus compte que Youcef militait au nom de la nation et de la patrie, ils se sont retournés contre lui cherchant même à le tuer avec des coups de fusil. Youcef paraît donc comme un militant de gauche, chose jugée profane par les extrémistes. « *Mohamed Chouikh a inventé un*

personnage qui, comme on dit, n'en croit pas ses yeux. C'est sa manière de souligner l'incompréhensible abandon des idéaux qui étaient à l'origine de son pays.¹¹⁰ »

À la fin du film, Youcef est abattu alors qu'il fêtait avec les citoyens son retour en tant que brave *moudjahid*. Sa mort est le résultat d'une conspiration qui cherche à le faire taire. Ceci nous rappelle la mort du président algérien Mohamed Boudiaf. Pourtant, le film est réalisé bien avant cet évènement. Mohamed Chouikh a su voir dans sa société les signes alarmants d'une communauté sur le point de s'effondrer. Au lieu de sacraliser les valeurs pures de la nation, la femme et la justice, les leaders algériens se sont intéressés à leurs profits individuels. La grotte paraît d'un côté comme un espace fermé, et d'un autre comme un refuge dans lequel on peut s'abriter afin d'éviter l'incompréhension d'une société qui s'autodétruit. C'est un espace se situant en marge de la société et qui nous rappelle qu'il faut plutôt défendre les idéaux originaux et suivre l'islam appris par le prophète que se laisser emporter par le superficiel et laisser des failles que les extrémistes peuvent utiliser et causer donc un chaos. Le réalisateur critique son environnement social qui est dirigé par le FLN et dénonce la faiblesse et l'injustice du code de la famille de 1984. Ses œuvres contestent les violences que subissent les femmes dans la société arabe et invitent le spectateur à se rendre compte des droits de la femme et son importance dans la communauté. Il souligne les problèmes d'intégrisme et d'insensibilité apparus avec le temps. Tout comme Kaddour, Youcef est une personne qui paraît folle et naïve. Il défend corps et âme ses principes et n'accepte pas de s'éloigner de sa vision même avec le temps.

¹¹⁰ Denise Brahim, *"Images, symboles et paraboles dans le cinéma de Mohamed Chouikh"*, in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 158.

3. Merzak Allouache, entre le mâle et le mal

1. Omar Gatlato, le macho et la société en mal être

Avec une quinzaine de longs métrages, Merzak Allouache s'est imposé dans le monde du cinéma maghrébin. Dès son premier film Omar Gatlato, il a su marquer notamment le public algérien. Son œuvre est devenue un classique du septième art algérien. Son thème principal est celui de la jeunesse. Le film récite et mixe les histoires du quotidien de cinq quartiers différents se situant à la capitale, Alger. Le réalisateur a décrit d'une façon intelligente la société algérienne après l'indépendance. Il s'est intéressé à la réalité – ou aux réalités – et aux soucis auxquels sont confrontés les algériens.

Omar Gatlato peut être considéré comme un film innovant, surtout dans le cinéma maghrébin. Refusant de faire comme la plupart des cinéastes de l'époque, une œuvre qui parle de combat et de la lutte contre la colonisation, il s'intéresse plutôt aux problèmes de sa société. Grâce à ce film, Merzak Allouache a pu critiquer des tabous de la société maghrébine. Comme le remarque Roy Armes, le réalisateur a prouvé qu'il peut bénéficier d'une certaine liberté d'expression même au sein d'une société assez conservatrice. Evidemment, cette liberté n'était point absolue. À travers l'ONCIC, l'état algérien contrôlait le cinéma en poussant souvent les cinéastes à glorifier le cinéma national.

Tout le film tourne autour de la virilité. Nous suivons un homme presque tout le temps fixé dans son appartement entouré de femmes notamment sa mère. Le réalisateur nous présente un aperçu de cette société qui se veut patriarcale tout en faisant du monde de l'enfant et du jeune célibataire un univers féminin. Omar représente l'image du mythe de la virilité arabo-musulmane. Vivant avec plusieurs femmes, il est censé rompre le lien pour pouvoir désirer l'autre sexe. D'ailleurs, ce même sujet a été traité plus tard dans le fameux

film de Boughedir, *Halfaouine*, où on assiste à l'expulsion d'un enfant d'un hammam par des femmes suite à l'atteinte de l'âge de puberté. La virilité est un caractère important dans la société patriarcale. L'existence de l'homme en dépend. La masculinité arabo-musulmane est souvent interprétée à travers le mythe du harem ou encore du paradis et ses vierges.

Omar, qui représente ce mâle mythique, nous fait découvrir les obstacles qu'il croise tout au long de son chemin. La pauvreté, le chômage et la misère se font de plus en plus sentir dans son pays depuis l'indépendance. Sous de telles contraintes, le macho doit continuer à prouver sa virilité tout en se retrouvant dans un petit espace entouré de plusieurs femmes. Se présentant comme étant le "vrai homme", Gatlato¹¹¹ a évidemment du mal à retrouver son équilibre dans un tel entourage. La densité urbaine, surtout à la capitale, n'a pas aidé Omar, comme la plupart des jeunes, à se retrouver dans un espace plus vaste. Le contexte socioéconomique de son pays ne l'aide pas à bien définir son identité masculine. La question du logement à Alger joue un rôle important dans le film et donc dans la société algérienne. Les relations entre homme et femme en dépendent.

La masculinité arabe engendre une séparation entre l'homme et la femme au sein de l'espace qu'ils occupent et qu'ils devraient partager. Le monde extérieur est souvent considéré comme un espace profane – à part les endroits sacrés comme la mosquée – alors que l'intérieur est vu comme un espace sacré. Ce dernier est donc dédié surtout aux femmes contrairement à la rue qui est un espace masculin¹¹². Cette opposition spatiale entre intérieur et extérieur est une caractéristique de la société arabo-musulmane sur laquelle s'est basée l'œuvre de Merzak Allouache.

¹¹¹ Le nom en entier Omar Gatlato El Rjoula, ce qui veut dire, mot à mot, Omar qui a été tué par la virilité et le machisme.

¹¹² C'est surtout à l'homme de sortir travailler et gagner de l'argent pour assurer toutes les dépenses au sein de sa famille. C'est à lui de faire face aux défis et obstacles qu'on peut croiser à l'extérieur. Et c'est à la femme de veiller sur le foyer et les enfants. Elle doit préparer les repas et s'occuper des tâches ménagères qui la gardent enfermée.

Puisque les lieux urbains sont de plus en plus surpeuplés, les hommes et les femmes se retrouvent malgré eux coincés dans des petits espaces. Ils sont obligés de partager la maison ensemble. Cette situation complique les relations entre les deux sexes et exige dans une telle société de faire encore plus attention à la question du contact illicite. Toutes ces contraintes perturbent Omar dans sa quête de masculinité. Entre sacré et profane, licite et illicite, le jeune homme se perd et n'arrive pas à bien raisonner et canaliser ses envies.

L'espace extérieur est normalement un espace dans lequel l'homme devrait sortir pour aller à la chasse tout en défendant l'espace intérieur, celui de la femme. La question d'honneur est intimement liée à cette équation. L'espace féminin est celui de l'espace familial. Il est sacré et devrait être protégé. D'ailleurs, on voit dans le film la réaction de Omar Gatlato lorsque son ami l'informe qu'un inconnu est au bout de la rue. Le jeune homme, comme un coq, gonfle sa poitrine et se présente comme le sauveur et le veilleur du quartier. Il se dirige donc à cet inconnu afin de montrer qu'il est à la hauteur de la virilité où il se doit de protéger les femmes qui lui sont proches. L'identité de genre hérité au sein de la société patriarcale est ainsi sauvée. Cependant, durant la scène, le spectateur n'entend pas le dialogue se déroulant entre ces hommes. C'est une image mythique que Merzak Allouache nous dessine. Omar agit sans qu'il y ait des yeux féminins qui le regardent. Ce contact homme-homme souligne l'auto-identification réalisée par Gatlato. Il est aussi remarquable que ce genre confrontation témoigne un grand refoulement.

Le réalisateur critique donc cette situation qui n'aide pas les jeunes hommes à se rapprocher convenablement des femmes et même à se découvrir en retrouvant une place adéquate dans la société. Omar ne fantasme pas d'une façon directe sur les femmes. Il le fait alors que le corps féminin est absent. Les hommes se vantent devant eux-mêmes sans vraiment chercher un contact sexuel avec la femme. Il y a même une sorte de fuite des femmes malgré la grande envie exprimée à travers les paroles et l'imaginaire. Le cinéaste nous montre une société qui, au nom des tabous, perd son équilibre de plus en plus. Omar Gatlato, qui se croit très virile, s'éloigne sans arrêt de tout contact avec les femmes. Même

lorsqu'il était dans le bus, il s'est senti très mal. Quand une femme se frotte à lui soi-disant accidentellement, un grand malaise le tient. Pendant qu'elle essaye de rapprocher sa main de celle d'Omar, il retire immédiatement la sienne. Il se sent violé alors qu'il était tranquille dans son espace regardant par la fenêtre du bus.

Omar est un fonctionnaire qui travaille dans une administration des services des fraudes. Ayant un modeste revenu, il le dépense sur soi-même pour se faire un peu plaisir mais aussi sur sa famille constituée de plusieurs femmes. Passionné par la musique *chaabi*, il se balade presque tout le temps avec sa petite magnéto pour enregistrer de la musique surtout celle des films au cinéma. Un soir, des voyous lui volent son petit poste. Il demande alors à son ami de lui en trouver un autre. Omar obtient alors une nouvelle machine et retrouve dedans une cassette délaissée dans laquelle une jeune fille se confesse et évoque sa grande solitude. Depuis, le jeune homme part à la recherche de cette inconnue. Simplement, après avoir fixé un rendez-vous par téléphone, il n'ose pas avancer malgré son envie.

Le réalisateur nous présente donc, à travers cette histoire, une société de jeunes qui ont du mal à assumer leur sexualité. On signale que – comme c'est souvent le cas dans les films maghrébins – la figure du père est assez absente du film. Ainsi, le protagoniste pourrait bénéficier d'un peu plus de liberté tout comme les femmes qui les entourent. L'œuvre se démarque par rapport aux autres films de l'époque. Non seulement le thème de la sexualité est nouveau dans le cinéma algérien – voire même maghrébin¹¹³ - mais en plus, le style narratif utilisé est original. Merzak Allouache a fait du protagoniste Omar le narrateur du film. Ce dernier s'adresse directement aux spectateurs non pas juste en voix-off, mais en regardant directement dans l'objectif. Ce procédé nous fait penser bien-sûr aux films de la Nouvelle Vague française. Tout comme Belmondo, le personnage de Omar regarde le spectateur tout en lui parlant. Simplement, même s'il est bagarreur, il a du mal

¹¹³ Il a fallu attendre une quinzaine d'années pour que les cinéastes tunisiens comme Nouri Bouzid et Ferid Boughedir traitent ce genre de sujet.

à assumer sa sexualité. Ce dispositif rapproche le protagoniste du spectateur. La spontanéité et la légèreté du personnage renforcent l'identification¹¹⁴. De plus, la façon de parler et le goût musical de l'acteur font de lui un personnage encore plus réel dans la société algérienne.

Merzak Allouache nous présente une jeunesse en mal de vivre. Il s'est rendu compte des soucis qui font obstacle à cette jeune société. Le film s'ouvre sur Omar coincé dans sa petite chambre et finit pareillement. Le personnage est perdu et n'a pas un grand avenir devant lui. Cependant, on sent qu'il y a une certaine lueur d'espoir puisque, à la fin du film, il se promet de téléphoner à la jeune fille tant cherchée, Selma.

Le tabou sexuel peut être une grande source de mal-être surtout quand on se sent enfermé et jugé par les regards des autres. Selma, qui représente la nouvelle génération des femmes, demeure inaccessible. En trouvant par hasard la cassette, Omar a vécu pour la première fois un grand rapprochement réel du sexe opposé. Lui, qui se considérait comme un homme bien viril, est en fin de compte un homme qui ne fait qu'intérioriser ses fantasmes malgré son âge avancé. La femme qu'il défend et qui fait de lui un macho n'existe pas vraiment. C'est grâce à la voix de Selma que Omar Gatlato commence à chercher une femme bien réelle. Les pulsations de la virilité excessive ainsi que l'absence d'un vrai contact féminin détruisent la vraie masculinité de Omar. C'est la voix de Selma qui le "tue" tellement il se rapproche d'un fantasme dont l'intensité le dépasse. Il n'a pas l'habitude de tenir face à des femmes. Même dans son appartement, il ne fait que les croiser

¹¹⁴ Les spectateurs peuvent aussi s'identifier grâce aux espaces visités par Omar notamment la salle de cinéma et le stade. D'ailleurs, ce dernier est un endroit exclusivement masculin où les hommes se défoulent que ce soit en chantant ou en criant ou même en se bagarrant. On note que durant très longtemps – et probablement jusqu'à maintenant dans la plupart des pays arabes – les politiciens ont encouragé leurs citoyens à assister aux matchs de football non pas par amour à la nation, mais parce qu'ils savent bien qu'un peuple opprimé a besoin de se défouler sinon il finira par exploser un jour ou un autre. Cette politique était remarquablement présente en Tunisie durant le règne de Ben Ali.

malgré lui. Le réalisateur nous alarme sur cette frustration sexuelle que les jeunes algériens camouflent et enrobent avec des paroles en l'air ou dans l'alcool ou surtout le café.

2. Bab El-Oued et le commencement du fanatisme masculin

Tourné en 1989 sous haute surveillance, Bab El-Oued City nous décrit l'Algérie durant les émeutes d'Octobre et pendant l'apparition des fanatiques. En suivant un jeune boulanger, Boualem, le réalisateur nous présente l'état de l'Algérie au tout début de la décennie noire. Le jeune ouvrier, rebelle, fréquente deux femmes malgré le milieu extrémiste qui l'entoure. L'une, Yamina, sa bien-aimée, n'est autre que la sœur de Saïd, le chef des islamistes du quartier. L'autre est une femme plus âgée que lui qui vit dans la solitude qu'elle partage parfois avec lui en essayant de dépasser sa dépression en buvant l'alcool. Ne supportant plus l'ambiance régnante, Boualem n'arrive plus à se retenir en écoutant la voix de l'imam qui se propageait partout dans le quartier durant la prêche du vendredi. Mettant sa vie en danger, le jeune boulanger arrache et jette le haut-parleur, qui est assez proche de son appartement, dans l'espoir de retrouver la paix notamment pour pouvoir dormir tranquillement durant la journée.

Saïd est la représentation du jeune fanatique arabo-musulman. Son nom qui veut dire en arabe joyeux, est absolument le contraire de ce qu'il est réellement. Il est tout le temps en colère et n'utilise que la violence pour communiquer. Tout comme son groupe qui s'élargit petit à petit, il divise tout son univers en deux catégories : licite et illicite, sacré et profane. Petit à petit, il s'impose comme le leader qui veille sur le quartier et devient avec ses compagnons une sorte de police religieuse. Suite aux émeutes de 1988, il a été emprisonné. Plus tard, il sort donc de la prison avec une rage contre les lois "profanes". C'est ainsi qu'il a pu gagner sa place en tant que chef de Bab El-Oued et devenir chef de la police de la moralité. Avec son groupe, ils arpentent le quartier de partout afin de vérifier

que tout se passe dans le *halal*. Avec le temps, son pouvoir s'amplifie et son autorité se nourrit de l'oppression. Parmi ses compagnons, on trouve Messaoud, appelé aussi Mess, qui est à vrai dire un algérien né en France. Il n'a pas pu retourner à Marseille parce qu'il a perdu ses papiers. Accueilli, après avoir été tant rejeté par la société, par Saïd, il lui devient reconnaissant au point de le suivre dans sa vision. On voit donc Mess marcher tout le temps avec le groupe de Saïd. Ce dernier a même blâmé Messaoud lorsqu'il a osé regarder une femme pendant qu'ils marchaient dans la rue surpeuplée.

Merzak Allouache critique cette oppression qui commence à faire surface en Algérie. Il dénonce ce pouvoir injuste représenté par Saïd et son clan. L'idéologie suivie par ce groupe est mise en cause. Il s'agit d'une vision obscurantiste, oppressive et totalement masculine. Saïd est devenu tellement brutal qu'il a pu frapper sa sœur Yamina parce qu'elle passait, selon lui, trop de temps près de la fenêtre. Saïd empêche même sa mère et son petit frère de suivre des séries à la télé. La télévision, et surtout les séries et les films, sont considérés comme une source de profanation. « *L'image qu'il [Merzak Allouache] donne des femmes s'avère elle aussi très sombre : elles vivent l'enfermement et la claustration. Yamina, la sœur de Saïd, est complètement isolée, abandonnée sur son balcon, fermé et protégé des regards par une couverture ou un drap. Allouache voit Boualem et Yamina. Les deux amants, comme des Roméo et Juliette algériens ou les personnages d'un West Side Story algérien, à ceci près que cela ne finit pas par la mort des amants, mais leur séparation.*¹¹⁵ »

Quant à Boualem, il représente cette jeunesse qui n'est pas prête à accepter toute sorte d'oppression. Il rejette le pouvoir extrémiste et ne craint pas les menaces de Saïd. Non seulement il a osé jeter dans la mer le haut-parleur de la mosquée, arraché à son toit, mais en plus il continue à côtoyer Yamina discrètement. Toucher "à la voix de l'imam"

¹¹⁵ Armelle Crouzières-Ingenthron, "Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Téléràma, 2004, p. 181.

est un acte inadmissible selon Saïd et sa bande. Boualem a dépassé ses limites en détruisant un objet sacré. Cet évènement a causé la colère de Saïd qui depuis a déclaré la guerre contre le malfaiteur responsable de cette destruction. Avec ses disciples qui le suivent aveuglement, ils partent à la recherche de cette personne qui a osé commettre un tel acte. Arracher le haut-parleur qui diffuse le prêche est un grand sacrilège impardonnable. Malgré l'explication du vieux et sage imam, Saïd, têtue, ne veut pas oublier cette affaire.

À travers cet incident, Allouache nous alerte sur une société qui commence à plonger dans le fanatisme. Les intégristes arrivent à faire des lavages de cerveaux aux plus faibles, comme ils l'ont fait avec Messaoud. Ils obligent les autres à suivre leur vision obscurantiste au nom de la religion. Ils se présentent comme étant les gardiens de la foi et ont recours à la violence extrême pour imposer leurs lois. Tellement ils sont violents qu'ils sont prêts à se retourner contre leurs propres mères et sœurs. Toute parole et toute action doivent être catégorisées dans le *halal* ou le *haram*. Tout ce qui est touché par la religion devient sacré, et vice-versa. Le haut-parleur qui n'est autre qu'un objet est devenu précieux puisqu'il diffusait les paroles de l'imam. Le profane devient sacré, non pas suite à un changement intérieur, mais plutôt à cause d'une action superficielle. Tout comme Saïd, il se croit croyant alors qu'il ne s'occupe que des apparences tout en négligeant son côté spirituel. Il se maquille de paroles soi-disant sacrées et religieuses, alors que son âme est en train de se vider de la paix. *« Allouache se livre à une critique de l'interprétation que font de la religion les intégristes : Ils la rendent intolérante et extrémiste. Mais le film a une structure circulaire qui pose le problème de la perte de l'origine et met en exergue la difficulté d'être dans un pays en pleine crise d'identité. Les hommes sont représentés comme machistes : les frères musulmans remplacent les pères, la mosquée remplace le quartier, la violence remplace la solidarité.¹¹⁶ »*

¹¹⁶ Armelle Crouzières-Ingenthron, "Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, pp. 180-181.

Pendant que les fanatiques étaient en train de chercher l'infidèle qui a détruit le haut-parleur, Boualem continue à fréquenter Yamina à chaque fois dans un endroit secret afin d'éviter les problèmes. La sœur de Saïd risque évidemment une énorme punition en osant sortir de la maison et surtout se retrouver en tête à tête avec un mâle. Dans l'une des scènes, le couple se donne rendez-vous dans un cimetière chrétien. Auprès d'une tombe, Boualem et Yamina se rencontrent et se parlent. Le jeune boulanger déclare son amour sérieux envers sa bien-aimée et lui avoue son envie de découvrir ses cheveux. Yamina, qui portait évidemment le voile, finit par l'ôter pour faire plaisir à son amant. Pendant tout ce temps, l'un des compagnons de Saïd les espionnait. Il était en train de donner des "leçons" à des jeunes enfants quand il a aperçu Boualem se dirigeant vers le cimetière. Le fanatique court alors vers Saïd et l'informe de tout ce qu'il a vu et entendu. Il lui décrit comment Yamina a même osé montrer ses cheveux et comment il a cru entendre avouer Boualem qu'il était le responsable de la destruction du haut-parleur. Toutes ces informations ont mis Saïd encore plus en colère. Il demande à son compagnon d'oublier avoir vu sa sœur et de ne se concentrer que sur l'infidèle boulanger.

À travers ces incidents, le réalisateur critique plusieurs points importants. Le couple a dû se donner rendez-vous dans un cimetière chrétien afin d'éviter la présence de tout intégriste fanatique. C'est comme si Boualem savait que cet espace, normalement sacré vu qu'on y enterre des hommes, est considéré profane par les extrémistes religieux puisqu'il représente une terre non-musulmane. Merzak Allouache souligne l'intolérance qui caractérise ce genre d'islamistes. Le souhait de découvrir les cheveux de sa bien-aimée est aussi un message de la part du réalisateur qui cherche à montrer que les jeunes algériens sont de plus en plus sexuellement frustrés. La difficulté de la rencontre entre deux sexes opposés et la possibilité du mariage à un jeune âge renforcent la frustration dans laquelle plonge la société maghrébine. Le cinéaste critique également l'un des aspects de la société patriarcale. La *hchouma* est un terme qui se trouve entre la honte et la pudeur. C'est assez proche de l'illicite sans que ça soit forcément un vrai interdit religieux. L'expression répandue au Maroc et en Algérie – en Tunisie prononcée autrement *hechma* – se réfère un

code moral avant tout. En se rendant compte que sa sœur fréquentait un homme discrètement, Saïd, afin d'éviter la *hchouma* et donc de se sentir minimisé et humilié dans son entourage, demande à son disciple de ne plus parler de cette histoire.



Figure 8. Yamina et Boualem durant leur rendez-vous fixé au cimetière

Tout au long du film, la nature s'est présentée différemment selon l'objectif et la vision du personnage en question. C'est dans un lac rocheux qu'on voit pour la dernière fois Saïd à la fin du film avant qu'il soit tué. C'est dans la mer que Boualem s'est débarrassé du "sacré haut-parleur". Et c'est grâce à la mer qu'il a pu s'enfuir de son pays pour aller en Europe via le bateau. L'eau a pu sauver Boualem en lui promettant d'autres horizons. Le jeune homme se trouve dans un espace libre et ouvert tout comme sa pensée. Contrairement à lui, Saïd représente la dureté des roches. Les espaces acquièrent les mêmes caractéristiques de ses occupants et vice-versa. Le caractère sacré ou profane se transmet

facilement et superficiellement lorsqu'il est interprété par une vision qui manque de profondeur. On remarque que les terrasses, qui d'un côté, ont commencé à se sacrifier suite au grand nombre des haut-parleurs qui s'y plantaient afin de diffuser le prêche, étaient en même temps des espaces profanes. Il s'agit d'un lieu féminin dans lequel les femmes du quartier se rassemblent afin de laver le linge. Elles se sentent en hauteur et plus loin des obstacles. Elles se permettent alors de parler de sujets tabous, de fumer des cigarettes et même de se regarder nues. Le réalisateur souligne le caractère de l'érotisme féminin à travers la scène de douche. Sans voir vraiment l'acte érotique, via le dialogue qui se déroule entre deux jeunes femmes dans la petite chambre se situant sur le toit, on découvre à quel point elles ont envie de partager des désirs sexuels. La frustration pourrait être l'une des causes qui poussent les femmes à se rapprocher ainsi. Le toit est présenté donc, d'après un point de vue féminin, comme un espace homosexuel pour les femmes.

3. Ali Zaouïa : Quand le cinéma Marocain fait rêver même en plein misère

À partir des années quatre-vingt-dix, le cinéma marocain a commencé à aborder des thèmes considérés comme tabous dans la société maghrébine et surtout marocaine. « *Un aperçu global de la production des années 90 montre que, si les questions majeures qui préoccupaient les cinéastes continuent de fournir les principaux arguments de la majorité des films, le traitement de ces questions a connu une nette évolution, due d'une part à l'évolution des approches esthétiques et d'autre part, à la progressive libéralisation du régime politique. Il y a même dans quelques films des avancées audacieuses, dans des domaines jusqu'ici occultés parce que jugés trop osés ou carrément tabous.* ¹¹⁷».

¹¹⁷ Ahmed Fertat, "Le cinéma marocain aujourd'hui : les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 51.

C'est dans ce contexte là que Nabil Ayouch réalise son premier long métrage *Mektoub* en 1997. Trois ans plus tard, il réalise son second film qui a eu encore plus de succès, *Ali Zaoua, prince de la rue*. Le film commence comme une sorte de reportages dans lequel une intervieweuse suit un petit garçon de la rue qui lui raconte ses exploits et sa vision du monde. Il s'agit de Ali, l'un des enfants qui vivent sans domicile et sans famille. Son charisme, ses rêves et son raisonnement font de lui une personne remarquablement attirante. Le film continue en suivant de plus près ce jeune garçon accompagné de ses amis Kwita, Omar et Boubker. Ali leur raconte son rêve de capitaine. Il compte prendre la mer et s'évader dans son futur bateau bien loin. Lors d'une confrontation avec le grand clan de Dib, Ali reçoit une pierre sur sa tête qui le tue. Ses trois copains tristes essayent de cacher son cadavre en attendant de lui réaliser un enterrement comme il se doit.

Le réalisateur nous met face à un monde d'enfance assez misérable. On découvre à quel point des enfants peuvent se retrouver dans la rue et dans la pauvreté à Casa. Simplement, Nabil Ayouch ne veut pas plonger le spectateur dans une atmosphère totalement triste. Grâce à l'imaginaire des enfants, nous nous retrouvons souvent dans un univers merveilleux et plein d'espoir. Malgré la misère qui les entoure de partout, les enfants luttent pour atteindre leurs rêves tout en conservant leur vision naïve. D'un côté, le quotidien dur rend ces enfants plus sages, et d'un autre côté, on découvre qu'ils gardent au fond d'eux – comme tous les enfants – des rêves et fantasmes innocents. Nous croisons alors plein de détails qui nous remmènent vers cet univers. On voit donc de la craie, des dessins d'enfants, des jeux, ...

Suite à la mort d'Ali, Kwita essaye de prendre sa place en tant que rêveur. Il se présente à son tour comme un enfant bien sensible au point de tomber amoureux d'une lycéenne bien plus âgée que lui. Sans qu'elle le sache, il l'observe souvent à la sortie de son école où il commence à l'imaginer avec lui. Plus tard, il fait de son imaginaire une

histoire réelle qu'il partage avec ses amis. Son fantasme est tellement innocent et intense, qu'il s'imagine en train de discuter avec elle juste en interprétant les mouvements de la jeune fille à la façon qui le convient. La rêverie qui plonge Kwita dans son univers romantique est due à sa privation et frustration, mais aussi aux hallucinations causées par la colle sniffée. C'est grâce à des plans subjectifs que le spectateur découvre l'imaginaire de Kwita.

Ali qui meurt dès le premier quart du film est présenté par le réalisateur comme un héros. Grâce à ses mâchoires, il arrive à tirer bien loin des objets. D'ailleurs, on l'appelle *Ali mâchoires d'acier*. Non seulement il a un certain don physique, mais en plus, il est confiant au point qu'il peut oser s'opposer à la bande de Dib. Sa mort le rend encore plus héroïque aux yeux de son entourage. Il se transforme une image idéale immortelle. Son rêve devient également celui de ses amis. Tous les trois s'allongent au bord du quai, regardant vers le ciel, et commencent à inventer la suite des histoires rêvées par leur ami. Ils s'identifient à leur courageux copain défunt au point que Omar trouve la mère d'Ali et n'arrivant pas à lui annoncer la mort de son fils, il profite de sa tendresse et de son affection. L'imaginaire d'Ali se transforme en un conte partagé par tous ses amis. Grâce à ces histoires, ils s'évadent de la misère et se nourrissent de l'espoir.

L'amitié est un lien bien mis en valeur tout au long du film. Les garçons ont beaucoup sacrifié et se sont unis pour assurer un enterrement digne de leur ami. Ils ont fait face aux menaces de Dib, ils ont économisé de l'argent pour acheter tous les vêtements et accessoires nécessaires, ... Nabil Ayouch sacralise donc les rêves des enfants et la nature innocente et pure de leur amitié. Le film critique aussi l'environnement brutal subi par ces enfants. Kwita par exemple, a dû faire recours à son imaginaire pour pouvoir s'échapper à cette réalité bien dure dans laquelle il se sent rejeté. C'est grâce à sa fantaisie qu'il arrive à vivre d'agréables moments avec la jolie lycéenne qu'il admire de loin. Le réalisateur nous montre un univers arabo-musulman vu à travers les yeux des enfants. Ces derniers se sont rendus compte que la mère d'Ali est une prostituée. Ils l'ont espionné plusieurs fois alors

qu'elle était avec un client chez elle. Au début, cette découverte a fait bien rigoler les garçons. Mais avec le temps, ils ont oublié cette histoire et ont vu en cette femme une mère avant tout. Le cinéaste nous montre comment les enfants arrivent à raisonner et à sentir sans se limiter aux préjugés.

Pour ce groupe d'amis, ce qui compte c'est ce qui se trouve surtout au fond de nous. Pour eux, c'est l'amitié et la maternité qui sont sacrées. Ils ont veillé sur le corps de leur ami et n'ont pas accepté de le jeter n'importe comment. Ils ont tout fait pour que les funérailles se passent merveilleusement bien. Le corps d'Ali a été vêtu d'uniforme de marin, son cadavre s'est dirigé à l'horizon grâce au petit navire dans lequel il flottait et la mère du petit héros était bien présente lors des adieux. Grâce aux rêveries des enfants, les spectateurs ont été bien touchés. En même temps, le caractère réaliste de tous ces personnages a facilité l'identification. D'ailleurs, le réalisateur a dû faire très attention à son casting et a eu recours à de vrais orphelins et enfants des rues au lieu de se retourner vers des acteurs professionnels.

Ali Zaoua est un film très émouvant dans lequel plusieurs scènes poétiques sacralisent les différentes relations qui peuvent exister à travers l'amour des enfants. Dans une séquence très remarquable, on assiste à une rencontre entre un chiot et Kwita. Ce dernier n'arrive pas à trouver sa place dans la société et passe par une situation de solitude difficile, il chasse le chiot à plusieurs reprises. Alors qu'il était allongé dans un escalier, le petit animal revient à chaque fois à côté du garçon. Le chiot finit par s'installer sur le cou de Kwita. La scène est pleine d'affection et filmée avec une grande poésie qui élève la nature de cette relation. Selon le réalisateur, la vie dans la rue est souvent sublime. Cet espace souvent considéré comme profane devient un univers onirique. Durant tout le film, les enfants nous font partager leurs différents rêves, que ce soit de voyage en bateau, ou de découverte d'une merveilleuse île ou d'un amour innocent.

La critique sociale évoquée dans ce film est assez particulière dans le cinéma arabo-musulman. C'est à travers la vie des enfants des rues que nous arrivons à découvrir les soucis de cette société : pauvreté, inégalité sociale, violence, ... Le réalisateur nous rapproche de la vision sociale des enfants. Nous découvrons alors l'état de la société marocaine mais à partir d'un regard d'enfant. Omar, Kwita et Boubker, malgré leur rejet de la société, ont hérité une certaine croyance. Ces enfants n'ont pas voulu enterrer – ou faire des funérailles – le corps de Ali n'importe comment. Non seulement pour eux, le corps est sacré, mais en plus, il s'agit de leur ami. Lorsque Kwita est allé au cimetière¹¹⁸ afin d'entamer les préparations des funérailles, il a croisé un jeune garçon de son âge travaillant là-bas. Kwita explique à l'enfant qu'il est à la recherche des personnes qui s'occupent des funérailles en récitant le coran sur les morts. Le garçon lui répond qu'ils ne font ça que pour la *chorfa*. Le terme *chorfa* veut dire en arabe honnête, honorable et digne d'estime. Kwita répond par : « Mon ami était un prince ». L'enfant insiste en lui disant qu'il s'agit d'un lieu pour la *chorfa*, et Kwita insiste aussi en le suppliant de venir réciter le coran sur le corps de son ami puisqu'il compte l'enterrer aujourd'hui. Le garçon lui demande alors s'il a appris le coran. Kwita répond par : « J'ai appris *Alhamdou Lillah*. Je suis capable de la réciter devant toi *w'allah laâdhim*. Je suis allé une fois à la mosquée. ». Suite à la demande du garçon, Kwita lui montre la modeste somme d'argent et essaye de se rattraper en glorifiant son ami Ali. Il évoque le souhait du défunt, comment il voulait devenir un capitaine afin d'atteindre son île ayant deux soleils. Simplement, depuis sa mort, cette île s'est élevée au ciel. Elle n'est plus sur mer. L'enfant rejette cette croyance en disant qu'au ciel, il n'y a que le paradis ou l'enfer, tout dépend de la personne. En s'en allant, il annonce que Ali est au ciel en train de jouer avec les anges.

Cette scène témoigne sur le rapport des enfants aux croyances sacrées. Le jeune garçon travaillant au cimetière a repoussé plusieurs fois la demande de Kwita. Influencé

¹¹⁸ On note que parmi les pierres tombales du cimetière, on voit une portant le nom du réalisateur Nabil Ayouch où il est écrit aussi un verset : « Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. Toute âme goûtera la mort. » [Sourate 3, Al-Imran (La Famille d'Imran), verset 185]. Ce genre d'écriture sacrée est un rite assez répandu dans la société musulmane.

par la pensée et les traditions arabo-musulmanes, il n'a pas voulu qu'on enterre Ali dans le cimetière sans vérifier ses croyances et celles de son entourage. Il a donc demandé à Kwita s'il apprenait le coran et a insisté sur le fait que cet endroit est pour la *chorfa*. C'est comme si cette terre sacrée ne pourrait accueillir des corps profanes comme ceux de Ali et ses amis. Le garçon du cimetière a jugé l'appartenance et la classe sociale de Kwita, et donc de Ali, à partir de son apparence. Le réalisateur critique ce genre de préjugements où on mélange entre richesse matérielle et richesse spirituelle ou encore entre propreté de l'apparence et pureté de l'âme. On remarque que l'apprentissage du récit coranique est un signe souvent considéré dans la société arabo-musulmane comme preuve de grande foi. La réponse de Kwita par rapport à la récitation prouve sa naïveté mais aussi sa conscience de l'importance de la pratique religieuse dans sa société. En disant qu'il a appris *Alhamdou Lillah*, il a montré non seulement qu'il ne connaît qu'une seule sourate assez courte, mais aussi il ne connaît même pas son vrai nom¹¹⁹. Kwita est conscient également qu'il est loin d'être un grand pratiquant. Il essaye de se rattraper en montrant son autre croyance sacrée liée au rêve de Ali. Nabil Ayouch nous montre comment les enfants, lorsqu'ils sont libres, sacralisent avant tout leur amitié – voire toute relation sincère – et leurs rêves. Contrairement à l'ami de Kwita, le garçon du cimetière, tellement il a côtoyé des "croyants", il a oublié ce genre de rêverie fantastique. De plus, apparemment, il était prêt à oublier l'impureté de Kwita et sa compagnie, si ce dernier avait assez d'argent sur lui. Simplement, comme il est encore enfant, il a fini par croire en une destination paradisiaque où il y aurait des anges autour du défunt.

Ali Zaoua est donc un film à aspect soufi qui nous fait penser aux œuvres du courant néoréaliste. Tout tourne autour des enfants, de leur vision mystique et la question de la vie et la mort. Ces jeunes garçons sans abri errent souvent dans des espaces considérés comme profanes. Ils traînent dans les rues, dans des terres délaissées mais ils rêvent de la mer, du voyage et de l'amour. Ils vendent des cigarettes, reniflent la colle, et font briller des

¹¹⁹ Il s'agit de sourate Al Fatiha, considérée comme l'ouverture du coran. Elle est composée de sept versets et est récitée dans chaque unité de prière.

chaussures, mais croient fortement à l'amitié. Grâce à leur imagination, ils échappent aux tragédies de leur quotidien. Ils ont leur propre vision du sacré et du mysticisme religieux. Grâce à des images et même des chants poétiques, Nabil Ayouch nous présente la rue casablancaise sous un aspect assez original où rire et larmes se mélangent. D'ailleurs, son film pourrait être interprété comme une critique indirecte à la politique marocaine. Dib est à l'image de ce roi sourd muet qui impose ses lois par la violence et se retourne contre toute personne qui s'oppose à son avis. Cette description nous fait penser au règne et à la dictature du roi Hassan II. Ce dernier – comme tout roi dans la société surtout arabo-musulmane – est très sacralisé dans son pays malgré la dictature et l'injustice qui peuvent être causées par ses décisions. Il est fortement remarquable jusqu'à aujourd'hui à quel point le peuple marocain – du moins une majeure partie – voit en leur roi une figure sacrée. D'ailleurs, la devise connue du pays, que chaque citoyen devrait respecter – et citer au bon moment – est : « *Allah, Al watan, Al malik* » ce qui veut dire : Dieu, la patrie, le roi. Les marocains devraient respecter cette devise sacrée. La famille royale est doublement sacralisée. On croit qu'elle appartient aux descendants de la famille du prophète. La dynastie Chérifienne se réclame descendant de l'Homme le plus sacré dans le monde musulman.

Partie III – Le sacré dans le cinéma Tunisien

A. Nouri Bouzid : Je transgresse, donc je suis

1. L'homme de cendres, l'homme au corps fragile

1. La société tunisienne vue par Bouzid

C'est grâce à ce film que le réalisateur tunisien Nouri Bouzid s'est fait connaître dans le monde du cinéma arabe. L'homme de cendres est une œuvre qui a osé parler des tabous que la société tunisienne voire arabe n'abordait point. D'ailleurs, le réalisateur a eu plusieurs critiques négatives car il a touché l'intouchable selon les spectateurs avant de s'imposer un peu plus tard comme étant l'un des grands cinéastes du Maghreb.

Le film nous met dans la peau d'un jeune homme tunisien, Hachemi, qui est sur le point de se marier. Plus on avance dans l'histoire, plus on sent son malaise et son incapacité à être "à la hauteur" de son mariage. Il se marie malgré lui pour "faire ce qu'il faut faire" d'après la société tunisienne : c'est-à-dire honorer ses parents en fondant une famille et assurant une stabilité. Simplement, le futur marié, face à cette pression, ses traumatismes s'éveillent. Il se rappelle du viol dont il a été victime. Son agresseur qui n'est autre que le menuisier de la cité est un pédophile qui prétend apprendre aux enfants l'artisanat dans son atelier.

« L'homme de cendres de Nouri Bouzid est un film audacieux qui, non content de mettre en question le rapport de l'individu aux codes sociaux, s'interroge sur la construction des identités culturelles. Tourné à Sfax, la ville natale de l'auteur, le film est une plainte lancée par Hachemi, un jeune homme sur le point de se marier, qui se trouve à la fois coupé des points d'attache traditionnels et empêtré par des codes qui

l'emprisonnent dans une fausse réalité. Le film tente de redéfinir une culture qui ne reconnaît plus son passé et ne voit que des images brouillées de son avenir. Hanté par le souvenir d'un passé irrécupérable, Hachemi vit dans la honte et la déception. Il passe son temps à lire les regards, à revoir les choses familières d'un œil étranger, insolite. Le film joue sur l'ambiguïté des apparences : les espaces en abîme, la brutalité des gestes séducteurs, les amitiés creuses, mais aussi la cruauté des innocents et les identités sexuelles et sociales incertaines, masquées.¹²⁰ »

Le réalisateur dénonce ce genre d'agression inacceptable et se moque d'une certaine façon d'un milieu qui prétend être religieux et qui, en même temps, transgresse l'homme dans son corps et dans son être et continue à croire à des pensées ancestrales en s'accrochant à des traditions irraisonnables. Dès la première scène du film, nous assistons à l'égorgeage d'un coq qui se bat dans son propre sang avant de mourir. Nouri Bouzid choque le spectateur dès le premier plan comme s'il lui annonçait que son film ne compte pas adoucir la réalité et qu'il doit s'attendre à une œuvre cinématographique audacieuse. L'écoulement du sang est un porte-bonheur qui chasse le mauvais œil dans la croyance de plusieurs sociétés arabes. C'est aussi le sacrifice qui a failli avoir lieu : celui d'Ibrahim et son fils Ismaël dans la religion islamique.

Cette tradition nous rappelle également le rite de circoncision par lequel doit passer chaque garçon. Ce dernier acte devient même un critère d'identification selon lequel on distingue le petit garçon du grand et le croyant du mécréant. D'ailleurs, dans le mot circoncision lui-même, on trouve un rapport entre le centre et le cercle qui l'entoure ; c'est-à-dire l'appartenance à un groupe bien défini. Il faut noter aussi que le battement des ailes du coq égorgé fait allusion à l'état de l'ami rebelle de Hachemi. Farfat en tunisien n'est autre que ce mouvement des ailes qui cherchent à se libérer tout en sentant une grande douleur.

¹²⁰ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien ", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Téléràma, p. 73.

Juste après ce bain saignant sacré, on se retrouve face aux préparations culinaires du mariage. Une opposition et une continuité en même temps entre la vie et la mort, les traditions, le sacrifice et la nourriture. Sommes-nous face à une culture qui cherche avant tout à nourrir son ventre sans donner d'importance à son âme ?

Durant presque deux minutes, nous ne voyons que des mains de femmes : elles préparent les pâtisseries fait-maison, elles coupent et forment les petits gâteaux – Baklawa – elles pétrissent la pâte, ... Le réalisateur rend-il hommage à ces mains qui font, tout comme celles des cinéastes ? ou bien insiste-il sur la présence des outils tranchants, les ciseaux et le couteau, et donc du sacrifice dans le moindre passage de la société tunisienne ?

De ces mains, on passe vite fait devant un feu brûlant avant de découvrir les mains du jeune menuisier Hachemi qui percent et dessinent des formes sur le bois. Tout est dans l'action. Ces mains-là peuvent faire du mal et du bien. Elles peuvent transgresser le sacré ou éviter le profane. Ce dernier qui a gardé le silence pendant longtemps jusqu'à ce qu'il se heurte à ses souvenirs à cause de son mariage. Il se rappelle du double viol qui a causé d'énormes perturbations en sa personne depuis bien longtemps.

Certes, le viol causé par son "formateur" est plus que choquant surtout pour un jeune enfant. Mais la réaction de son père est elle-même un autre viol, puisqu'il a gardé le silence au lieu de défendre et rassurer son fils. Nouri Bouzid critique la communication père fils au sein de la société patriarcale. Une telle culture ne fait qu'amplifier les tabous tout en éloignant la distance entre l'enfant et son père.

Le réalisateur condamne ce viol de communication qui laisse l'enfant sans protection et participe donc indirectement à toute autre genre de viol. Hachemi se sent donc désarmé durant son propre mariage, il se perd dans ses pensées tout en essayant de les éviter grâce à ses amis. Ensemble, ils agissent comme des machos afin de camoufler le malaise qu'ils gardent au fond d'eux.

Hachemi n'a pas vraiment fréquenté des filles en tissant des liens avec elles. Il ne connaît que sa mère et ses voisines. Même en essayant de se libérer, en allant à un bordel avec son ami d'enfance Farfat, il se bloque encore et n'arrive pas à dépasser son traumatisme en se rapprochant du tabou et interdit sexuels, mais de l'autre côté, celui des femmes, aucun rite n'a permis au futur marié de retrouver confiance en lui et en sa virilité. Par contre, Farfat, qui lui aussi a été violé par le même maître menuisier, finit par se libérer de son fardeau. Il ne craint plus la pensée des autres concernant sa virilité puisqu'il a pu tuer son ancien violeur. Libre de l'intérieur, il doit fuir afin de préserver sa liberté après le meurtre qu'il a commis.

« La dénonciation de la frustration sexuelle est une des constantes thématiques des cinémas maghrébins. Mais elle est généralement liée à une analyse du sort de la femme qui la noie dans des considérations sociales. L'homme de cendres ose en parler pour les hommes, et s'en prendre à toutes une image de la virilité. [...] l'image de l'homme arabe sort peu grandi d'un film qui n'est pourtant jamais une charge lourde (les deux viols sont à peine évoqués) mais le portrait en demi-teintes de personnages brisés par un contexte qui les emprisonne dans des peurs, diffuses et enfouies. [...] cette très réelle maturité cinématographique n'a pas dû aider le film auprès de censeurs qui n'ont pu, heureusement, l'empêcher d'accéder – de l'autre côté de la méditerranée – au statut d'œuvre culte.¹²¹ »

L'œuvre de Bouzid tourne autour des rituels d'une société violente. Il a mis en exergue le sacrifice que doit subir le mâle tunisien pour pouvoir passer d'une étape à une autre dans sa vie sociale. Devenir adulte dans une société patriarcale n'est point une chose évidente. Tant de transformations sont nécessaires afin de délaisser l'enfance et accéder au monde des "grands". D'ailleurs, ces rites de passage et ces sacrifices sont évoqués également dans plusieurs films tunisiens notamment *Halfaouine*, *l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir (1990) et *La boîte magique* de Ridha Behi (2002).

¹²¹ L'Homme de cendres (Rih Essed), Prolongeau Hubert, Positif : Mai 1994 ; 399 ; FLAF International Index to Film Periodicals Database, pp. 52-53.

Le réalisateur a insisté sur les traumatismes de passage dans la vie du mâle dans sa société : L'adulte tunisien voire même l'adulte musulman afin qu'il devienne un "vrai homme", il doit sacrifier son enfance. Une fois marié, tout le comportement de l'homme change. Il n'est plus libre de fréquenter ses amis comme auparavant. Il doit assumer dès les préparations du mariage, ou même bien avant, la pression de son entourage. Il doit être à la hauteur de toutes les attentes. Il doit sacrifier sa vie d'adulte sachant que durant son enfance, il avait déjà vécu un autre rite de passage assez traumatisant et qui est celui de la circoncision.

La société tunisienne montrée dans l'œuvre de Bouzid est remarquablement patriarcale. Le père, malgré tout ce qu'il fait, demeure toujours un être sacré. Le maître menuisier a profité de son statut "de père formateur" pour violer les deux jeunes apprentis âgés d'une dizaine d'années. Le père domine la famille, impose ses visions, trace les limites de chacun des membres, ... alors qu'il ose lui-même entrer dans l'espace profane.

À travers le film, nous découvrons alors une société qui viole d'une certaine façon ses enfants au lieu de leur donner confiance en soi-même. Les garçons vivent dans un milieu dicté par le licite et l'illicite, un espace dont les frontières dépendent beaucoup des interprétations des autres : *"il faut faire ceci pour honorer la famille, il ne faut pas faire cela, c'est mal vu, ..."*. Le garçon tunisien est violé suite à la circoncision, mais il l'est encore plus à cause de la communication père-fils. Il s'agit d'un dialogue uni sens où souvent on n'écoute qu'un silence terrifiant. Cette absence de communication est l'une des raisons qui a aggravé le traumatisme de Hachemi. Au lieu d'avoir en son père un refuge réconfortant, il a eu le droit à un silence effrayant et repoussant.

Le mâle arabo-musulman grandit donc dans un environnement qui le traumatise sans arrêt. C'est un milieu autoritaire où chaque être subit l'autorité d'une autre personne selon la hiérarchie. De plus, tout homme afin d'être respecté, il doit prouver sans arrêt sa virilité. Afin d'être en équilibre et en harmonie avec soi-même, il faut satisfaire tout son entourage ce qui est irraisonnable. *« Ce film pourrait certes être lu comme un document*

social, ethnographique, sur le sort des jeunes dans une société arriérée, incapable de trouver sa véritable place dans l'époque moderne. Une telle lecture, celle du « sujet qui observe », serait axée sur le désœuvrement des garçons, leur désaffection, la plainte passive des femmes, la nostalgie des vieux. Elle ne verrait que la raison du désespoir de cette culture. Une lecture moins « mimétique », qui n'adopterait pas un point de vue « extérieur » privilégié, y verrait une tentative plus complexe. La différence est du même ordre que celle qui existe entre deux conceptions du suicide : celle qui le voit comme un geste désespéré, fait par une personne qui se rejette comme un objet inutile ; celle qui lui accorde une dimension active, la personne se livrant à l'inconnu, étant le sujet d'une vie qui se sacrifie. Une lecture formelle verrait dans ce film autre chose que le gaspillage d'une génération : une tentative de traduction, de construction, de réflexion théorique à travers une expérience sensorielle, une recherche pour se resituer dans l'Histoire par la redécouverte d'une autre forme de connaissance, enfouie dans les silences et les « vides ».¹²² ».

2. Sacrée amitié

Le viol des deux jeunes garçons les a rapprochés encore plus. Non seulement la société, à cause de sa rigidité à faire éloigner séparer les sexes, prive les garçons de se rapprocher facilement et sans crainte des filles ; mais en plus l'autorité patriarcale et la frustration sexuelle enfouie poussent des enfants comme Farfat et Hachemi à se retirer du monde et à ne faire confiance qu'en leur amitié.

¹²² Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien ", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 74.

Dans combien de scènes, Bouzid nous fait sentir à quel point ces deux amis sont liés et proches. Chacun d'eux ne peut accepter de voir l'autre souffrir et mal à l'aise. Dès que Hachemi a lu la phrase écrite sur le mur de la ruelle : 'Farfat n'est pas un homme', il s'est senti mal pour son ami. Mais pour se défendre où pour alléger la situation, Farfat a déclaré que c'était lui-même qui a écrit ces mots.

Hachemi a été souvent comparé à Farfat ; leur entourage trouve qu'ils se ressemblent trop comme s'ils étaient des jumeaux. Ces deux jeunes ont plusieurs points communs. D'ailleurs, comme une grande partie des garçons tunisiens, leur enfance était assez féminine. Dans cette société où l'homme est sacralisé et la virilité est très valorisée, on essaye de retrouver un certain équilibre en se permettant de considérer les petits garçons comme des petites filles. La mère donne des surnoms plutôt féminins à son garçon comme si elle cherchait à lui donner une dose de tendresse qu'il devrait délaissier une fois plus grand. Peut-être que Nouri Bouzid a voulu montrer à travers des scènes réunissant mère et enfant, notamment la scène où cette dernière embrasse son garçon, le lien fort entre ces deux êtres qui s'oppose à celui du père-fils.

Le lien entre Hachemi et Farfat est remarquable tout au long du film. Le petit garçon qui n'a pas pu trouver de soutien de la part de son père le retrouve avec son copain. Le rapport entre les deux garçons s'intensifie avec le temps. Dans l'une des scènes, on voit à quel point cette relation a évolué vers une sorte de désir non déclaré verbalement. Pendant que Farfat était en train de jouer aux cartes dans un café, Hachemi l'observait. A travers ce jeu, on peut prouver sa virilité entre les hommes. Le café est un espace purement patriarcal où – et surtout avant la révolution tunisienne – les hommes ne font que parler de football, de critiquer les femmes et leurs comportements envers d'autres hommes et jouer aux cartes comme s'ils étaient dans un ring de boxe.

Dans ces cafés, on écoute souvent des phrases comme : 'Ton équipe et toi avez perdu. Après tout, vous n'êtes pas des hommes.' Comme si la virilité est liée au destin de son équipe préférée ou de son jeu de cartes. Farfat perd et se sent dévalorisé. Simplement, à chaque fois qu'il relève sa tête, il retrouve le regard consolant voire désireux de son ami Hachemi. Nouri Bouzid a montré cette scène qui transgresse discrètement les

tabous de la société tout en la transgressant encore plus en faisant passer en même temps dans la radio la chanteuse égyptienne divine, tant adorée et sacralisée par les arabes, Om Kalthoum.



Figure 9. Hachemi et Farfat à l'atelier

Dans une autre scène du film, Hachemi vient en détresse à son ami Azayez. Il lui demande de lui donner de l'argent pour aider Farfat puisque ce dernier quittera la ville pour aller à la capitale dans l'espoir d'avoir un nouveau départ. Azayez répond négativement. Il explique que depuis la perte de la moto, son père ne lui donne plus de l'argent comme auparavant. Il souligne au passage que son père est un vrai homme avec qui on ne doit pas jouer et qu'en plus, il a des moustaches. Une moustache sacrée qui appuie l'image du père autoritaire ; chose que Hachemi ne veut accepter. Furieux, il montre sa déception et fait de Azayez un copain qui n'est pas à la hauteur de leur amitié. Ce dernier essaye de convaincre Hachemi de penser plutôt à son propre avenir au lieu de perdre son temps et l'encourage de penser à autre chose que Farfat et de profiter de l'amour féminin qui peut s'offrir à lui. A travers ce passage, Bouzid fait allusion à l'homosexualité et ses complications lorsqu'on est dans une société arabo-musulmane.

Le désir d'un homme à un autre est visible dans une autre scène regroupant Azayez et Hachemi ensemble dans un petit espace. Tous les deux se trouvent dans un balcon. Alors que Azayez était en train d'admirer une femme faisant des gestes érotiques, lui-même était admiré autant par son ami. Hachemi n'était pas intéressé par la femme. Son regard suivait plutôt Azayez et ses oreilles recevaient les éloges de son ami envers la femme comme si elles lui étaient destinées.

3. Homosexuel par accident ?

Plus nous avançons dans le film, plus nous nous demandons si les protagonistes Hachemi et Farfat désirent réellement les hommes par envie. En faisant d'eux des victimes d'un viol, le réalisateur essaye d'une certaine façon de donner une raison qui façonnera les orientations sexuelles des deux garçons. Le traumatisme est évidemment une source d'angoisse et de blocage. Comme si d'un côté Bouzid expliquait l'évolution du traumatisme du viol et son impact sur le désir. Et d'un autre côté, il faisait de l'homosexualité un choix imposé et donc privé d'une vraie envie. Tout tourne autour du corps sacré et profane dans la société arabo-musulmane. D'ailleurs, le corps de chacun de Farfat et Hachemi est mis en évidence tout au long du film et bien sûr est encore plus accentué lorsqu'on croise leur photographie. *« Avec L'homme de cendres, Nouri Bouzid explore le corps du sujet. Le traitement du corps est, dans sa pratique cinématographique, fondamental. L'auteur joue sur l'aspect physique de ses personnages pour montrer leurs évolutions et illustrer son discours. Nous sommes ici dans un combat qui lie le corps et la pensée dans un même élan, libérateur du sujet. On ne peut libérer les esprits de l'oppression de la société traditionnelle sans revendiquer la liberté des corps dans leurs expressions personnelles. L'individu est un tout indivisible. C'est pourquoi l'auteur veut dégager le corps en même temps que la pensée des pesanteurs de cet héritage. Dans*

L'homme de cendres, Farfat choisit de rester acteur de sa vie en libérant son corps et sa pensée des lois humaines qui l'opprimaient. Hachemi, par contre, préfère rentrer dans le rang des spectateurs ; sa pensée et son corps sont au service de la perpétuation des traditions (la réalisation du mariage arrangé).¹²³ »

Le spectateur considère donc Hachemi comme un homme qui fuit les femmes au point qu'il n'arrive pas à accepter son mariage organisé et imposé et donc comme un homme qui a eu de mauvais souvenirs avec le sexe féminin alors que son traumatisme vient d'un viol subi par son maître menuisier. Ce dernier l'a présenté le réalisateur comme un initiateur et formateur du métier mais aussi des corps de ses apprentis. Il les a formés, ou plutôt déformé en les violant physiquement et psychologiquement.

Nous découvrons la scène du viol qui a été présentée à travers un langage sémiologique et cinématographique assez maîtrisé par le réalisateur. Hachemi s'évade dans ses pensées. Il plonge dans ses souvenirs. On le voit assis errant dans son imaginaire qu'on découvre par un premier plan montrant en gros plan une serrure métallique à l'ancienne qui se ferme en faisant pénétrer la tige violemment et brusquement dans la serrure. Juste après, nous nous retrouvons dans l'atelier alors que le menuisier s'approche et se colle au corps du petit garçon. Le réalisateur transgresse l'un des grands tabous de la société arabomusulmane, notamment à travers cette scène. Cependant, on remarque que le principal protagoniste se retrouve souvent enfermé. Comme si sa transgression causera forcément un certain rejet de la société. *« La transgression a cependant chez Nouri Bouzid ses propres limites. L'isolement du sujet en crise est une constante de son œuvre. La réflexion du personnage n'est pas contagieuse. Elle est contenue dans des « proportions raisonnables », étouffée, réduite au silence par la marginalité ou le suicide du héros.¹²⁴ »*

¹²³ Miranda Kamoun, "Nouri Bouzid entre transgression et interdit", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, pp. 163-164.

¹²⁴ Miranda Kamoun, "Nouri Bouzid entre transgression et interdit", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 164.

Juste avant cette scène, on assiste à une relation totalement opposée. Après une nuit arrosée, Hachemi veille et prend soin de Farfat. Quand ce dernier s'endorme, il le dépose avec plein de tendresse sur un lit. On se demande alors encore une fois si Hachemi fuit les femmes ou bien il désire les hommes. La virilité qui fait la dramaturgie du film et de la société arabe perturbe l'évolution de ces deux amis. Malgré les quelques tentatives de la découverte du désir hétérosexuel, Hachemi continue à fuir son mariage et à revivre son passé. *« Ce n'est pas l'un des moindres mérites de Nouri Bouzid que d'avoir décrit le moment du mariage comme un rite de passage initiatique où l'individu oscille entre l'enfant et l'homme (il faut ici comprendre que l'adolescence est un phénomène purement occidental). Rompant avec les normes éthiques de sa famille, Hachemi part en quête de son passé douloureux, se réfugiant en compensation dans l'amitié de Taloul le forgeron, de Azayez le boulanger et surtout, de Farfat le rebelle. [...] Nouri Bouzid filme avec attention l'incertitude des êtres et des serments. Il dépeint des personnages fragiles, voire velléitaires et faibles, et se situe à l'opposé d'un certain "machisme" de la société arabe.¹²⁵ »*

4. Quand un juif tunisien passe à l'écran

Nouri Bouzid a été critiqué parce qu'il a montré un personnage juif plutôt sympathique. Il s'agit du vieux monsieur Lévy qui se présente comme un refuge masculin pour Hachemi. Ce dernier se met à ses côtés alors que le vieux joue avec son luth et boit sa boukha. Toute cette ambiance encourage le jeune homme à s'ouvrir et à se confesser. Il avoue son passé au vieux qui était déjà endormi.

¹²⁵ Jean-Luc Pouillaude, *RIH ESSED*, Positif; Jul/Aug 1986; 305/306; FIAF International Index to Film Periodicals Database p. 38.

À la sortie du film, la gauche tunisienne a cherché à censurer *L'homme de cendres* en accusant le réalisateur d'avoir donné naissance à une production sioniste. Ces tunisiens n'ont pas accepté l'image positive du juif, joué par le chanteur tunisien Yacoub Bechiri, qui meurt en Tunisie. Par sacralisation exagérée du patriotisme, l'extrême gauche a considéré l'enterrement d'un juif dans un cimetière tunisien fera du mal à toute terre sainte.

« *[L'homme de cendres] a provoqué un tollé parce qu'on a résisté à une coupure qui s'est faite dans le négatif, autrement dit, dans toutes les copies. Ce n'est pas une coupure de censure pour le passage en Tunisie. Les responsables de la Société tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC, entreprise publique dissoute depuis) ont exigé qu'on enlève la partie hébreu d'une prière après la mort du vieux juif. La SATPEC était coproductrice du film, le PDG qui avait donné son accord était parti, son remplaçant était contre. C'est une question de personnes.*

Aujourd'hui, ce même responsable a changé d'avis ! Cette résistance avait fait beaucoup de bruit. Finalement, l'extrême gauche et l'extrême droite ont publié deux tracts à la sortie du film pour appeler au boycott. L'extrême gauche, dans laquelle je militais, a donné naissance à une autre organisation. Elle est intégriste, soit l'extrême droite, n'avaient pas vu le film, mais cela ne les a pas empêchés d'appeler à son boycott. Ils ont prétendu que le film était sioniste. Dans le film, je montre un juif qui meurt en Tunisie. Or, le sioniste est celui qui part. Le sionisme, c'est d'aller en Israël. Le juif que je montre peut avoir une certaine solidarité, mais il veut rester en Tunisie. C'est son pays. Je l'ai montré habillé en traditionnel tunisien. Yacoub Bechri, qui est un juif, est chanteur à Djerba. Il anime les fêtes de mariage et de circoncision. Il s'habille, lui et sa femme, de manière bédouine. Il est compliqué de se défendre quand on est arabe, et taxé de sioniste.

¹²⁶ »

L'affaire palestinienne est très sacrée aux yeux des arabes et des musulmans notamment les maghrébins. L'arabo-musulman est souvent très impulsif. A la moindre

¹²⁶ Fayçal METAOUI, Nouri Bouzid. *Cinéaste tunisien : "le cinéma doit ressembler à la vie"*, El Watan, Février 2018, p.4

critique ou dès qu'on aborde devant lui un sujet tabou, il s'emporte. Défendre la cause palestinienne est devenu, de nos jours, comme une sorte de rituel faisant partie de la culture arabo-musulmane. Malheureusement, nombreux sont ceux qui en profitent, financièrement ou politiquement, pour élever le nombre d'audience ou le nombre de ses électeurs.

Souvent, les arabes font la confusion entre juifs et sionistes au point qu'ils voient en chaque juif un violeur criminel. Ce comportement est probablement le résultat de l'utilisation exagérée de l'affaire palestinienne par nombreux politiciens maladroits qui cherchent juste à faire de la propagande pour une raison ou une autre, ou à cause de la frustration enfouie que gardent au fond d'eux la majorité des arabes qui ne se ressentent pas valorisés par leur propre pays ou encore qui sont très déçus par leurs dirigeants qui n'osent rien faire de concret pour défendre la cause palestinienne.

2. Bezness, ou le gigolo sans identité

1. Le corps dans tous ses états

Dans ce film, nous suivons dans la ville de Sousse – se situant au Sahel de la Tunisie – trois jeunes personnages : un arnaqueur tunisien Roufa - joué par Abdellatif Kechiche – sa fiancée Khomsa et Fred, un photographe français. Ce dernier tombe sous le charme de Khomsa alors qu'il était en train de se balader à Sousse cherchant à faire de jolies photos. La jeune fiancée finit par aimer le jeu de séduction tout en se sentant mal à l'aise. Alors qu'on la voit trainer avec le photographe, Roufa comme toujours continue à chercher ses clients : il couche avec les touristes afin d'économiser beaucoup d'argent.

Le comble c'est qu'il rêve d'avoir assez d'économies pour se marier à Khomsa. On découvre son souhait suite à la discussion qui a eu lieu entre lui et le policier qui lui a remis son passeport après une longue confiscation. Le jeune charmeur explique à l'agent comment il peut enfin voyager et s'installer en Allemagne le temps de gagner encore plus d'argent et revenir plus tard pour avoir Khomsa comme épouse. Alors que le policier était en train de l'avertir des dangers qu'il risque. Roufa nie le fait de coucher avec des hommes, mais suite à l'insistance de l'agent qui continue à lui donner des conseils, le jeune gigolo lui montre un préservatif – qu'on voit en très gros plan – comme s'il voulait prouver qu'il sait se protéger. Le thème de l'homosexualité est – et était surtout avant les révolutions arabes très – tabou. *Bezness* de Nouri Bouzid est l'un des premiers films arabes – si ce n'est pas vraiment le premier – qui a traité le phénomène de l'homosexualité en tant qu'une orientation et un choix personnels. Une fois de plus, le réalisateur se montre très provocateur avec son œuvre.

Quant à Khomsa, elle se pose plein de questions au sujet de Fred. Elle se demande pourquoi il l'aime tant et s'inquiète par rapport à ses intentions. En discutant avec sa copine, elle lui dit qu'elle le trouve adorable mais il est un péché ; il n'est même pas circoncis. Roufa accepte de sacrifier son corps dans le but d'atteindre son objectif. Aller à l'autre bout du monde et avoir Khomsa comme femme valent n'importe quel prix. Ici, Bouzid a adouci un peu le rêve du protagoniste tunisien en liant son histoire à l'amour. Or, cette affaire est assez connue surtout dans les villes touristiques où on voit – sans vraiment tout voir – des jeunes arnaqueurs gigolos qui passent leurs journées sur la plage guettant les touristes homosexuels ou les femmes âgées afin d'avoir de l'argent en retour ou même un visa pour l'Europe.

Comme dans la plupart de ses films, Bouzid transgresse les tabous. Dans *Bezness*, non seulement il était audacieux en parlant à ce point des corps et donc du sexe et du tourisme, mais aussi il a pu profaner plusieurs traditions et espaces sacrés. Dans une scène qui vient à la fin du film, alors que Khomsa était en train de chercher de l'aide

spirituelle en visitant et exerçant quelques rites dans un mausolée, Roufa furieux pénètre à l'intérieur de cet espace sacré. Le lieu était réservé à des traditions et aux femmes. Ce qui est aussi étonnant dans cette société, est qu'on ne condamne pas ou critique pas de la même façon, par exemple, un jeune tunisien qui fornique avec sa copine et un gigolo qui fait la même chose mais avec une étrangère non musulmane. C'est comme si le corps de la femme non musulmane n'était point sacré aux yeux des arabo-musulmans.

« Je fais des enquêtes sur les milieux dépeints dans mes films. Pour Bezness, j'ai mené une enquête sur la prostitution masculine. Mes investigations peuvent prendre une année, le temps d'élaborer le scénario. Sans cela, comment pourrais-je construire le personnage ? je dois parfaitement connaître le milieu dans lequel il évolue. [...] Deux bezness (homosexuels vendant leurs corps aux touristes, ndlr) m'ont pris pour un italien. J'ai marché dans la combine. Après, on est devenu amis. J'ai amené une caméra VHS et j'ai filmé. Ils m'ont parlé de choses qui m'ont dégouté. A un point tel que j'ai failli abandonner le projet. Si j'avais dit ces choses, je les aurais condamnés. Mais en fin de compte, ils ne sont pas les seuls responsables. Je ne voulais pas jouer le moralisateur.¹²⁷ »

Le réalisateur critique un autre fait dans la société arabo-musulmane, souvent, on condamne de la même façon l'action (le faire) et le regard (le voir). C'est comme si Bouzid dénonce une certaine hypocrisie dans la culture tunisienne – voire arabe – qui emprisonne la société et la prive de la liberté de penser à cause de ses propres préjugés.

Il est à noter que le mot *bezness* vient du mot *business*. Souvent, il est employé pour désigner un petit projet commercial ou une source d'argent à partir d'une activité bénéfique. *Bezness* est aussi le dragueur en tunisien. C'est comme si gagner le cœur et le corps d'une personne est en quelque sorte un commerce.

¹²⁷ Fayçal METAOUI, Nouri Bouzid. *Cinéaste tunisien : "le cinéma doit ressembler à la vie"*, El Watan, Février 2018, p.4

2. Nation, identité et l'altérité

Comme nous l'avons évoqué, le jeune Roufa rêve de quitter le pays. Il est prêt à sacrifier son corps pour vivre en Allemagne. Sa fiancée Khomsa souhaite également s'éloigner de sa société. La question de l'immigration et de l'identité nationale est souvent abordée dans les films tunisiens. On cite : L'esquive de Abdellatif Kechiche (2004), Soleil des hyènes de Ridha Behi (1977), Traversées de Mahmoud Ben Mahmoud (1982), etc. Il est très remarquable que les maghrébins et notamment les tunisiens ont un souci d'identité. Ils sont musulmans mais assez influencés par la culture européenne surtout française et italienne. Ils sont arabes mais ils ne maîtrisent pas l'arabe littéraire comme ils maîtrisent la langue de Molière. Leurs gènes et leurs traditions comportent les traces des berbères mais ils oublient souvent leurs aïeux.

Après l'indépendance, Bourguiba a pris le pouvoir au point qu'il a fini par considérer la Tunisie comme étant quelque chose de sacré qui appartient à lui avant tout. Certes, l'amour de Bourguiba envers son pays a fait d'une bonne partie des tunisiens des jeunes bien éduqués. Simplement, d'un autre côté, son manque de confiance envers les autres et son égoïsme néo-patriarcal, n'ont pas aidé les citoyens notamment les jeunes à vraiment se libérer des autres et de soi-même. Bourguiba qui est l'exemple parfait du père protecteur dans une société arabo-musulmane n'a pas encouragé son peuple à se découvrir réellement pourtant il a encouragé surtout les femmes à ne plus être aussi dépendantes des hommes.

Dans ce film, nous observons à quel point Roufa est plein de contradictions que ce soit dans ses propres rêves ou dans son comportement envers son entourage. Il veut être à la place de son père, décédé, en s'occupant de sa famille comme tout homme qui se respecte dans une société patriarcale. Alors qu'il continue à chercher des "victimes" et à offrir son corps pour atteindre les pays du nord. Nouri Bouzid qui cherche, comme souvent,

à pousser ses protagonistes à se libérer de tout obstacle et toutes les chaînes nous décrit une société de jeunes perturbés qui se perdent à cause de la hiérarchie familiale.

L'Allemagne est aussi la sécurité qu'un père aurait pu offrir à son enfant. Roufa est en quelque sorte à la recherche d'un parrain et non pas d'une nation. Il est également à la recherche de sa libération sexuelle loin de toute opinion. Le jeune bezness a du mal à assumer ses choix. Son identité est très décomposée. D'ailleurs, c'est chez l'allemand que Roufa se réfugie. Cet européen qui est en Tunisie depuis plusieurs années partage, non pas juste son corps avec le jeune tunisien, mais aussi le sentiment du mal du pays. Chacun d'eux est en quelque sorte rejeté de l'environnement où il se trouve. « *Nouri Bouzid continue à exploiter des situations extrêmes, où les comportements sont dopés par l'accumulation d'une trop grande violence extérieure (le viol, l'abandon, la torture...), pour tenter de justifier la crise intérieure de ses héros. L'accumulation des mobiles dessert dans ce cas son discours, en ce sens que l'extraordinaire doit transparaître dans une réflexion retrouvée du personnage, et non dans la situation vécue, les différentes tortures subies par le héros, qui font de l'ombre à sa pensée. Concernant les personnages féminins, l'auteur continue de véhiculer le discours dominant du cinéma arabe. Ils sont, soit négligés, servant uniquement de référence pour situer les personnages masculins, soit caricaturés par l'utilisation des attributs supposés de la féminité, ou encore classés dans des catégories qui font appel aux archétypes de la femme mère, de la prostituée...*¹²⁸ »

Nouri Bouzid encourage son spectateur tunisien à définir sa propre identité et à creuser pour retrouver sa mémoire. A travers sa critique envers Roufa, grâce à sa caméra – qui comme il le dit elle caresse les acteurs – il nous invite à ne pas accepter toute sorte de dépendance politique, socio-culturelle, religieuse, etc. Le cinéma de Bouzid se

¹²⁸ Miranda Kamoun, "Nouri Bouzid entre transgression et interdit", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 165.

nourrit de la rébellion. Il refuse de voir les tunisiens comme étant une victime ou un enfant immature qui n'assume pas ses propres décisions.

La liberté et l'identité nationale doivent demeurer intouchables selon le réalisateur. D'ailleurs, dans ses films, on croise souvent des lieux de mémoire et des métiers artisanaux et traditionnels qui rappellent au spectateur ses origines. Nouri Bouzid encourage l'ouverture vers l'autre mais rejette la dépendance culturelle. C'est peut-être pour cette même raison qu'il n'a pas cherché à collaborer avec des productions françaises comme le font plusieurs autres réalisateurs.

L'imagination permet aux spectateurs des films de Nouri Bouzid de voyager dans le temps et même de fantasmer. Le réalisateur s'intéresse à la mémoire collective et individuelle. Pour lui, l'art – comme le pense Gilles Deleuze – est la résistance. Le cinéma doit donc garder l'identité nationale tout en respectant l'autre et montrer au spectateur qu'il faut impérativement se libérer par soi-même de soi-même. Khomsa s'est retrouvée victime des pensées des autres. Elle n'a pas su suivre son propre chemin en croyant que son mal vient de l'extérieur. Certes, la société patriarcale limite sa liberté et trace ses frontières. Mais c'est à elle de pousser et retracer son propre chemin au lieu de se contenter de trouver des excuses. On ne peut avoir une identité si on construit notre personne à travers la domination des autres.

Dès le début du film, on suit le photographe français qui erre dans les ruelles de la ville. Avec son appareil, il cadre – et encadre – les tunisiens qu'il croise. Fred peut représenter la France d'antan la colonisatrice qui dévore la beauté de la Tunisie. Le photographe est aussi "l'image de l'image" et du capitalisme. Grâce à ses photos qu'il vend à des magazines, il gagne de l'argent tout en détruisant quelque chose dans l'autre.

D'ailleurs, lorsque Khomsa découvre l'intérieur de l'appartement de Fred, elle s'étonne. Les murs sont couverts de photos, non seulement de femmes – entre autres, elle – mais aussi d'hommes dont Roufa. Le réalisateur nous montre comment la culture française – étrangère – voit et profite de la culture maghrébine. Tous ces corps pris en photos ne sont que des fantasmes pour les européens.

Bouzid critique la politique du pays. Il dévoile les tabous d'une société pauvre et assez jeune qui cherche cependant à se développer. Les chômeurs délaissent leur culture. Au lieu de résister en produisant de l'artisanat authentique à vendre surtout aux touristes, les jeunes préfèrent une "solution plus facile" et qui est devenir arnaqueurs et même gigolos. Les souks qui sont à l'image de l'identité du pays n'intéressent plus la nouvelle génération comme auparavant. Cette dernière se perd entre l'image qu'elle a de l'Europe – une image dessinée avec le temps notamment à travers l'influence du tourisme – et les résidus de sa propre culture. Les jeunes tunisiens qui grandissent avec une éducation relativement stricte, où dès son enfance on écoute "ne fais pas ceci c'est *haram* (illicite) ! fais plutôt ceci, c'est *halal* (licite) !", se retrouvent dans des plages dans lesquelles des femmes étrangères – surtout européennes – se bronzent à seins nus.

L'errance du photographe dans la Medina du Sahel et son fétichisme nous rappellent un peu le lien qu'a fait Alain Resnais dans son film *Hiroshima mon amour*, (1959). La balade de la caméra qui découvre en quelque sorte la culture tunisienne ainsi que le résidu du colonialisme français appuient encore plus cette ressemblance entre les deux films. D'une façon intelligente, Nouri Bouzid critique donc le dialogue nord-sud. Ceci est remarquable dans la scène où nous voyons Fred qui aperçoit deux hommes à l'allure européenne sur la plage. Le photographe ne cherche pas à les prendre en photo comme si Bouzid voulait nous dire que tous les trois sont du même côté. Les deux hommes blonds observent attentivement et de la même façon la plage. Eux aussi cherchent la bonne proie. La scène de voyeurisme continue et nous montre la suite des relations enchaînées entre le Nord et le Sud. Des jeunes tunisiens sortent de la mer et ayant une allure parfaitement arabo-berbère et se dirigent vers une femme touriste. Ils essayent d'ouvrir une discussion avec cette femme blonde en parlant avec elle en anglais. En quelques secondes, le réalisateur a résumé une bonne partie des liens tabous qui existent entre les maghrébins et les européens.

Au milieu du film, nous découvrons une autre scène qui renvoie à la situation de la Tunisie par rapport aux pays européens. Un soir, Roufa remmène une femme hollandaise chez Khomsa. Cette dernière folle de jalousie et de rage s'attaque à son fiancé en lui disant "et maintenant, c'est dans mon propre foyer ! ". Khomsa s'est sentie humiliée en voyant la femme que Roufa a fait entrer dans sa maison. Même s'il lui explique qu'il fait ça juste pour gagner de l'argent, que c'est enfin de compte pour assurer leur avenir, elle continue à refuser cette situation. Ainsi, les paroles et les réactions de Khomsa montrent comment elle tient à préserver son espace sacré et intime. Elle a pu accepter en quelque sorte que son fiancé drague d'autres femmes et couche avec elles, mais elle n'a pas pu supporter de voir l'une d'elles dans sa propre maison. Sa dignité est sacrée.

Cette relation bien compliquée est aussi une allégorie de l'échange entre la Tunisie et les pays européens notamment la France. Roufa vend son propre corps aux étrangers pour gagner de l'argent et assurer l'avenir de sa "future famille" ; Khomsa d'un côté se donne au photographe français et d'un autre, afin de garder sa dignité, elle rejette la présence de la hollandaise dans sa demeure. La Tunisie dépend tellement des autres pays plus puissants qu'elle et en même temps, elle cherche à ancrer son histoire, à se développer et à se vanter par ses jeunes. L'identité nationale est intouchable dans les cœurs des tunisiens, mais pas tellement à travers leurs corps !



Figure 10. Fred qui tente de toucher Khomsa

Parmi les répliques de Khomsa dites ayant plein de sens, on ne peut oublier sa phrase qu'elle a prononcée en toute colère et douleur à son frère Aziz : ' Allez-y. suivez-le jusqu'à ce que vous deveniez des étrangers dans votre propre pays.' Elle lui a dit ça quand son frère était juste devant elle dans sa chambre, face au miroir avec un air de perdant alors que Roufa démarre sa moto accompagnée de la femme hollandaise à partir de la cour de la maison.

Tout au long de cette scène, entre un va-et-vient entre Khomsa et Aziz, et grâce à une composition cinématographique remarquable, Nouri Bouzid, en jouant sur le miroir, nous décrit l'état psychique de ses protagonistes et indirectement de son pays. Dans cette séquence, on découvre le mal ressenti par les jeunes tunisiens. Leur existence est de plus en plus dure et décomposée. Khomsa alerte son frère de la grande perte qu'il risque de subir s'il suivrait le même chemin que Roufa. En courant derrière les étrangers, même dans son propre pays, on risque de nous perdre et de ne plus être ce que nous sommes vraiment. Ce genre de tourisme nuit gravement à l'identité de tout le pays.

Dans cette même séquence, le réalisateur, encore une fois, nous montre que son cinéma est celui de la liberté loin de toute sorte d'aliénation. En se penchant sur le miroir, Khomsa nous fait découvrir ses pensées. En passant devant une image clichée montrant des dromadaires dans le désert, on écoute la voix intérieure de Khomsa. Elle veut quitter cette ville et changer de vie. Elle veut s'enfuir de tous ses regards qui la jugent et l'oppriment. Elle a besoin de se sentir indépendante et d'être fière de sa propre identité.

Beaucoup plus tard, c'est avec le protagoniste Navette, le petit frère de Roufa, que Bouzid nous dévoile à quel point l'occident attire et domine l'orient. L'enfant est entouré de ses amis en fin de la journée. Chacun d'eux se vante en parlant de ses gains et de ses économies réalisés grâce aux touristes. Navette déclare qu'il a pu vendre quelques petits dromadaires en peluche et avoir cinq dinars de sa mère. Il ajoute même qu'une vieille femme touriste lui a demandé de devenir son enfant. On voit ses amis qui s'étonnent et l'envient. Le petit bezness a expliqué qu'il a refusé l'offre car son frère et sa mère risquent de lui manquer. A travers ce passage, le réalisateur critique une fois de plus la situation délicate du pays. La Tunisie qui se veut indépendante et cherche à se développer, elle se vend – ou presque – aux pays qui la dominent. Pendant la dictature de Ben Ali, l'économie et l'éducation n'ont progressé que dans les discours. Le pays essaye de montrer aux autres puissances sa capacité à s'ouvrir aux autres, alors qu'il était en train de se dissoudre. Sans vraiment faire le moralisateur, Nouri Bouzid nous rappelle ou dévoile le lien intense qui se trouve entre le sexe, l'économie, le tourisme et l'identité nationale.

B. Boughedir, le réalisateur du hammam et des terrasses

1. Le sacré dans le quartier de *Halfaouine*

1. A la découverte de la médina

Réalisé en 1990, il s'agit du premier film de fiction de Ferid Boughedir et donc la première œuvre de sa trilogie (puisque'il y a une certaine continuité entre ses deux autres films : *Un été à la Goulette* et *Zizou*, réalisés respectivement en 1996 et en 2016). *Halfaouine* est à la fois un film sur un lieu et une société maghrébine et aussi un film sur un personnage. *Halfaouine* n'est autre qu'un quartier de Tunis se trouvant au nord de la médina, là où habite Noura. Ce dernier est un enfant bientôt jeune homme qui découvre l'érotisme et les pulsations sexuelles dans un environnement conservateur. Tout au long de l'histoire, nous suivons donc Noura – qui n'est d'autre le neveu du réalisateur – et nous découvrirons à travers sa vision les tabous de la société tunisienne ainsi que le mode de vie à la médina.

La caméra nous emmène un peu partout à l'intérieur de ce vieux quartier. Elle se balade presque sans arrêt en nous donnant une sensation de liberté... conditionnée. La vie à la médina a son propre charme et ses propres codes. D'un côté, on y trouve des gens qui vivent d'amour et de rire, et d'un autre côté, on découvre des personnes autoritaires qui ne font que juger la vie des autres. Noura nous plonge alors, à travers sa vision d'adolescent, dans un monde d'adulte qui se veut à la fois conservateur et ouvert. « *Dans L'homme de cendres, la médina est, pour Hachemi et Farfat, connotée comme espace où l'on s'éduque ; ils y acquièrent l'habileté qui les conduit – au terme d'un trajet parallèle dont la maison close de Sejra est l'étape décisive – à dépasser, selon des modalités diverses et avec des bonheurs différents, leur statut de minorité. Dans Halfaouine, la médina*

*demeure un espace de recherche et d'apprentissage, mais la répression policière entraîne un repli – au moins provisoire – de Noura dans la sphère du privé. Le protagoniste, qui n'est plus, au-delà des murs de la maison, un enfant mais qui n'y est pas encore un adulte, met à profit à l'intérieur même de la maison ce qu'il a acquis à l'extérieur. Sûr de lui après son initiation sexuelle, il attaque de front l'ordre de cette micro-société qu'est la famille.*¹²⁹»

Tunis se montre à nous sur ces différents aspects. Noura est sur la frontière d'âge qui lui permet à la fois de pénétrer les espaces que seuls les femmes et les petits ont le droit de visiter, et aussi les endroits fréquentés même discrètement par les adultes. Ce va-et-vient est celui aussi de Ferid Boughedir, un homme qui grandit dans une société patriarcale francophone ou presque. Le spectateur parcourt, tout comme le garçon, différents espaces entre souk, hammam et maisons.

D'ailleurs, dès la première scène du film, nous nous retrouvons dans le hammam des femmes où Noura se lave. Tout comme le film marocain *La source des femmes* (Radu Mihaileanu, 2011), le réalisateur rend hommage à la femme - et surtout à la mère – en lui associant l'eau. La vie ne peut exister sans eau et sans femme.

D'un autre côté, grâce à cette ouverture, le spectateur se rend compte qu'il est face à un film un peu audacieux. Boughedir nous emmène dans un endroit réservé aux femmes. Il nous dévoile leurs corps à travers les yeux de Noura. Plusieurs spectateurs ont apprécié l'ambiance générale du film où ils s'y sont identifiés facilement. Mais plein d'autres l'ont rejeté puisqu'ils n'acceptent pas de voir les tabous de leur propre société aux écrans.

Jusqu'à nos jours, une grande partie des tunisiens considère la salle de cinéma comme un hammam. Dès qu'une personne annonce qu'elle compte aller voir un film

¹²⁹ Leonardo De Franceschi, "Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social", in *Cinémas du Maghreb*, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 64.

tunisien sorti en salle, on lui dit en rigolant que vous allez voir encore une fois un hammam. Il faut dire que les scènes de hammam sont devenues à un certain moment des clichés, mais pas au point d'être vraiment une tendance suivie par tous les réalisateurs. Par contre, il est malheureux, non seulement, d'observer des critiques et des préjugés souvent négatifs sur les films tunisiens mais aussi de remarquer un phénomène encore plus grave. Les salles de cinéma qui se font rares, à part dans quelques banlieues et durant le festival des JCC, sont devenues des espaces publics de flirt en toute discrétion.

2. Découvrir les tabous à travers le voyeurisme

Comme le titre du film l'indique, les toits jouent un rôle primordial dans l'œuvre de Boughedir. D'ailleurs, c'est l'une des signatures du réalisateur qu'on retrouve dans toute sa trilogie. Dès l'introduction, la caméra nous donnera à voir diverses vues panoramiques et en hauteur de la ville de Tunis. On découvre alors et surtout la médina grâce à des vues du ciel ou plutôt des vues de toits. Nous verrons alors les minarets qui témoignent la riche histoire de la Tunisie, les terrasses des maisons au style arabe, les ruelles de la médina, etc.

Nous nous baladons entre l'extérieur et l'intérieur, l'apparent et le discret et le sacré et le profane. Le réalisateur nous emmène, grâce à sa caméra qui survole les toits, dans une société qui est pleine de "contradictions" où l'autorité patriarcale règne. Le toit permet au jeune Noura de découvrir toutes ces facettes de son environnement. Ces endroits en hauteur l'aident aussi à avoir plus de liberté. C'est l'un de ses refuges où il peut fuir son père, vivre des moments inoubliables et voir ce qu'il ne peut voir autrement. La vision de Noura qui coïncide avec celle de Ferid Boughedir est peut-être une échappatoire ou une expérience que le réalisateur a découvert depuis son jeune âge en essayant de mieux voir ce qu'il ne peut voir directement puisqu'il est de petite taille. *« Les images font appel aux sens – au corps, même quand l'esprit n'y pense pas ; les mouvements mis en relief par le montage nous entraînent comme dans un fleuve, sans savoir souvent où ils nous emmènent. Cette*

double pulsion, qui d'une part nous attire comme des aveugles, qui d'autre part attise notre désir de s'emparer de l'action, traduit une des contradictions qui hante la société maghrébine depuis les indépendances ; le désir de possession, de pouvoir, et le plaisir de se laisser prendre, qui tourne facilement à la passivité. Il suggère aussi qu'il est parfois difficile de les distinguer : le vrai défi consiste à lutter contre les idées et les identités toutes faites.¹³⁰ »

Le garçon nous autorise à pénétrer des zones interdites qui lui seront bientôt interdites. Son éveil sexuel le déchire entre ces deux espaces : le monde des femmes et celui des hommes. Noura est à l'image du maghrébin qui se perd entre son éducation, ses traditions et ses propres désirs. L'enfant fuit son père en allant dehors et notamment sur les toits. Il est à la recherche de son identité. Il a du mal à donner un sens clair et un chemin précis à sa propre existence. Noura est également la représentation de la Tunisie, un pays qui se nourrit de son histoire islamique et cherche à se développer et à imposer son indépendance.

Le toit nous emmène au "Je". Nous sommes dans une société qui a une crise d'identité remarquable. La Tunisie est le vécu de différentes couches d'histoires et de civilisations. Elle est indépendante, mais dépend tellement de l'autorité de son président. Bourguiba s'est montré comme le protecteur de "sa Tunisie". Son égoïsme a perturbé encore plus l'identité tunisienne malgré ses encouragements envers l'éducation. D'ailleurs, le père de Noura nous rappelle le profil de Bourguiba. Son autorité a poussé son fils à l'éviter. Ce dernier a fini par dépasser sa peur. Il s'est libéré en esquivant la punition de son père. Boughedir invite à la transgression de cette autorité et ces traditions qui limitent la liberté de chacun.

¹³⁰ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 75.

Le jeune homme se sent libre quand il arrive à voir sans aucune restriction. Les toits lui donnent des ailes afin de survoler tout son voisinage. Le réalisateur souligne encore plus cette vision grâce à la musique originale du film. Chantée et composée par Anouar Brahem, la B.O nommée *L'oiseau des toits* dit :

*‘Petit oiseau, oiseau des toits
Il se fait des ailes et s’envole
Sans crier sa douleur
Laisse le petit pousser ses ailes
Laisse le petit s’envoler
Petit oiseau a erré
Il rêve de s’envoler
Soudainement il a disparu
Il s’est poussé des ailes et a grandi à Halfaouine
Et un jour il a fugué en me laissant triste
Il habite les hauteurs
Et moi le fou, je continue à croire et à dire
Laisse le petit pousser ses ailes
Laisse le petit s’envoler’’*

Tout au long du film, nous remarquons que Noura se sent le plus en harmonie avec son environnement quand il est sur les toits. Pris entre deux mondes, il se perd et cherche à trouver l’univers qui lui convient. « *Enfant des terrasses, Noura n’a aucun lieu à lui ; il est toujours « entre-deux » dans une société qui ne sait pas encore assumer ses propres contradictions, sa propre pathologie. Le rejet qu’éprouve Noura à plusieurs reprises témoigne de l’incohérence qui mine cette société, et qui peut-être guette toute société souffrant d’une blessure historique et étant en en quête d’une identité forte. Noura suscite ce qui peut être entendu comme la marque de l’« unheimlich » tel que Freud le décrit :*

*projection sur l'Autre des éléments qui nous reviennent en propre, mais que nous ne pouvons pas reconnaître, assumer, en tant que tels.*¹³¹ »

Chassé du hammam, le paradis féminin, il n'a plus le droit donc d'y être et de profiter d'une certaine assurance maternelle. Dehors, dans les ruelles de Halfaouine, il a du mal à intégrer le monde des hommes adultes. Même en fréquentant les jeunes plus âgés que lui, nous observons à plusieurs reprises un refus de la part de Noura. « *Fantasme de la féminité, fantasme de la masculinité : où y-a-t-il place, donc, pour une véritable éducation, pour une initiation à la sexualité ? C'est la question, centrale et cruciale, que pose, me semble-t-il, Ferid Boughedir. Initiation à la sexualité, passage à l'âge d'homme, il n'y a pas de processus qui le permette ; il n'y a ni passage ni transition, il n'y a que rupture. Il n'y a qu'un saut obligé du monde des femmes et de l'enfance à celui des hommes. Non que le garçon soit nécessairement arraché du jour au lendemain à la mère pour passer du côté du père. Mais parce que ni l'une ni l'autre des parties (père et mère) n'assure clairement sa fonction. Nous sommes en présence d'un – culturel et quasiment épistémologique – paradoxe.*¹³² »

Le garçon ne peut continuer à évoluer dans l'éden des femmes et ne veut entrer dans le système de la société patriarcale. Il refuse toute sorte d'oppression et toute incohérence se trouvant dans la société. L'enfant des toits se sent dans son monde quand il est en hauteur. C'est dans les toits qu'il ressent la liberté dont il a besoin pour imposer son identité.

Concernant la scène du rejet du hammam et du message que le réalisateur a voulu passer, Boughedir dit : « *J'ai cherché à maintenir un équilibre entre l'humour qui permet l'observation sociale, et l'émotion qui se dégage de l'histoire. Dans la scène où l'enfant est rejeté du hammam, par exemple, j'ai voulu garder à la fois le côté léger et drôle, sans escamoter la profondeur de l'émotion.*

¹³¹ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 75.

¹³² Michel Serceau, "Halfaouine : le plus pénétrant et le plus utile des films maghrébins", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 198.

Une phrase d'Elie Faure, l'historien de l'art français, définit bien le cinéma que j'admire : « Charlie Chaplin est un des plus grands hommes du cinéma parce que c'est le seul qui est capable dans la même pirouette d'exprimer à la fois la douleur et la joie d'être au monde. » Réussir à faire rire et susciter en même temps les pleurs, c'est très rare au cinéma. Si je réussis à faire cela dans mes prochains films, je serai très fier. ¹³³ »

L'identité de la société tunisienne est perturbée et assez floue. Elle témoigne d'un pays qui a du mal à savoir ce qu'il est réellement. Il est indépendant depuis une trentaine d'années, mais en même temps, il continue à dépendre fortement des autres pays et surtout de son ancien colonisateur, la France. Les tunisiens, tout comme Noura, n'arrivent pas à avoir une place bien précise qui leur convient dans leur environnement. Simplement, en montant en haut et s'élevant – grâce aux toits – ils arriveront à reconstruire leur propre identité tout en ayant une vision globale avec plus de recul sur tout ce qui se passe autour d'eux. Ils ont donc besoin de suivre leur propre chemin et d'avoir une vraie liberté.

Le corps de Noura est perçu comme étranger que ce soit par les hommes, mais encore plus par les femmes. Le toit est le refuge du garçon qui se "métamorphose". Il fait de cet endroit son libérateur et protecteur. D'ailleurs, dans l'une des scènes des films, quand Cheikh Mokhtar croise Noura et ses amis Moncef et Mounir, ils le fuient et grimpent sur le toit de la mosquée pour s'éloigner jusqu'à atteindre des entrepôts. Le Cheikh qui n'a pas arrêté de menacer ces jeunes représente la censure et l'oppression. En le fuyant, ils évitent le système qui cherche à "castrer" toute forme de liberté et de transgression. Paradoxalement, ils ne retrouvent pas le refuge à l'intérieur de la mosquée, mais plutôt à l'extérieur. Grâce à son toit, elle leur donne accès à la liberté. Les jeunes finissent même par avoir la possibilité de gagner un peu d'argent en récoltant des bouteilles vides jetées un peu partout dans les entrepôts.

¹³³ Les paroles de Férid Boughedir durant une interview, Clément TAPSOBA, La caméra à hauteur d'enfant, Entretien Avec Férid Boughedir, Cinébulles, Volume 10 n 3, p. 21.

Une fois de plus, le réalisateur joue sur l'opposition entre le religieux, le sacré et le profane. Les bouteilles trouvées et vendues suite à l'escalade de la mosquée sont des bouteilles de vin et d'alcool.

Sans murs, ni frontières, les terrasses sont les symboles de la liberté. On les retrouve lors de chaque grande évolution de jeune protagoniste. Quand il a été chassé du hammam, c'est sur les toits que Noura a trouvé refuge. En courant du hammam, de cet espace matrimonial, il parcourt les ruelles de la médina jusqu'à ce qu'il arrive en haut à côté d'une mosquée. Noura se console en s'évadant sur les toits. Sa quête identitaire se réalise à travers l'espace de la Medina.

« Cette quête passe par l'architecture même du film qui, en jouant sur l'alternance des lieux et des espaces initiatiques, renvoie au cruel écartèlement de l'enfant pris entre son besoin d'ancrage dans l'univers sécurisant des femmes (perpétuer l'enfance dans le hammam, au domicile familial) et son désir de grandir et de se fondre dans le monde des hommes (« vivre » la rue et ses innombrables défis). Entre ces deux espaces diégétiques, la terrasse : lieu méditerranéen par excellence, enclave de liberté ouverte sur le rêve et la transgression (voir Une journée particulière de Scola), où prennent corps les contes populaires peuplés d'ogres welle siens et de vierges botticelliennes, lieu de refuge et nid d'observation où le fragile oisillon « fait ses plumes » avant l'envol.¹³⁴ »

Un peu plus loin, suite à son premier rapport sexuel, Noura assiste à une scène humiliante de son père. La tante de l'enfant qui avait l'habitude de suivre à la lettre tout ce qu'on lui demande finit par annoncer indirectement qu'elle compte sortir dehors pour voir son amant. Le père de Noura perd son contrôle, il n'arrive plus à comprendre tous ces dépassements qui se réalisent autour de lui. Il se défoule sur son fils, comme d'habitude. Mais cette fois ci, même le garçon n'accepte plus une telle agression. Noura s'échappe avec une grande légèreté et se retrouve sur les toits. On voit des oiseaux voler alors qu'un

¹³⁴ Grugeau, G. (1991). L'Éden et après / Halfaouine de Férid Boughedir. 24 images, (55), p. 71.

sourire se dessine sur le visage de l'enfant. Il est fier de ses transgressions, de son évolution et de sa liberté.

« D'une part, il y a des interdits, les dogmes, les tabous que toute société crée ; d'autre part, il y a la vie. J'ai voulu montrer que la vie chez nous est plus forte que les dogmes. De tout temps l'homme a eu l'habileté de contourner les interdits ; en Tunisie les femmes continuent de transgresser, de façon subtile et intelligente. La liberté existe toujours. Dans aucune société au monde le dogme et la vie ne font qu'un, il y a les textes et il y a ce que l'homme en fait. Le cinéma est là pour fixer ce génie humain avec tout ce qu'il comporte comme transgression, comme adaptation. Moi, je n'ai montré que des faits ; j'ai vécu la moitié de ce que je montre, le reste, je l'ai vu. Tous les personnages décrits dans le film ont existé, ce sont des gens de mon quartier, ni bons ni méchants, pleins de qualités et de défauts. J'ai essayé de montrer que, malgré tout la joie ou l'humour dominaient dans la société tunisienne ; le sourire est une philosophie.¹³⁵ »

2. Le sacré entre le féminin et le masculin

1. Le hammam, entre pureté et impureté

Présent surtout dans les pays méditerranéens, depuis la civilisation romaine, le hammam est un espace qui a évolué et perduré au cours du temps, notamment dans la culture musulmane. Se trouvant surtout dans les lieux urbains, il assure le lien entre le corps et l'eau. Il est donc un espace qui garde et veille sur ces corps sans aucune discrimination. Comme le dicton tunisien le dit « le hammam est un médecin muet ». C'est un lieu d'hygiène et de relaxation qui veille sur la propreté de tous les corps.

¹³⁵ Les paroles de Férid Boughedir durant une interview, Clément TAPSOBA, La caméra à hauteur d'enfant, Entretien Avec Férid Boughedir, Cinébulles, Volume 10 n 3, p. 21.

Cependant, le hammam peut être considéré comme une source de problème. Si, évidemment, l'entretien n'est pas assuré, il devient un risque pour tous ses clients. Plus encore, il peut causer d'autres genres de conflit puisque dedans, les corps sont dénudés. « nous sommes entrés au hammam blancs comme les fils de Sem et en sommes revenus noirs comme les fils de Cham »¹³⁶.

Dans l'islam, les avis concernant le hammam se sont divergés. Pourtant, une grande partie des musulmans croit et pense que tant que les limites du corps et la nudité sont respectées, il n'y a aucun souci à y aller. Il est même conseillé de se laver au hammam puisqu'il assure même la purification du corps. Plusieurs savants se basent sur l'encouragement de l'islam à la propreté d'après des versets coraniques ou des hadiths.

Allah dit dans le Coran : sourate 7, verset 31,32 et 33 :

« Ô fils d'Adam ! Mettez vos plus beaux habits à chaque prière ! Mangez et buvez en évitant tout excès ! Dieu n'aime pas les outranciers. {31} Dis : « Qui a déclaré illicites les parures et les mets succulents dont Dieu a gratifié Ses serviteurs? » Réponds : « Ils sont destinés en cette vie aux croyants et ils seront leur apanage dans la vie future. » C'est ainsi que Nous exposons clairement Nos signes à des gens qui comprennent. {32} Dis encore : « Mon Seigneur a interdit seulement les turpitudes apparentes ou occultes (cachées), le mal et toute violence injustifiée, de même qu'Il a interdit de Lui prêter des associés qu'Il n'a jamais accrédités et de dire de Lui des choses dont vous n'avez aucune connaissance. »¹³⁷ {33} »

Le hammam est un espace où toutes les classes sociales se mélangent. Tous les corps sont pareils puisqu'ils sont nus. Riches et pauvres, grands et petits, se retrouvent dans cet espace égalitaire. Simplement, hommes et femmes ne sont pas autorisés à y être au même moment. D'ailleurs, en Tunisie, on peut retrouver des hammams exclusivement

¹³⁶ Ariella ROTHEBERG, Rôle et fonction du hammam en milieu urbain et rural marocain. L'exemple des Oules M'ta, Thèse de 3^{ème} cycle, EHESS, Paris, 1987.

¹³⁷ Sourate 7, *Al-A'raf* (Le mur d'A'raf), Versets 31-33.

pour les hommes et d'autres pour les femmes ; ou bien des hammams qui proposent des horaires différents, des mi-temps qui séparent les deux sexes.

Dans les pays arabes, notamment au nord de l'Afrique, on a essayé de préserver le hammam comme étant un monument historique qui, tout comme les mosquées et les mausolées, contribue à la création de l'identification de la société. Simplement, les villes modernes n'ont pas su garder exactement comme auparavant la même valeur à cet espace assez unique. Pourtant, pour plusieurs personnes, aller au hammam représente un rituel hebdomadaire qui fait partie des traditions qui assurent l'art de vivre pour les bons vivants.

C'est aussi un espace qui relie la purification à la sexualité. Il apporte des résultats bénéfiques au corps et à l'esprit également. Dans le hammam on retrouve alors à la fois l'aspect religieux et sexuel. Sacré et profane se mélangent dedans. Même architecturalement, il se présente comme un lieu où lumière et obscurité se rejoignent. Souvent, son toit est distingué par la présence d'au moins une grande coupole un peu comme celle qu'on voit dans les mausolées. C'est presque l'unique endroit accepté par les musulmans où le sexe s'y exprime. C'est un lieu où le voyeurisme peut s'exercer sans une grande gêne. Il s'agit d'un espace érotique qui apporte beaucoup à la tradition et à la culture arabo-musulmane. Jusqu'à aujourd'hui, aller au hammam est l'une des étapes que chaque maghrébin effectue peu avant son mariage. Ce lieu où la découverte du corps peut se faire sans qu'il y est des soucis est selon quelques penseurs l'un des endroits qui a assuré un certain défoulement ou du moins, une tolérance nécessaire pour la société. D'ailleurs, le sociologue tunisien Abdelwahab Bouhdiba est allé plus loin en disant : « Si la société musulmane a pu tenir pendant de nombreux siècles, c'est peut-être grâce au hammam. ¹³⁸ ».

Le hammam peut être considéré comme un espace exotique où on peut se rapprocher des fantasmes et des corps nus avec un certain érotisme oriental. C'est un

¹³⁸ Abdelwahab BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1979, p. 212.

endroit “magique” qui assure une certaine mixité entre le sacré et le profane dans une société où la nudité des adultes demeure un rand tabou.

A part les préparations avant le mariage, le hammam est fréquenté dans d'autres occasions traditionnelles. C'est à l'intérieur de cet espace que les mères se permettent d'inspecter et juger les corps des jeunes femmes célibataires pour en choisir celles qui pourra satisfaire leurs fils. Le hammam a donc un rôle important pour les mères et les futures épouses maghrébines. C'est un lieu d'examen où le moindre détail est observé et pris en considération par les yeux inspectrices.

C'est aussi un endroit important pour toutes les femmes. Non seulement elles retrouvent dedans la pureté, mais aussi elles s'y retrouvent pour bavarder de tout et de rien et surtout afin de pouvoir parler de ce qu'elles ne peuvent pas dire et raconter en dehors de cet espace exclusivement réservé pour elles. D'ailleurs, on remarque le rôle très important du hammam dans le film *La source des femmes*. C'est grâce à cet espace que les femmes du village se sont révoltées contre leurs maris afin de préserver leurs droits.

« Le hammam s'inscrit donc dans un ordre du monde perturbé et repensé. L'usage du bain (re)devient un enjeu de société, à la fois pratique et symbolique, et cesse de se réduire à un sujet ordinaire du conflit domestique. Il renvoie, pour les femmes, à la redéfinition de leurs rôles et statuts, en commençant par la maîtrise sociale de leur corps, dans sa signalétique et son mouvement, sa kinésie et sa kinesthésie. [...]. Longtemps invisible au sein du jeu irréversible des mutations sociales, il pose tout à coup un problème, parce qu'il est au cœur de la représentation normative du classement entre les sexes ; il devient dérangeant, sinon énigmatique, par sa capacité à reconstruire un monde des femmes, plus autonome et plus libre. L'image du hammam et la conduite au bain concernent au plus haut point l'idée que les hommes (et leur religion) ont des femmes, l'idée que ces dernières ont du regard masculin, et surtout la conscience de plus en plus forte qu'elles ont d'elles-mêmes. La pratique et la représentation du corps, comme celles

du lieu, touchent ? leur condition autant qu'à leur désir ; elles concernent au premier chef leur identité individuelle et collective¹³⁹. »

Le hammam a joué un rôle primordial dans le film *Halfaouine : L'enfant des terrasses*. C'est grâce à cet espace que le personnage principal a su faire évoluer son identité. Ce n'est pas la première fois que des auteurs maghrébins ont utilisé le hammam pour montrer l'impact de la sexualité sur le destin de leur protagoniste. Que ce soit dans la littérature, comme avec Tahar Ben Jelloun, ou dans le cinéma, comme avec Moufida Tlatli, le bain maure a fortement participé dans la construction et la narration de la dramaturgie de l'histoire et surtout dans le développement de ses personnages.

Dans ces œuvres, le spectateur observe clairement la séparation entre les endroits masculins et les endroits féminins. La société patriarcale fait de la maison un espace privilégiée pour les femmes et de l'extérieur – les cafés, les ruelles – un espace destiné surtout aux hommes. Mais ce qui est remarquable avec Ferid Boughedir c'est que l'espace choisi, le hammam, montre à quel point les tabous et les interdits opposent les femmes et les hommes, et présente les limites imposées par la société. Le hammam a causé un mal à Noura depuis qu'il a été perçu comme étant un mâle, un corps étranger. *« Le « féminin » reste fort mal compris, à la fois par les étrangers, qui n'y voient que les abus d'une religion érigée en pouvoir étatique, et par les maghrébins eux-mêmes, qui y voient un élément soit régressif soit trop progressif menant à la prostitution des valeurs traditionnelles. Ferid Boughedir vise à renverser ces perceptions pour en dévoiler l'arbitraire : le « féminin », tout comme le « masculin », appartient à tout être humain et à toute culture humaine ; il ne saurait se réduire à une définition positive ou négative, mais s'investit des valeurs que l'on veut lui donner. L'imaginaire culturel mis en scène dans Halfaouine montre les angoisses de cette société qui cherche à se guérir de ses anciennes humiliations. Le film*

¹³⁹ Omar CARLIER, *Les enjeux sociaux du corps : le hammam maghrébin (XIXe-XXe siècle)*, lieu pérenne, menacé ou recréé, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55e Année, No. 6 (Nov. - Dec., 2000), p. 1328.

nous dévoile que ceux qui ont lutté pour la liberté sont devenus les nouveaux maîtres de l'intolérance : la « modernisation » dissimule des attitudes réactionnaires.¹⁴⁰ »

Tout au long de l'œuvre Halfaouine, nous assistons à une alternance entre l'univers masculin et féminin. Noura – qui porte d'ailleurs un prénom qui peut être attribué aux filles et aux garçons – arrive à osciller entre ces deux espaces (avant d'être chassé du hammam des femmes). Son enfance lui permet de se balader dehors avec les hommes comme les jeunes Moncef et Mounir ou encore, et d'assister dans la maison aux activités réservées aux femmes (l'épilation, les discussions féminines, la cuisine, etc.). Le garçon est invité à être voyeur dans le hammam pour faire plaisir à ses amis. En même temps, les femmes lui demandent souvent de leur apporter des courses de l'extérieur.

« Au Maghreb, la société des femmes est très séparée de celles des hommes ; il y a un fossé entre elles. À tel point que chacun de ces mondes a pratiquement secrété une culture spécifique [...] Les maisons appartiennent aux femmes, les hommes n'osent pas car ils risquent de se faire traiter de femmelettes. La rue et les cafés sont le domaine des hommes. [...] Les deux univers sont différents, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient imperméables. Au contraire, il y a des lieux de passage, mais seul l'enfant a le droit de passer entre ces deux mondes [...].¹⁴¹ »

Comme la plupart des garçons tunisiens, aller au hammam des femmes avec sa mère est une habitude ordinaire, acceptée jusqu'à un certain âge. Généralement, l'enfant peut pénétrer cette sphère féminine sans aucun souci jusqu'à l'âge de huit ans, tout dépend de l'allure du garçon. Ce rituel renforce alors une certaine intimité entre l'enfant et sa mère. En se lavant entouré de femmes souvent toutes nues, le petit maghrébin découvre le corps de l'autre comme il ne l'a jamais vu autant auparavant. Cet espace qui mélange sacré et profane participe dans le développement identitaire du futur adulte.

¹⁴⁰ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 76.

¹⁴¹ Les paroles de Férid Boughedir durant une interview, Clément TAPSOBA, La caméra à hauteur d'enfant Entretien Avec Férid Boughedir, Cinébulles, Volume 10 n 3, p. 19.

Dès le premier plan du film, nous nous retrouvons au hammam. Un seau d'eau est jeté sur le sol, un garçon subit un lavage qui lui fait mal, des petits enfants tous mouillés, ... Noura, accompagné de sa mère, observe le "chaos" qui l'entoure. Nous découvrons ensuite sa vision subjective : des femmes nues ou portant des vêtements transparents moulants, mouillées par l'eau, passent de partout devant l'enfant qui se perd au milieu de tout cet univers.

Noura profite de son accès à ce monde plein de tabous. Il observe et découvre de plus en plus les détails des corps des femmes qui l'entourent tout en se protégeant de sa mère. Mais cet accès est temporaire. Une femme – sourde – a remarqué l'évolution du corps de Noura. Elle a alors brusquement pris le garçon et l'a tiré vers sa mère en lui montrant que son fils n'a plus le droit d'être ici, parmi toutes ces femmes.

Traumatisé par ce rejet, Noura doit intégrer l'univers des hommes. Cependant, malgré son âge un peu avancé par rapport à l'entrée au hammam des femmes, il n'est pas encore bien accueilli dans le monde des adultes. Il n'a pas encore le droit de parler de tabou surtout avec son père. Il ne peut même pas gagner de l'argent en ramassant les bouteilles de vin vides comme le font Moncef et Mounir.

Noura n'accepte pas la dissociation de la sphère féminine. Le voyeurisme lui permet de transgresser l'espace qui lui est interdit. Il continue donc d'observer discrètement les activités féminines même quand il est dans sa propre maison. Le garçon écoute leurs discussions et arrive même à découvrir leurs chants érotiques pendant qu'elles étaient en train de trier les grains. D'ailleurs, nous remarquons comment les femmes occupent surtout les espaces intérieures notamment la maison. Le rite de la circoncision qui sera fêté vers la fin du film est également un autre aspect qui nous renvoie à cette séparation qui se réalise entre la mère et son enfant. *« Séquence pivot et séquence-clef, la séquence de la circoncision consacre dans son dispositif spatial même la séparation de la mère et du fils.*

Ils se trouvent en effet dans des chambres distinctes, isolées l'une et l'autre des – déjà divers – lieux de la cérémonie : le patio où sont réunis les invités mâles, le salon où sont regroupées les femmes, celui où a lieu la circoncision proprement dite. A l'acmé de ce montage alterné, tout se focalise sur la manière traumatique dont la mère et le fils aîné vivent l'un et l'autre l'évènement. Traumatismes clairement et – il faut le dire – brutalement mis en évidence par les raccords entre le geste du circonciseur, dont on ne voit pas l'aboutissement, le cri par contre du jeune enfant et les réactions physiques de la mère et de l'aîné.¹⁴² »

Le voyeurisme se répète plusieurs fois dans le film non pas juste pour transgresser l'espace féminin, mais aussi pour voir "ce qu'il ne faut pas voir" même quand il s'agit des photos érotiques trouvées accidentellement par Noura et appartenant à son père. D'ailleurs, Ferid Boughedir a repris cette "habitude" dans ses autres films ; Un été à la Goulette et Zizou. Via le regard de Noura, Boughedir critique donc la perversion d'une société qui se perd entre le contrôle et la liberté. « *A travers le regard de cet adolescent, le film essaie d'analyser la mauvaise foi et la perversion d'une société fondée sur des contradictions qui provoquent soit de la violence, soit du désespoir. Noura arrive, souvent malgré lui, à dévoiler les fausses prémisses qui informent les rites familiaux et religieux et qui régissent, aveuglément, le destin des innocents.*¹⁴³ »

Le hammam peut être vu, surtout par les occidentaux, comme étant un espace archaïque où on peut avoir autour de soi plusieurs femmes à la fois. Il est donc une sorte de harem où un homme peut satisfaire ses désirs et ses ordres grâce à tout un groupe féminin. Noura a fait évoluer une grande partie de son identité sexuelle dans ce harem. D'ailleurs, à la fin du film, il retrouve le sourire quand il transgresse les normes imposées par son père, le chef de toute la maison. Halfaouine, l'enfant des terrasses est aussi une

¹⁴² Michel Serceau, "Halfaouine : le plus pénétrant et le plus utile des films maghrébins", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, pp. 199-200.

¹⁴³ Lucy Stone McNeece, "La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 75.

œuvre de résistance. Ferid Boughedir pousse son protagoniste principal à être soi-même tout en fuyant toute sorte d'oppression. Le réalisateur critique donc à la fois la société patriarcale et la société néo-patriarcale.

« Les grincheux me reprochent de dévoiler la femme. Ils oublient que ce n'est qu'un film ; ce sont des artistes, des figurantes qui y jouent. Un film est une œuvre d'art, ce n'est pas un slogan, un discours. À mon avis, un film qui ne dérange pas sa société n'est pas un film juste. Il y a un double mouvement dans tout film. Je crois qu'il faut un mouvement de reconnaissance directe du spectateur de sa société. Bien évidemment, se contenter de cela équivaudrait à tomber dans de la flatterie. Chaque film devrait repousser d'un millimètre les bornes de la censure ou celles du consensus social. C'est ce qui fait aussi réfléchir la société. ¹⁴⁴ »

2. Le patriarcat, le père et la police

Halfaouine n'est pas juste une œuvre qui critique la société tunisienne dans ses rituels et fantasmes. Tout au long du film, le réalisateur n'a pas cessé d'accuser la politique de l'état. La Tunisie qui n'est plus un protectorat français, n'est pas aussi libre qu'elle le prétend. Dès le début du film, nous nous retrouvons face à des personnages qui représentent la censure et le contrôle.

Tout comme la police secrète, Cheikh Mokhtar apparait discrètement dans les ruelles de la médina et guette les jeunes qui draguent. Mounir et Moncef, accompagnés de Noura, faisaient des éloges à des filles en plein souk quand le cheikh les interrompt en les grondant. Les trois jeunes prennent la fuite alors que Mokhtar les suit jusqu'à ce qu'il perd son souffle et finit par crier en menaçant Noura de tout dire à son père. Peu après, on découvre qu'effectivement, Si Azzouz (le père de Noura) est avec Cheikh Mokhtar en train

¹⁴⁴ Les paroles de Férid Boughedir durant une interview, Clément TAPSOBA, La caméra à hauteur d'enfant, Entretien Avec Férid Boughedir, Cinébulles, Volume 10 n 3, p. 20.

de punir l'enfant. Le père donne des coups de bâton sur les pieds de son fils qui crie. Mokhtar n'est pas satisfait, il informe Si Azzouz que le garçon n'est même pas en train de pleurer. La punition prend fin lorsque Sallouha (la tante paternelle de Noura) supplie son frère de tout cesser.

À travers cette scène, nous remarquons d'un côté l'opposition qui existe entre la dureté masculine et la tendresse féminine, et d'un autre côté, la continuité entre la violence de l'état et celle du père. C'est la tante de Noura qui l'a sauvé de subir encore plus de coups et c'est à cause du Cheikh Mokhtar que le père de l'enfant a pris connaissance de ce qui s'est passé dehors. La figure du père a été filmée de sorte qu'on le voit tout au long du film comme étant une personne très dure qui se permet de punir les autres alors qu'elle commet les interdits discrètement. Ce n'est pas la première fois que les réalisateurs tunisiens montrent une telle image du père. Dans *Les silences du palais* de Moufida Tlatli, *Essaïda* de Mohamed Zran, *La boîte magique* de Ridha Behi, ... le père apparaît comme une personne stricte et effrayante (simplement dans ce dernier film, on découvre à la fin que la dureté de père enrobe une tendresse sincère).

Cheikh Mokhtar est là pour surveiller et juger les autres. Tout le temps avec sa Chéchia et sa Jebba, il apparaît sous l'image de l'homme traditionnel tunisien qui, soi-disant, veille sur son entourage. Le mot cheikh qui renvoie à la fois à l'âge des quarantaines voire plus et à la sagesse religieuse acquise suite à une maturité souligne l'oppression exercée par les hommes dans la société arabo-musulmane au nom de la religion.

Plus tard, nous nous retrouvons chez le barbier là où il y a plusieurs hommes discutant de la politique souvent d'une façon métaphorique. Le coiffeur se moque ironiquement de son client qui n'est qu'un mouchard. Ce dernier n'a pas apprécié les paroles et se défend en expliquant qu'il est en train d'effectuer un travail de dignité. Ferid Boughedir a tourné ce film durant le régime de Ben Ali et l'histoire présentée se passait plutôt dans les années quatre-vingt, quand Bourguiba était le président. Avec un tel raisonnement, le film de Boughedir peut passer sans censure politique. Simplement, le

réalisateur, indirectement, critiquait l'oppression et la surveillance continues exercées sur le peuple tunisien. D'ailleurs, afin de témoigner sa prise de position contre ce régime, le réalisateur apparaît comme un simple figurant (tenant un magazine de Mickey) à côté du dialoguiste Taoufik Jebali (connu par sa maîtrise du style métaphorique et de l'humour noir) chez le barbier.

Les hommes discutent des manifestations et de la résistance qui apparemment ont eu lieu dernièrement à Tunis. Le personnage joué par Raouf Ben Amor, comme plusieurs tunisiens, afin d'assurer sa tête, il annonce qu'il ne croit pas à ce qu'il entend et qu'il croit plutôt qu'à ce qu'il lit dans le journal. Evidemment, les journalistes ne font écrire que ce qui est bon et qui va avec la politique du pays. C'est une façon de montrer comment le peuple est opprimé et obligé de dire et faire ce qu'il ne pense pas juste pour éviter les soucis.

Durant la scène du barbier, en dernier plan, nous observons – tout comme tous les hommes et Noura présents à l'intérieur – une manifestation où un groupe d'hommes réclame la liberté du résistant Youssef Soltane. Presque au même moment, l'inspecteur nommé Colombo rentre et se met près de la porte. Il n'est pas vraiment la bienvenue, mais on ne peut le critiquer directement. Colombo cherche à avoir des informations concernant les rebelles et explique comment Soltane n'a pas su bien agir et s'est fait du mal à lui-même en suivant le mauvais chemin. Le coiffeur répond ironiquement qu'il n'hésitera pas à lui fournir les bonnes informations et lui demande de transmettre ce message à son chef tout en lui disant qu'on est de son côté. Simplement, tout ce qu'a été dit par le coiffeur peut être interprété autrement. Il ne fait que se moquer de ces mouchards tout en se préservant.

Parmi les scènes les plus remarquables du film, celle de l'affrontement qui a eu lieu devant la boutique du cordonnier Salih. Ce dernier représente l'image de l'homme rebelle, bon vivant qui n'accepte aucune dépendance (à part sa dose d'alcool boukha). D'ailleurs, la consommation d'alcool est taboue dans la société tunisienne surtout à

l'époque au point qu'on ne peut se permettre de montrer clairement la bouteille de liqueur devant tout le monde. À maintes reprises, l'alcool qui circulait était camouflé.

Par exemple, quand Salih était sur le point de chanter accompagné de la troupe au milieu de la cour de la maison de Si Azzouz, durant la fête de circoncision du frère de Noura, afin de pouvoir boire sa dose de boukha, il s'est excusé devant tout le monde en montrant une bouteille de sirop de Vicks. Il a expliqué qu'il était malade et qu'il devrait prendre sa dose. Bien sûr, presque tout le monde est au courant de son alcoolisme. Les invités ont fortement ri et Salih a commencé sa chanson. Le tabou dans la société maghrébine est souvent ce qui est interdit d'en parler directement, mais toléré une fois camouflé.

Ali, le bandit et rebelle respecté par toute la communauté, vend du vin et de l'alcool. C'est grâce à lui que les amis de Noura, Mounir et Moncef, arrivent à gagner un peu d'argent en lui procurant des bouteilles vides jetées dehors. Quand Salih aurait besoin de se "ressourcer" d'alcool, c'est Noura qui part lui en apporter de chez Ali. Ce dernier ne présente pas la bouteille directement à l'enfant. Avant de la poser dans le couffin, il l'enrobe dans un vieux papier de journal. La figure de Ali est gênante pour l'état. Il se comporte comme un justicier qui transgresse tous les codes imposés tout en essayant de respecter certaines traditions culturelles.

L'affrontement qui a failli déclencher une bagarre a été causé par Khemaïs. Ce jeune gabarit a provoqué et attaqué Salih qui était entouré de Noura et ses amis, comme d'habitude, en train de jouer avec son luth et boire sa boukha. Khemaïs prétend être dérangé par l'attitude de Moncef et Mounir qui draguent les filles du quartier. Tous les hommes se mettent devant la boutique de Salih quand ils remarquent la confrontation. Le jeune bandit pousse Mounir et même son père qui vient à son secours. Le cordonnier se met devant en disant « Je ne le crois pas ! un grand homme comme toi se permet d'attaquer des petits enfants ». Khemaïs n'hésite pas à avertir Salih en lui annonçant que ça sera bientôt son tour. Il lui demande même de chanter pour lui devant tout le monde qu'il soit pardonné. Le

cordonnier refuse en disant « Je ne chante pas pour les bêtes ». Cette phrase pousse le bandit à s'enrager et insiste alors pour que Salih chante. Le coiffeur qui faisait partie des témoins glisse au milieu de la foule et annonce à tout le monde – afin de calmer la tension – qu'ils chanteront la chanson ensemble. La ruse du barbier n'a pas été appréciée mais finalement, Khemaïs commence à chanter avec les autres tout en essayant d'humilier le cordonnier.

Soudainement, Ali apparaît avec son charisme imposant. Sa présence fait taire tout le monde et modifie le comportement de Khemaïs. Ce dernier essaye même d'embrasser Salih et faire en sorte comme s'ils étaient en train de rigoler et blaguer. Ali pousse Khemaïs quand il a voulu l'embrasser et l'intimide en se moquant de son corps. Comme le titre de la chanson qu'ils chantaient était douce fleur, le grand et moustachu Ali dit fortement et ironiquement, tout en touchant l'un des tétons de Khemaïs « *Alors ma chérie, tu ne sais plus ce que c'est une douce fleur ? tu l'as oubliée ? le petit commence à grandir et il s'est fait même poussé des poils...* ». Les paroles et la réaction de la grande figure de la masculinité arabe font allusion à l'homosexualité ou plutôt à un acte de pédophilie exercé dans le passé sur Ali. La scène prend fin quand tous les hommes remarquent la présence de l'attrayante Latifa, la tante lointaine de Noura, portant une robe satin rouge.

Vers la fin du film, Khemaïs se venge de Ali. Informateur et mouchard, il ferme, accompagné de policiers, la boutique du rebelle. Ce dernier est un élément perturbateur pour l'état. Faisant de sa vente d'alcool un crime, les policiers arrêtent Ali. Presque à chaque fois que l'oppression se présente à l'écran, le réalisateur glisse un message d'espoir souvent illustré par un oiseau en cage qui finit par être libéré à la fin.

Plus tard, vient le tour de Salih d'être emprisonné. C'est à cause de son message "audacieux" qu'il a écrit sur le mur que les forces de l'ordre, une fois de plus accompagné par les mouchards l'arrêtent. La veille, en rentrant tard avec Noura, il aperçoit

sur le mur un slogan glorifiant Bourguiba « *La pensée du chef est l'unique* ». Salih "corrige" le slogan en le surlignant et en écrivant plutôt « *Notre pensée est l'unique, pas besoin du chef* ». Le cordonnier se vante de sa correction devant le garçon qui le regarde avec des yeux admirateurs.

La scène critique l'état policier sur lequel le régime de Bourguiba et surtout celui de Ben Ali se basait. Tout le monde craint tout le monde. On n'ose même pas critiquer la politique quand on est seuls. Tellement les mouchards sont nombreux, les tunisiens se sentent tout le temps sous surveillance.

Boughedir, en osant critiquer la pensée unique de Bourguiba, a touché à un tabou important en Tunisie. L'ancien président et leader est considéré par la majorité des habitants de Sahel – surtout ceux de Monastir, ville natale de Bourguiba – comme étant le père protecteur du pays. Le réalisateur dénonce le néo-patriarcat et montre via les paroles prononcées par Salih quand les policiers l'emmenaient : « Dis à ta tante Latifa que je suis invité et je serai de retour. », qu'il faut toujours garder espoir.

Halfaouine est présenté comme étant un quartier traditionnel comportant à la fois des figures masculines courageuses et d'autres lâches et maléfiques. Ali est le symbole de cette masculinité protectrice et bénéfique. Salih renvoie à la tolérance et à l'ouverture. Alors que Khemais, Cheikh Mokhtar, Colombo, l'ogre, Si Azzouz, ... représentent la figure du masculin hypocrite. Même Noura se rend compte petit à petit que son père a une double face. D'un côté, il gronde son fils quand il drague les filles et critique Latifa devant sa femme, et d'un autre côté, il cache des magazines érotiques, caresse la main de sa cliente et essaye même de draguer Latifa.

Ferid Boughedir critique cette société patriarcale et néo-patriarcale. Il montre les défauts et les erreurs causés par cette tyrannie. Il dénonce cette oppression subie par les tunisiens au nom de l'amour et de la protection. Le sort de la famille de Noura dépend de

Si Azzouz. C'est lui qui donne des ordres et fait des courses. Les femmes sont enfermées à l'intérieur et ne peuvent rien se procurer à leur guise. Dans plusieurs passages, nous observons la mère de Noura dans une position inférieure par rapport à son mari. Elle est souvent à ses pieds.

Les femmes dans cette société patriarcale n'ont pas d'autonomie. Elles croient même que leur bonheur ne peut se réaliser loin des hommes. Sallouha se sent mal car elle est toujours célibataire malgré son âge avancé. Elle fait tout pour attirer l'attention du Cheikh Mokhtar dans l'espoir de l'avoir comme mari. Elle lui prépare des plats de ses mains et lui demande de la guérir spirituellement grâce à sa *baraka*. Elle finit même par avoir une crise hystérique témoignant sa grande frustration. Son mal être a été interprété comme le résultat des douleurs causées par le djinn qui hante son corps. Cheikh Mokhtar profite de la croyance des autres pour gagner de l'argent. C'est lui qui prétend les guérir de toutes les malédictions en proposant à chaque fois des actions à faire pour le bien de la famille. Le réalisateur met le point sur ce genre de personnes qui manipulent les autres en se servant de leurs faiblesses et ignorance.



Figure 11. Les femmes dans le patio de la maison, dans Halafouine, l'enfant des terrasses (1990)



Figure 12. Les femmes dans le patio de la maison, dans *Zizou* (2016) de F. Boughedir

La censure et la surveillance s'étendent partout dans la société. Autre que la figure hypocrite du Cheikh Mokhtar, l'assistante de la caissière du hammam représente une autre figure de l'oppression. C'est elle qui a fait remarquer à sa patronne que Noura a grandi. C'est aussi à cause d'elle que le garçon a été chassé de "son paradis de femmes". Elle l'a suivi à l'intérieur du hammam discrètement et l'a attrapé quand il était en train d'observer les parties intimes d'une jeune femme. Elle l'a dénoncé et humilié devant sa mère et toutes les femmes présentes. L'enfant cassé sort tristement du hammam et trouve refuge dans les toits. Boughedir accentue l'oppression de l'état en faisant de la femme qui a surveillé Noura une sourde.

À la fin de l'œuvre, plusieurs personnages se révoltent. Sallouha qui était très dépendante et à l'écoute totale de son frère Si Azzouz, suite aux encouragements de Latifa, se maquille et annonce qu'elle compte sortir dehors toute seule. De la même façon que la tante rebelle, elle lui dit : « Je sors prendre mon injection. ». Ce terme fait référence à la communauté masculine d'une façon un peu vulgaire. D'ailleurs, plusieurs fois, les protagonistes ont parlé avec des codes et des métaphores afin de faire passer des messages audacieux. Que ce soit durant la drague de Mounir et Moncef ou celle de Salih ou encore durant les discussions féminines qui se passent loin des hommes.

Dans l'une des scènes, nous assistons à des conversations entre femmes dans la cour de la maison où Noura se trouvait aussi. Ce dernier a été même intimidé par l'une des amies de sa mère qui répondait à une autre invitée en lui disant que le garçon est encore petit et qu'il n'a qu'une petite cacahuète en faisant allusion à son sexe. Toutes les femmes rigolent et commencent à chanter des chansons à priori simples et innocentes, mais qui sont pleines d'allégories érotiques (l'une des chansons parle des courses attendues pour faire la cuisine en faisant référence au sexe masculin, en évoquant par exemple le concombre). Une fois de plus, les sujets tabous sont très présents dans la société tunisienne et se présentent d'une façon plus ou moins discrète.

Noura finit également par se révolter et se sentir enfin comme un homme mais à sa façon. Après plusieurs tentatives de rapprochement, il finit par coucher avec la jeune Laila, la servante de la maison que Cheikh Mokhtar a apportée. Comme sa mère l'avait déjà vu durant la journée avec Laila presque toute nue, elle a informé son mari qui a décidé de chasser la servante. Simplement, la nuit elle s'est offerte à Noura ce qui a fait son bonheur. Ceci est remarquable quand on voit à la fin le garçon sautant de joie sur les terrasses. Quand son père a voulu le gronder comme d'habitude, Noura n'a pas accepté de se présenter pour être puni. Si Azzouz, en essayant de gifler l'enfant, finit par tomber par terre. Noura a esquivé la main de son père et a grimpé sur les toits pour retrouver son univers de liberté tout en regardant son père se plaindre et crier. Le film finit sur un gros plan sur le visage du garçon avec un sourire de fierté.

Ferid Boughedir veut faire de son cinéma un moyen de résistance par le rire. Dénonçant le néo-patriarcat et rejetant les limites de la société arabo-musulmane, il transgresse les normes imposées et finit avec plein de messages d'espoir. Comme il l'a déjà signalé au milieu de Halfaouine, le rire doit continuer à exister même dans l'obscurité. Cette vision a été nettement présentée lorsque le mouchard demanda à Noura, qui surveillait la boutique du cordonnier, la raison et la source des rires entendus. À l'intérieur,

dans une certaine obscurité, Salih flirtait avec une cliente. Le garçon a répondu que les bruits entendus étaient causés par la répétition de la nouvelle pièce de Salih appelée *Rires dans l'obscurité*.

« C'est pour cette raison que la scène clé du film est celle où Noura est chassé du hammam des femmes, le bain maure, parce qu'il a grandi. J'ai essayé de filmer cette scène de façon presque mythique comme s'il s'agissait d'Adam expulsé du paradis. C'est un peu le paradis, le monde des femmes : un monde plein de tendresse, de douceur, un monde où l'enfant est pris en charge complètement. Tandis que dans le monde des hommes, celui de la rue, il faut s'endurcir. Tout en racontant une histoire pleine d'humour, de légèreté, j'ai essayé de montrer que ce n'est pas facile de grandir et qu'on passe parfois des moments difficiles, douloureux¹⁴⁵. »

¹⁴⁵ Les paroles de Férid Boughedir durant une interview, Clément TAPSOBA, La caméra à hauteur d'enfant, Entretien Avec Férid Boughedir, Cinébulles, Volume 10 n 3, p. 19.

C. Du sacré vu autrement

1. Le sacré vu par une cinéaste tunisienne

Les silences du palais, de Moufida Tlatli

L'histoire du film est racontée à partir d'un ensemble de flashbacks, à partir desquels on découvre dans les souvenirs d'une jeune femme tunisienne son enfance dans un palais appartenant aux beys. Presque tout le film, à part l'introduction et le tout début, se déroule dans un huis-clos. La réalisatrice Moufida Tlatli nous fait vivre à partir des souvenirs de la jeune Alia les dernières années de la colonisation française à travers le régime du bey. L'œuvre traite plusieurs sujets tabous dont le statut de la femme tunisienne, l'oppression causée par la famille du bey et l'occupation française, le racisme et les divisions au sein de la classe sociale, etc.

Moufida Tlatli cherche à faire parler son film dans le silence pour témoigner sur un grand nombre de problèmes qui ont causé tant de dégâts qu'on peut remarquer jusqu'à nos jours dans la société tunisienne. « *Si le silence est une loi et le regard un interdit, c'est sans conteste parce qu'ils génèrent le savoir. Dans cette perspective, le film de Moufida Tlatli est une longue interrogation sur les échecs dus à la cécité symbolique imposée.*¹⁴⁶ » La réalisatrice rejette également l'aliénation au protectorat français et à toute sorte de dépendance. Aussi, la réalisatrice critique la société néo-patriarcale dont la figure du père a causé du mal à plusieurs générations.

¹⁴⁶ Nawel Ouakaoui, "Alya et Fella : deux parcours visuels, un combat unique", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 79.

Une grande partie des protagonistes sont les serviteurs du palais et la majorité des acteurs sont de sexe féminin. Certes, il ne s'agit pas du premier film qui s'intéresse à la place des femmes dans la société patriarcale, mais il est l'un des classiques maghrébins où presque chaque scène critique d'une façon ou d'une autre ce sujet. Tlatli elle-même reconnaît qu'un bon nombre de réalisateurs ont traité le thème de la femme tunisienne, notamment Nouri Bouzid (*Poupées d'argile*, 2002), Abdellatif Ben Ammar (*Aziza*, 1981). Simplement, quand un tel sujet est traité également par une femme, le point de vue pourrait donner plus de sincérité et sensibilité à l'œuvre réalisée. D'ailleurs, on peut citer également le film *Fatma 75* réalisé par Salma Baccar en 1976 ou encore *Khochkhach, Fleur d'oubli* réalisé en 2005.

Parler donc du statut de la femme est un signe de rébellion et d'une certaine conscience concernant la valeur de la liberté au sein de la société. La Tunisie est l'un des premiers pays arabes qui a su défendre la femme depuis plus qu'une cinquantaine d'années. Moufida Tlatli nous montre, à travers son film *Les silences du palais*, que malgré la révolution de l'indépendance, la femme continue à subir une oppression dans son environnement.

1. Pas de mariage, pas de bébé

Le film s'ouvre sur un gros plan sur le visage de Alia et finit pareil. Il s'agit clairement d'une boucle qui tourne autour de la femme. Dans la première scène, nous découvrons Alia qui chante l'une des chansons de Om Kalthoum durant une fête. Une fois la soirée finit, elle sort de la salle avec un certain malaise. Puis, elle s'installe dans la voiture de Lotfi son amant qui l'attendait apparemment depuis longtemps devant l'hôtel. À sa montée, il lui signale qu'elle est en retard au point qu'il s'est endormi pendant l'attente.

Peu après, Lotfi lui demande si les invités l'ont gênée. Alia lui répond qu'elle a dû faire face à quelques harcèlements comme d'habitude.

En peu de temps, l'image de la société patriarcale se dessine devant le spectateur à travers le comportement de Lotfi. Le jeune homme se plaint de Alia en exagérant les conséquences de l'attente. En même temps, il s'inquiète mais apparemment juste par jalousie. Comme on le découvrira plus tard dans le film, Alia apparaît comme sa mère comme un objet de plaisir qui apporte du bien aux autres tout en subissant une profonde oppression. Toutes les deux ont suivi presque le même destin en gardant le silence.

Le jeune couple prend la route de la maison dans le noir et sans paroles. Une fois arrivés, épuisée, Alia se jette sur le lit et demande à Lotfi d'éteindre la lumière en lui disant qu'elle a peur. Son amant lui demande alors la raison d'une telle crainte. Elle lui explique alors qu'elle a peur des voisins, de tous ces yeux qui la jugent et accusent. Elle ajoute qu'ils arrivent même à lire dans ses pensées.

Puisque le couple n'est pas marié, être ensemble surtout la nuit et dans le même lit est très mal vu dans la société arabo-musulmane. Comme le montre le film, c'est la femme qui craint le plus cette situation. Dans une société patriarcale, même si d'après les textes religieux, les deux sexes doivent subir le même châtement, dès qu'il y a un péché partagé, c'est surtout la femme qui assume les conséquences. Le mâle pourrait même se vanter de ses aventures alors que la femme sera mal vue. Au lieu de se sentir bien en rentrant, Alia continue à ne pas être bien dans sa peau à cause des tabous.

Le malaise va encore plus loin lorsque le dialogue continue et nous dévoile la grossesse de la jeune chanteuse. Alia nous fait comprendre qu'une fois de plus, elle n'arrive pas à se décider par rapport au destin de son fœtus. Alors que Lotfi – le père – insiste et fait tout pour l'encourager à avorter le plus vite que possible. Il lui explique qu'ils ne peuvent pas être à la hauteur de cette responsabilité et il la calme avec des mots doux. Le

matin, Lotfi annonce à Alia la mort de Sidi Ali. La jeune femme se sent encore plus mal. Elle prend un bain et plonge dans l'eau et ressort. La réalisatrice nous annonce symboliquement un passage de renaissance. « *Reste à savoir pourquoi les films tunisiens procèdent presque tous rituellement au meurtre du père... en mettant très souvent en avant en tant que figure centrale des « mammas » méditerranéennes dominantes et castratrices ? A moins que ce rôle dominateur donné si souvent par les cinéastes tunisiens à une matrone omnipotente soit, non seulement le reflet du matriarcat réel sur lequel repose la civilisation méditerranéenne, mais également une expression de l'angoisse profonde des mâles d'un pays arabe et musulman qui a, « prématurément » par rapport aux autres régimes arabes et musulmans, donné de façon abrupte et sans étapes le maximum de pouvoirs légaux à la femme par rapport à sa condition antérieure. Créant peut-être un véritable « traumatisme culturel » chez l'homme, qui s'est brusquement démuné de presque tous ses anciens privilèges familiaux. L'image dominatrice de la « mamma » méditerranéenne prenant trop de pouvoirs par rapport à l'homme relèverait alors plutôt du fantasme, de la hantise (ou du cauchemar) tapi dans l'inconscient des cinéastes mâles tunisiens...¹⁴⁷ »*

2. Trois femmes, trois générations

Grâce au montage alterné entre le passé et le présent, Moufida Tlatli arrive à critiquer la situation de la Tunisie durant différentes périodes successives. C'est surtout à travers trois personnages que le spectateur peut décoder les messages de la réalisatrice concernant ce sujet.

Alia représente la Tunisie actuelle (par rapport à la sortie du film), c'est-à-dire la nouvelle génération postcoloniale. « *Le corps d'Alia semble contenir un problème qui*

¹⁴⁷ Ferid Boughedir, "La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 112.

dépasse les limites du biologique et du physique. Le film révèle ainsi, progressivement, que le corps féminin incarne des problèmes plus vastes ; ceux de toute la Tunisie, de sa libération et de son autodétermination. Ces problèmes, le corps de la femme les inscrit dans le film.¹⁴⁸ ». La tante Hadda renvoie à la période coloniale. Alors que Khadija, la mère de Alia, nous rappelle les dernières décennies avant la chute des beys.

La tante Hadda a passé tout son âge dans le palais du bey. Elle est totalement obéissante et passive. Elle ne veut prendre aucun risque et ne veut surtout pas causer la colère des beys qu'elle sert aveuglement. Dans plusieurs scènes, on la voit travailler dans les sous-sols du palais presque à tout moment. De plus, quand son fils lui demande de l'aider à cacher Lotfi – qui était un enseignant rebelle et révolutionnaire contre le colonialisme – elle a refusé. Ce n'est qu'après plusieurs supplices de son fils qu'elle a fini par accepter de laisser Lotfi dormir dans l'une des petites chambres du sous-sol. Elle leur a expliqué que le palais n'est pas le sien, qu'il appartient aux beys et qu'elle ne veut surtout pas les mettre en colère. Elle a autorisé l'ami de son fils à dormir que quelques nuitées.

L'obéissance totale de la tante Hadda renvoie à cette Tunisie qui s'est sacrifiée entièrement pour les colonisateurs. D'ailleurs, lorsque Alia se déplace après une quinzaine d'années d'absence au palais afin de présenter, entre autres ses condoléances à la famille, elle retrouve la vieille Hadda comme d'habitude dans sa petite chambre, mais toute aveugle et sans aucune lueur d'espoir.

Khadija a été délaissée par ses propres parents. Elle a été accueillie au palais depuis son enfance. Elle a passé également toute son adolescence entre ses murs. Elle n'a pas de lien avec le monde extérieur. Sidi Ali, l'un des beys, a fini par avoir discrètement et dans le silence un bébé d'elle. Leur fille illégitime n'est autre que Alia. Khadija a accouché

¹⁴⁸ Victoria Steinberg et Céline Philibert, "Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 188.

dans la douleur et elle est morte dans une douleur encore plus intense lors d'une fausse couche. Tout comme la Tunisie des années trente et quarante, elle ne s'est révoltée que très peu malgré le refus profond qu'elle ressent. Elle s'est développée malgré tous les obstacles mais dans une grande douleur et s'est sacrifiée en souhaitant un avenir meilleur à la génération d'après.

Alia qui est la figure de la nouvelle génération, s'accroche encore à son passé douloureux. Quand on la voit allonger sur le lit au début du film, on aperçoit sur le mur un tableau présentant un sultan sur son trône entouré de ses serviteurs ou disciples. Son père est absent, il est même mort et pourtant il continue à influencer les pensées de la jeune femme. La Tunisie est indépendante depuis plusieurs années, mais elle n'arrive pas à se développer correctement en comptant sur la nouvelle génération.

Plus Alia grandit, plus – durant son enfance – elle devient rebelle. Elle est l'espoir tant attendu par les tunisiens opprimés. Dans l'une des scènes, peu après sa connaissance avec Lotfi, on voit en elle une femme qui cherche à évoluer. Quand l'enseignant l'aidait à apprendre à écrire sur le tableau – tout en profitant la draguer et la caresser – elle a fini par lui demander de retirer sa main afin d'écrire son prénom toute seule. Et quand il lui demande de continuer avec son nom de famille, elle se bloque. Alia ne connaît pas son père et n'a donc pas un nom de famille.

Quant à Lotfi, il représente la révolution et le mouvement vers l'indépendance. Il encourage à plusieurs reprises Alia à être plus sûre d'elle. À chaque fois qu'il essaye de se rapprocher et de la toucher, elle recule et hésite. Alia lui dit clairement qu'elle a peur de lui. Le jeune enseignant la critique en lui disant qu'il la trouve aussi perturbée que son pays, un mot l'emporte et un autre la repousse. Puis il ajoute que les choses vont changer, un autre avenir les attend où Alia deviendra une grande chanteuse grâce à sa belle voix. Lotfi est plein d'espoir et de promesse. Plusieurs tunisiens ont cru et ont espéré que leur pays évolue beaucoup plus suite à l'indépendance.

La présence et les paroles de l'enseignant ont trop influencées les réactions de Alia. Quand sa mère lui a annoncé qu'elle devrait se préparer bientôt pour passer quelques jours de vacances avec la famille du bey, Alia a refusé. Elle n'accepte plus d'être considérée comme une esclave ou un objet sexuel tout comme sa mère. Ici, la réalisatrice nous montre à la fois le rôle de la femme dans la libération et la progression, et l'importance de l'enseignement pour avoir un pays indépendant et bien développé. Simplement, on ne sait pas si plus tard, Alia a appris vraiment à lire et à écrire. La voir chanter encore chanter dans des fêtes sans qu'elle apprécie ce qu'elle fait, nous fait penser qu'elle n'a pas intégré l'école. D'ailleurs, il est clair que Lotfi appartient à une catégorie sociale assez médiocre. Il prétend pouvoir la garder et la défendre alors qu'il n'est ni riche ni vraiment puissant.

Les trois personnages, tante Hadda, Khadija et sa fille, prouvent les difficultés que le tunisien subit pour se définir. La réalisatrice invite le spectateur à réfléchir à sa propre identité nationale. Elle critique clairement la société patriarcale et néo-patriarcale. De plus, à travers cette histoire, nous observons la division et la répartition de la Tunisie en plusieurs classes sociales causée par la politique des beys.

Le film qui est sorti dans les années quatre-vingt-dix peut être vu comme une œuvre qui critique également le régime de Ben Ali. La Tunisie postcoloniale n'a pas su se libérer de la dictature de ses dirigeants. Moufida Tlatli ne critique pas juste les beys – et donc l'état – mais critique aussi les citoyens qui n'ont pas osé aller jusqu'au bout pour s'imposer. Elle nous présente trois générations qui se succèdent et qui malgré la révolution, elles ont commis les mêmes erreurs. Comme plusieurs réalisateurs tunisiens, Tlatli est contre la censure et surtout l'autocensure. D'après ses personnages souvent angoissés, elle a montré à quel point l'origine de la peur pourrait être surtout mentale. Les colonisateurs ne se sont pas montrés durant le film, et pourtant, on sent leur présence presque sans arrêt. La société tunisienne a grandi dans la peur (Il ne faut surtout pas toucher à l'image du président, ses informateurs peuvent nous écouter à tout moment).

3. La femme défendue par la femme

Dès les premières scènes du film, on remarque à quel point la femme tunisienne est privée d'une indépendance totale. Alia se sent toujours agressée par les gens qui l'entourent. Elle ne peut se décider sans penser aux préjugements des autres. Pourtant, elle est chanteuse et donc on s'attend qu'elle soit libre. Quand elle annonce à Lotfi son envie de garder le futur bébé au lieu d'avorter, il lui répond « Tu es folle, tout enfant a besoin d'un nom, d'une famille et d'un mariage ! ».

La réponse de son amant nous donne plusieurs indices sur la situation du jeune couple mais aussi une idée sur la société où ils vivent. Lotfi, malgré son attachement et ses sentiments envers Alia, ne peut l'avoir comme femme. On peut supposer que financièrement il n'est pas encore prêt, mais dans ce cas, sa réponse aurait dû être plus positive. S'il déclarera à sa propre famille qu'il compte épouser Alia, il est conscient qu'il aura plusieurs problèmes et même un refus total. En expliquant et rappelant qu'un enfant a besoin d'un nom, il souligne le fait qu'il ne peut donner son propre nom de famille à ce bébé. Non seulement Alia est une chanteuse de soirée, mais en plus elle est sans famille et surtout elle n'a pas de père.

La société patriarcale donne une très grande importance à la famille nucléaire. L'honneur dépend tellement du nom qu'on porte. Chaque famille doit préserver son image – comme dans un royaume – en veillant à ce que tous les membres aient des origines valorisantes. Alia est condamnée à être privée d'une famille bien avant sa naissance. Pourtant, à un certain moment – beaucoup plus tard dans le film – on se rend compte que sa rencontre avec Lotfi est apparue comme un échappatoire libérateur. Tout comme la révolution tunisienne contre les beys, l'indépendance eue n'est que partielle et limitée.

La femme ne peut vivre en paix tant qu'elle n'a pas de père et puis de mari déclarés. Son existence dépend des noms des autres. « *Le cinéma tunisien présente cependant une étonnante particularité : les familles y sont presque toujours privées de pères et la femme y tient une place prépondérante. Les pères sont soit disparus (ils meurent parfois dès les premières images du film) soit défaillants, ivrognes, irresponsables et toujours négatifs. Dans d'autres cas, ils sont vivants mais muets, laissant la parole à la femme. Cette dernière, figure centrale de presque tous les films tunisiens, a un double visage : elle est, soit la victime de siècles de traditions injustes qui en font une monnaie d'échange et une esclave qu'il faut libérer, soit une matrone omnipotente derrière les apparences de la soumission.*¹⁴⁹ ».

La quête de Alia ou plutôt son obsession est celle de trouver le nom de son père. Elle ne peut se sentir complète sans atteindre la réponse. Son passé est incomplet, pareil pour son avenir. Elle sait qu'elle est et qu'elle sera toujours vue comme le fruit d'un péché. Etre un enfant illégitime dans une telle société est considéré comme un 'crime d'honneur'. Alia, malgré son don – sa belle voix – et son charme, a vécu dans la marge¹⁵⁰. Même Lotfi n'est pas prêt à se battre pour elle afin de l'avoir comme femme.

Alia a gagné quand-même une certaine liberté. Contrairement à sa demi-sœur Sarra, elle ne s'est pas retrouvée avec un mari qu'elle n'a pas vraiment choisi. Dans l'une des scènes de flashbacks, Sarra, la fille – légitime – de Sidi Ali, a annoncé à son amie Alia – puisqu'elles n'étaient pas au courant qu'elles avaient le même père – son futur mariage. Elle explique qu'elle épousera son cousin et répond aux interrogations de Alia d'une façon

¹⁴⁹ Ferid Boughedir, "La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 107.

¹⁵⁰ Elle était assez proche de la famille du bey au point que Sarra était son amie, mais elle était toujours considérée comme une personne inférieure et étrangère. Même lorsque la grande famille du bey s'est prise en photo, on a appelé Sarra pour y apparaître et poussé Alia en dehors du cadre. Toute la famille beylicale était en blanc sauf Alia, elle portait une robe fleurie. Elle portait en elle le symbole de la renaissance, alors qu'ils étaient tous identiques. Le photographe qui a demandé à Alia de sortir du cadre était français. Comme si Moufida Tlatli voulait souligner les conséquences du colonialisme sur le comportement de la société tunisienne.

qui montre comment elle trouve évident le fait d'accepter le mari qui a été choisi par son père. Sarra a grandi dans l'étage des riches, des beys. Elle ne peut le sens de la révolution et de la rébellion.

La jeune chanteuse se démarque aussi par rapport à Sarra en étant financièrement indépendante. Alia doit travailler pour pouvoir vivre. La Tunisie a donc gagné quelques points suite à son indépendance. La femme tunisienne ne s'est pas libérée totalement, mais son statut a bien évolué surtout par rapport aux années précédentes.

Le premier président de la république, Habib Bourguiba, était pour une modernité au sein de la société tunisienne notamment concernant le statut de la femme. Il a pris des positions qui s'opposaient aux avis des religieux. Il a encouragé la femme à travailler – et donc à se libérer de l'homme – et à enlever même le voile. D'ailleurs, jusqu'à nos jours, plusieurs personnes le considèrent comme le libérateur de la femme. Le Code du Statut Personnel (CSP) a connu d'énormes changements durant la présidence de Bourguiba. La femme s'est rapprochée de l'homme, chose qui a dérangé plusieurs conservateurs. La polygamie a été abolie et même interdite, le mariage ne se réalise qu'après le consentement du couple, le divorce¹⁵¹ a été instauré judiciairement, la répudiation est remplacée par un divorce, la femme ne peut se marier avant ses quinze ans, etc.

« C'est en s'inscrivant dans la continuité des réformateurs volontaristes de l'islam et dans une interprétation des textes religieux qui se veut moderne, mais en tenant compte aussi du rôle des femmes dans la lutte pour la libération nationale, que Bourguiba, premier président de la République tunisienne, promulgue le 13 août 1956 (soit trois ans avant l'adoption de la Constitution) le Code du statut personnel (CSP). Conçu dans un esprit réformateur et laïc, de compromis entre la religion et la modernité, le CSP (et les

¹⁵¹ La femme divorcée est mal vue dans ce genre de sociétés. Meme Ferid Boughedir dans son film Halfaouine, l'enfant des terrasses a critiqué cette vision. Latifa n'était pas la bienvenue chez Si Azzouz. Ce dernier n'a pas apprécié son indépendance et l'a traité "d'une divorcée" comme si c'était quelque chose de terrible qui explique sa transgression des normes et de la bonne conduite.

divers amendements qui l'ont suivi au cours des années 1990 et 2000) a pour objectif de reconnaître aux femmes le statut d'individu et de réduire les inégalités majeures entre les hommes et les femmes. Il s'agit notamment de l'abolition de la polygamie, l'interdiction de la répudiation et l'instauration du divorce judiciaire ainsi que l'institutionnalisation du mariage comme un contrat civil avec possibilité de clauses spécifiques (communauté des biens, respect du droit au travail de l'épouse, suppression de la tutelle et de la contrainte matrimoniale pour donner à la femme la possibilité de choisir librement son conjoint).¹⁵²»

Ces réformes majeures n'étaient pas acceptées par la majorité des Imams et même la *Zitouna*. Bourguiba a insisté pour appliquer ces modifications et il a eu le soutien de quelques penseurs religieux comme Tahar Ben Achour. En touchant le statut de la femme, le président s'est permis de se rapprocher de l'intouchable. Non seulement la femme ou plutôt sa position par rapport à l'homme est sacrée dans la société patriarcale, mais en plus le fait d'imposer des textes de loi qui ne sont pas identiques à ceux de la Chariaa peut causer des troubles au sein de la société tunisienne.

« Le statut personnel et l'organisation familiale étaient jusqu'en 1956 régis par le droit musulman et jugés par un tribunal confessionnel. À partir du moment où il s'est agi de modifier le statut des femmes et leur place au sein de l'organisation familiale, il n'y avait d'autre recours possible que de séculariser ce droit, que de le profaner. [...] Mais l'interpellation des femmes portait, par elle-même, plusieurs défis à la religion et à une tradition encore plus figée. D'abord, elle atteignait l'intouchable, l'interdit, le tabou car identifié au sexuel, à la provocation des sens et donc à la dégénérescence sociale. Ensuite, elle exprimait une conscience qui se voulait supérieure ou, au moins, autonome par rapport au verbe divin par la faculté d'adapter le texte sacré aux impératifs de l'évolution historique, de le relativiser dans le temps et dans l'espace. Enfin, elle impliquait, au besoin, une confrontation avec une norme parfois incontournable et incompressible. C'est en vertu de sa stature de leader national que le président Bourguiba

¹⁵² Dorra Mahfoudh, Amel Mahfoudh « Mobilisations des femmes et mouvement féministe en Tunisie », *Nouvelles Questions Féministes* 2014/2 (Vol. 33), p. 20.

s'était arrogé les pouvoirs de l'exégète l'autorisant à soumettre le Coran à sa lecture et à son interprétation libérale. Se livrant à un exercice qui, par certains aspects, pouvait se révéler plus périlleux encore qu'une franche laïcité, il déduisait que la revalorisation du rôle et de la place des femmes était parfaitement compatible avec l'islam, qui lui-même était parfaitement compatible avec la révision de son contenu.¹⁵³ »

Alia s'est retrouvée depuis son enfance dans le patriarcat. La famille beylicale est un échantillon de ce modèle suivi par tout le pays mais différemment. Il est remarquable à quel point les femmes dans le palais ne sont pas libres. Les femmes d'en bas étaient juste des serviteurs et celles du haut n'étaient là que pour donner une belle image. Les femmes ne décident pas de leur destin. Elles sont les marionnettes des hommes. Même Jneina, la femme de Sidi Ali, n'avait presque aucun pouvoir à part donner des ordres aux serviteurs concernant le ménage et l'organisation du palais. Elle était même au courant que son mari fréquentait Khadija – la mère de Alia – mais elle ne pouvait pas condamner Sidi Ali. Le palais du bey est présenté comme un harem. L'homme est entouré de plusieurs femmes qui sont là pour réaliser ses fantasmes et ses désirs.

Malgré la rébellion de Alia depuis son adolescence, elle continue à être sous la tutelle de Lotfi. Elle a même osé chanter une chanson révolutionnaire durant la soirée du mariage de Sarra en plein cœur du palais devant tous les invités et pourtant elle n'a pas su tracer son propre chemin indépendamment. La société tunisienne est passée du patriarcat au néo-patriarcat. Cependant, Ali continue à être privée de son père. Elle se force à le retrouver dans ses souvenirs. Un père qui est absent, à l'image du vécu tunisien. *« Ce père que l'on évacue dès les premières images représenterait-il le colonialisme qui avait laissé la Tunisie dans une structure de type patriarcal ? A moins que cette importance réelle de la mère par rapport à l'autorité supposée du père ne soit typique de la culture méditerranéenne. Toujours est-il que le cinéma tunisien n'est jamais misogyne : il ignore*

¹⁵³ Ilhem Marzouki, « La modernité, pour ou contre les femmes ? », in EPHESIA, La place des femmes, La Découverte « Recherches », 1995 (), p. 87-88.

totallement les rôles de pécheresse, de vamp, de femme fatale entraînant les hommes à leur perte, que l'on retrouve dans les autres cinémas méditerranéens, notamment dans les cinémas populaires turcs ou égyptiens. Mais, contrairement aux images de « mère courage » se défendant contre l'adversité présentes dans les autres cinémas arabes, le cinéma tunisien privilégie la matrone dominatrice qui règne seule dans une famille où le père est absent ou défaillant.¹⁵⁴ »



Figure 13. Alia en train d'observer discrètement sa mère qui traverse la cuisine du sous-sol

¹⁵⁴ Ferid Boughedir, "La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 108.

4. Chut... Ils sont là !

Tout le film tourne autour du silence. Les tabous sont partout dans cette société qui donne une importance aux jugements des autres. Malgré la grande douleur de Khadija, Alia est née dans le silence. Il ne s'agit pas d'un silence paisible mais plutôt du silence de l'oppression et de la peur. « *Le silence de ce film fait retenir donc, d'une certaine façon l'histoire de « l'autre ». Il nous enseigne autant l'écoute que la parole. L'incompréhension d'Alia quant à sa place dans la société est aussi l'occasion d'un renversement des codes narratifs traditionnels. Car cette incompréhension, qui ébranle le statu quo, fait voir les codes et les mœurs d'un œil étranger.*¹⁵⁵ »

Dans la scène de l'accouchement de Alia, nous voyons la grande douleur qui torture le corps de Khadija et nous découvrons juste après l'application de la loi du silence. L'une des femmes serviteurs à la venue du nouveau née demande à tante Hadda qui est le père. Immédiatement, la grande dame lui demande de se taire. On n'a pas le droit de parler d'une telle naissance surtout pas au sein de la famille du bey qui a été durant très longtemps sacralisée.

Alia n'a pas cessé de chercher l'identité de son père et donc sa propre identité. Elle voulait sans arrêt découvrir son nom de famille. D'ailleurs, à la fin du film, la tante Hadda explique à Alia qu'un père n'est pas juste un prénom et que parfois, il faudra mieux garder le silence sur quelques sujets. La vieille dame qui représente la Tunisie coloniale, a été éduquée sur la loi du silence. On note que Alia porte quand-même et d'une certaine façon le prénom de son père en elle : Alia est dans quelque sorte le féminin de Ali. Pourtant, la jeune fille se sent incomplète. La mort de son père en silence sans avoir osé lui dire la vérité l'attriste beaucoup.

¹⁵⁵ Victoria Steinberg et Céline Philibert, "Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, pp. 191-192.

Le silence est l'une des règles les plus importantes au sein du palais et donc de la société patriarcale. Les serviteurs n'ont pas le droit de chanter comme elles le souhaitent devant la famille du bey. Les femmes ménagères ne peuvent même pas s'opposer à la volonté perverse des beys. Quand Sidi Béchir a demandé à Khadija de lui apporter sa fille Alia pour le soigner¹⁵⁶ avant de dormir, la mère n'a pas pu lui dire non malgré qu'elle était totalement contre sa demande. Grâce à une ruse, elle a pu se débrouiller pour satisfaire ses envies autrement.

Le silence a épuisé et vidé les serviteurs de toute sorte d'énergie positive et d'espoir. Dans combien de scènes, nous les observons tristes avouant leur déception causée par cette oppression. Dans l'un des passages, l'une des femmes de ménage dit que leur vie se ressemble au couvre-feu, elle ajoute qu'elle n'appartient pas à elle-même et qu'elle a envie de sortir dans la rue toute nue afin de crier à voix haute jusqu'à ce qu'elle ne se taise qu'à cause des balles. La femme bouillonne au fond d'elle. Le silence qu'elle subit la suffoque. La réalisatrice nous montre juste après Alia en train d'apprendre à écrire son nom comme si elle voulait dire aux spectateurs que la libération ne se réalisera pas qu'à travers l'enseignement et l'éducation

Grâce au voyeurisme, Alia découvre son environnement et ses tabous. « *Le regard est, dans les récits filmiques, du côté du sacré. Le cinéma a compris qu'il constitue pour l'enfant une survie ; c'est plus que jamais sur le regard d'un enfant que le cinéma fonde son avenir. Il permet au spectateur de voir le personnage, d'observer : voyeurisme au cœur d'un voyeurisme.*¹⁵⁷ ». Alia observe discrètement l'intimité partagée entre Sidi Ali et sa mère. Elle tourne autour d'elle dans le jardin jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse. Sidi Béchir la remarque et la ramène sur son modeste lit. Il l'admire jusqu'à ce que Khadija rentre dans

¹⁵⁶ A vrai dire, ce qui est demandé est bien plus que des soins. Le bey cherche à partager ses envies sexuelles – comme s'est souvent le cas avec ses serviteurs – avec la toute jeune Alia. Le non-dit est souvent utilisé comme moyen de communication dans cette société traditionnelle qui s'affiche en tant que conservatrice.

¹⁵⁷ Nawel Ouakaoui, "Alya et Fella : deux parcours visuels, un combat unique", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Télérama, 2004, p. 80.

sa chambre. Ses pulsations sexuelles s'éveillent et il finit par violer Khadija devant sa propre fille. Alia fait semblant d'être encore inconsciente et détourne son regard ailleurs mais ne peut s'empêcher d'écouter tout ce qui se passe. Ce traumatisme a poussé la fille à faire une grève de la parole pendant plusieurs jours et à avoir des migraines chroniques et éternelles.

Afin de souligner ce mélange d'oppression, de tabous et de non-dit, Moufida Tlatli continue la scène en nous plongeant dans l'imaginaire de Alia. On voit la jeune fille courir vers les portes extérieures du palais qui se ferment sur elle. La caméra se rapproche de plus en plus sur sa bouche qui est en train de crier en silence. Alia est emprisonnée dans cette société qui l'a condamné depuis sa naissance. La jeune fille crie très fort mais on n'entend aucun bruit. Les tabous sont plus forts que sa volonté.

Sidi Ali meurt sans annoncer la légitimité de sa fille Alia. Sa quête d'identité se complique encore plus. Cependant, Alia finit par ne plus avoir envie de garder le silence. Elle décide de garder le bébé au lieu d'avorter. Elle souhaite même avoir une fille afin de lui donner le nom de sa mère Khadija. La jeune chanteuse veut tracer un chemin différent. Elle est prête à assumer les conséquences et avoir le contrôle sur son destin.

2. Nacer Khemir, un réalisateur soufi

1. Bab'Aziz, des contes dans un conte

Nacer Khemir est l'un des réalisateurs tunisiens voire arabes qui ont un style unique et remarquable. Ses œuvres se distinguent facilement des autres réalisations. Calligraphe, conteur et réalisateur, son travail est très soigné sur tous les plans. A travers sa trilogie - qui comporte *Les baliseurs du désert* (1986), *Le collier perdu de la colombe* (1991) et *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (2005) – le spectateur est émerveillé à chaque fois par la beauté de l'univers présentée par Khemir que ce soit visuellement ou musicalement.

Chacun de ses films est riche en sémiologie. Images et paroles renvoient à des sens bien profonds. Même si on peut considérer que ses œuvres traitent d'une certaine façon des sujets politiques, ça reste assez indirecte et flou pour un spectateur ordinaire. Le réalisateur cible des cinéphiles bien déterminés. Il ne cherche pas à traiter directement les problèmes de la société tunisienne. Il préfère raconter des histoires qui valorisent le patrimoine et la culture islamiques. D'ailleurs, dans plusieurs de ses interviews, il explique que l'un des grands manques du cinéma arabe vient de la non-maîtrise de la narration.

L'œuvre de Nacer Khemir se veut plutôt fantastique et ne cherche pas à se présenter comme étant un autre film réaliste. Dans *Bab'Aziz*, nous suivons dans le désert une petite fille Ishtar et son grand-père, aveugle, qui marchent ensemble des jours et nuits. L'enfant est en train d'accompagner le grand sage qui souhaite atteindre une réunion de derviches tant attendue. À vrai dire, la destination voulue n'est autre que la mort. Tout au

long du trajet, des histoires se croisent et nous apprennent avec beaucoup de sagesse et délicatesse à nous rapprocher beaucoup plus de notre âme.

Tout comme Ishtar, le spectateur apprend et découvre – souvent avec impatience – les histoires racontées par le grand-père en y trouvant des leçons : l’histoire du prince qui a tout délaissé pour ne contempler que son âme, celle du jeune chanteur qui part à la recherche de sa mystérieuse bien-aimée, l’histoire de Osman qui veut retrouver le palais qui l’a visité suite à sa chute dans le puits et l’histoire de Hassan qui s’en veut à un derviche aux cheveux roux qui l’accuse d’avoir tué son frère.

Le parcours du grand-père et sa petite fille est parsemé donc de plusieurs rencontres et histoires. Ils errent ensemble et se laissent guidés par les signes envoyés et qu’on ne peut voir qu’avec le cœur. Le film est plein de messages soufis qui nous invitent à ne donner aucune importance à ce monde éphémère. C’est l’âme qui est primordialement sacrée dans cette vision. On ne doit pas donc se limiter à une lecture superficielle de tout ce qu’on voit et entend. L’islam mystique présent tout au long du film nécessite une grande concentration et un minimum de culture théologique.

2. L’image positive du monde musulman

Khemir défend la culture arabe et musulmane, sans forcément se limiter à la culture arabe elle-même. Dans Bab’Aziz, plusieurs personnages sont iraniens et perses. D’ailleurs, à plusieurs reprises, les protagonistes discutent ensemble chacun avec son dialecte ou sa propre langue. Nous voyons même chiites et sunnites ensemble partageant musique, chants et invocations. Le réalisateur montre une image positive du monde musulman en cherchant à réunir toutes les cultures ensemble au nom de l’amour pur.

Comme son titre l'indique, le film est très contemplatif. Images, musique, paroles et même silence font émerveiller et évader le spectateur. C'est pourquoi il faut qu'il y est une bonne concentration afin de ne pas perdre le fil de l'histoire et ne pas se limiter à la première couche de l'esthétique.

Le sacré dans ce cas-là ne peut être atteint sans un effort. Ce que nous voyons dans le cinéma de Khemir est bien différent de ce que se trouve dans la société tunisienne ou même arabo-musulmane. Le soufisme n'y est pas très répandu ce qui nous éloigne souvent d'un art spirituel.

L'audience des films de Nacer Khemir découvre souvent une nouvelle façon de voir des thèmes comme l'amour et la mort. Le réalisateur ne cherche surtout pas à critiquer par exemple les extrémistes d'une façon directe, en réalisant – comme plusieurs l'ont déjà fait – des œuvres qui décrivent et accusent les terroristes ; ils préfèrent inviter le spectateur à s'embellir en se purifiant de l'intérieur. L'amour devrait être celui qui vient de l'âme.

Le grand-père et sa petite fille avancent dans le désert sans aucune indication remarquable. Ishtar s'est inquiétée au sujet du chemin suivi et a demandé à Bab'Aziz comment ils feront pour être sûrs d'atteindre la bonne destination alors qu'ils n'ont ni carte ni repères visuels. Il la rassure en lui disant qu'ils trouveront le bon chemin. Ici, le réalisateur valorise le côté spirituel de l'être vivant puisqu'il ne faut pas se limiter aux yeux pour pouvoir voir, c'est avec le cœur que le grand-père trace son chemin. Ce dernier apprend à sa petite fille des sagesses soufies dont essentiellement la découverte de l'amour. Leur voyage est une quête de l'amour.

D'ailleurs, à travers les petites histoires racontées que ce soit d'une façon directe par Bab'Aziz, ou indirecte à travers les personnages devenus narrateurs, on remarque qu'eux aussi essayent d'atteindre l'amour, mais chacun à sa propre façon. Le prince qui au début ne faisait que suivre une jolie gazelle, a fini par découvrir son âme. Il

la contemplait sans arrêt jusqu'à ce qu'il se transforme en derviche. Zaid le jeune poète parcourt de longs trajets dans l'espoir de retrouver sa bien-aimée Nour qui elle-même était en train de chercher son père. Tous les personnages sont donc spirituellement liés par l'amour. Comme les derviches tourneurs qui dessinent des cercles tout en avançant, la narration de Nacer Khemir se trace en spirale. Tous ses contes se croisent et se nourrissent de l'amour.

Quant à la mort, elle est présentée comme étant une merveilleuse étape. L'atteindre pourrait être considéré comme une sorte de fête lors d'un rituel de passage. Bab'Aziz a préparé même sa propre tombe. Il a fait ses adieux à Ishtar et a demandé au jeune homme qui cherchait son frère de passer le couvrir de sable quand il sera mort. Ce thème est – lui aussi – présent dans ses autres films. Le grand-père se délivre donc à une "belle mort" où on ne voit aucune souffrance à part une certaine tristesse ressentie lors des adieux entre le grand-père et sa petite fille. Mais juste après, on se retrouve dans une immense cérémonie qui fait de la mort un merveilleux passage.

3. Des rencontres sans frontières

Grâce aux différents dialectes et langues qu'il nous fait écouter, le film se présente comme une œuvre sans frontières. L'union est quelque chose de sacré. La cérémonie de la mort témoigne de cette diversification que le réalisateur considère comme une source de richesse et non pas de conflit. Les personnages parlent avec la langue qui les touche le plus tout comme la musique écoutée. Plusieurs groupes musicaux d'ethnies différentes jouent chacun à côté de l'autre tout au long de la soirée de la cérémonie. Une magnifique harmonie les relie ensemble ce qui fait vibrer encore plus le spectateur. Le désert et la lumière dispersés un peu partout embellissent le film encore plus mais aussi nous emportent dans une dimension mystique où le moindre regard tend vers le sacré.

L'œuvre de Khemir ne pourrait avoir de sens sans la réalisation et l'aboutissement de plusieurs rencontres. Chaque histoire nous mène à une autre, et presque chaque personnage traverse des aventures qui tournent autour du destin. La rencontre est un thème très important dans le film. À première vue, le hasard se manifeste souvent. Mais à vrai dire, tout a un sens et tout a un message à faire passer. Les personnages des contes ont dû subir une sorte d'incident qui les téléporte dans un autre monde mystique où chacun part à la recherche de la vérité.

L'univers de Khemir est celui de l'union spirituelle. Tunisien, algérien, turc, persan, ... se rencontrent, discutent et chantent ensemble et partagent même de l'amour qui les guide vers une réalité mystique. Ils se retrouvent dans un monde proche de celui des mythes tout en contenant plein de rites, de traditions et d'aspect religieux. Ce qui compte dans cet univers c'est ce qui définit vraiment l'homme. Ce n'est pas le paraître mais plutôt l'être.

Certes, ce merveilleux monde est plein d'alchimie poétique, mais il est ancré dans notre terre. D'ailleurs, le désert pourrait être considéré comme un personnage principal dans le film. Tout en se remplissant du spirituel, les personnages se nourrissent de la terre. C'est au fond d'elle que chaque être vivant finira par se retrouver. Tout comme le commencement du film, Bab'Aziz était enfoui dans le sable – suite à une tempête –, il disparaît également à la fin du film tout au fond de la terre dans la tombe qui l'a creusé. Il faut aller tout au fond de la chose afin de la découvrir réellement et surtout se découvrir.

Toute découverte se fait grâce à des signes qui apparaissent au moment voulu. Le sacré se dégage alors de cette espèce de réseau invisible qui relie tous ces êtres ensemble. Il suffit d'ouvrir son cœur pour avancer et voir ce qu'on ne peut voir autrement. Vers la fin du film, lorsque Bab'Aziz est arrivé à sa destination, plusieurs personnes – silhouettes – sont apparues devant lui comme si elles l'attendaient pour fêter son départ, ou plutôt son arrivée. La mort et la vie – et donc l'amour – sont liées et se complètent. Après la mort vient une autre naissance. Mais afin de réaliser cette résurrection, il faut atteindre

la terre. D'ailleurs, dans une scène, Ishtar tombe en marchant et tout son visage touche le sable. Elle finit alors par en avaler un peu, c'est comme si elle a commencé à suivre le même chemin que son grand-père. Bab'Aziz la considère comme sa petite âme et essaye de lui transmettre son savoir tout au long de l'errance. Il cherche à lui transmettre ce qu'il connaît avant d'atteindre sa mort, ou qu'elle l'atteigne.

Nacer Khemir explique aussi – dans l'émission *One on One*, passée sur *Al Jazeera English* en septembre 2010 – que le visage enfoui dans le sable est à l'image de l'islam de nos jours. Le réalisateur pense que la plupart des leaders musulmans n'ont pas su montrer un beau visage de cette religion. Il défend grâce à ses œuvres la culture islamique en essayant de présenter et représenter son esthétique aux spectateurs. Khemir sacralise donc les traditions ancestrales et nous renvoie à travers le personnage de Bab'Aziz à renouer les liens avec la culture de nos ancêtres. Le réalisateur critique les politiciens musulmans qui ne font que diviser les arabes au lieu de les réunir notamment grâce à cette langue commune. Lorsque le grand-père nettoie le visage de Ishtar du sable qu'elle a failli même avaler, il nous dit que c'est en suivant les pensées de nos ancêtres que nous saurons montrer un beau visage de l'islam. Ce visage doit être celui des aïeux. Il faut donc respecter les traditions et le savoir ancestral. Les protagonistes de Khemir réussissent leurs parcours en étant eux-mêmes, en veillant sur leur visage naturel¹⁵⁸.

Le réalisateur invite les spectateurs à découvrir la beauté de l'union. Il trouve que l'égoïsme est en train d'affaiblir de plus en plus les pays arabes et musulmans. « *Le monde arabe ce que le réunit c'est la langue, c'est la culture, ça n'a jamais été le politique, c'est la culture. C'est comme s'il y avait 22 branches, 22 pays d'un même arbre, et chaque branche elle pense que c'est elle le tronc et elle n'écoute pas les autres. C'est cette*

¹⁵⁸ Dans Bab'Aziz, le grand-père explique à sa petite fille que le petit creux se trouvant dans son menton est appelé le sceau d'ange. C'est la trace laissée par le droit de l'ange.

difficulté d'accepter que nous sommes des branches d'un arbre et non pas l'arbre, une branche ne peut jamais être l'arbre. [...] ¹⁵⁹»

Presque tous les films de Khemir nous renvoient au désert. Selon lui, cet univers se trouve non pas juste tout autour de l'arabe mais aussi tout au fond de son être. Non seulement les pays arabes sont souvent représentés par le désert, mais aussi c'est dans ce monde désertique que son identité s'est construite. La langue arabe est nettement liée au désert de la péninsule. D'ailleurs, la poésie a joué un rôle important dans l'histoire des arabes même avant l'arrivée du prophète Mohamed. Les tribus se vantaient et s'imposaient grâce à la maîtrise de la langue.

Le désert est aussi le point de départ du musulman. C'est de là qu'il commence à avancer dans l'espoir d'atteindre le paradis. À chacun son paradis, à chacun son désert. Paradis et désert sont donc liés et très importants dans la culture des arabomusulmans. La marche dans le désert peut être considérée comme la quête du paradis et du moi. Cette vision est bien remarquable également dans le film *Les baliseurs du désert* où on voit un groupe de villageois qui ont quitté leur village et ont commencé à tourner autour presque sans arrêt à la recherche du jardin paradisiaque. Ces jeunes sont à la recherche de leur propre civilisation perdue depuis longtemps dans le désert.

Nacer Khemir critique la situation actuelle des pays arabo-musulmans qui ont coupé court avec leurs histoires depuis une cinquantaine d'années voire plus. La recherche du soi se fait à travers une quête spirituelle durant laquelle on apprend à repousser ses propres limites et à avoir une meilleure clairvoyance. La marche est aussi un avancement dans l'espace et dans le temps et donc, elle est constructive à la narration.

Le réalisateur signale aussi que cette culture est liée au désert esthétiquement et spirituellement. La Kaaba à la Mecque qui représente le centre de la terre – d'une certaine

¹⁵⁹ Emission One on One, Al Jazeera English, Septembre 2010

façon – pour les musulmans et qui est le point de convergence de tous les musulmans, se trouve – à son origine – en plein désert tout en étant vide de l’intérieur. La grotte de Hira, l’endroit où le prophète a reçu les premières révélations divines, est située aussi en plein désert dans le vide.



Figure 14. En plein désert, Bab’Aziz en train de prier à côté de sa petite fille Ishtar

Le vide¹⁶⁰ est quelque chose d’important dans la culture ancestrale des musulmans. Que ce soit dans l’architecture ou la calligraphie ou même l’éloquence, le vide y représente un critère d’esthétique primordial. Nacer Khemir nous replonge dans cet univers où nous errons avec ses personnages, comme s’il essayait de nous rappeler les

¹⁶⁰ Ce sont les arabes qui ont découvert le chiffre zéro.

bases de la beauté arabe et musulmane. Le vide est sacré dans le cinéma de Khemir ou plutôt chez les soufis. C'est en se vidant de l'intérieur qu'on pourrait laisser de l'espace à l'essentiel. L'âme pure a besoin d'un tel vide pour pouvoir exister. C'est grâce à ce vide que l'être finira par se remplir par l'amour.

Tout est donc lié comme l'indique Khemir. Désert, errance, âme, amour, ... sont tous des composantes nécessaires à la vie de l'être humain et le soufisme cherche à nous rappeler la valeur de ces notions. « *Le cœur de l'islam il est plus dans le soufisme que par où il faut commencer de laver son pied gauche ou son pied droit. C'est l'intériorité, c'est le fait de devenir - encore le désert – un grain de sable, parmi ces milliards de grains de sable qui font l'univers. L'univers est immense, mais il faut des grains de sable pour faire l'univers. [...] Que disent les soufis, ils disent tous différemment mais ils le disent tous : sans amour, rien n'existe. Et d'ailleurs, le divin est amour, c'est pour ça que nous existons. Et donc ce lien d'amour, ils le cultivent, ils le creusent. Il prend toutes les formes philosophiques chez Ibn Arabi, plus poétique chez Mawlana Jalal-Din Rumi et d'autres. C'est eux le cœur de l'islam.*¹⁶¹ »

Tout au long du film, alors que les contes s'emboîtent et s'illustrent comme l'univers des *Mille et Une Nuits*, la musique s'étend et s'élève de partout. Dans chaque histoire racontée par le grand-père et durant chaque nouvelle rencontre ou passage, le spectateur écoute des chants spirituels qui touchent l'âme. En errant dans cet univers intemporel, on croise des derviches qui dansent, tournent et chantent sans arrêt. Leurs chants témoignent d'un grand amour vers Dieu, dans une ambiance mystique et sensuelle.

¹⁶¹ Emission One on One, Al Jazeera English, Septembre 2010

4. Le mysticisme est partout

Le film s'ouvre sur un chant mystique où on y écoute du *dhekr* – des invocations - ou plutôt une lecture de quelques versets Coraniques, accompagnée d'une musique rythmique, tout en se étant à l'intérieur d'une sorte de caverne ayant une grande et jolie coupole, sous laquelle tourne un derviche.

L'ouverture du film se présente à nous comme celle du Coran. On entend les paroles divines prononcées par tout musulman au commencement de la lecture Coranique, qui disent : « *Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le très Miséricordieux.* » Puis viennent les versets 33, 34 et 35 de la Sourate El Imran (La Famille D'Imran) :

« *Certes, Allah a élu Adam, Noé, la famille d'Abraham et la famille d'Imran au-dessus de tout le monde. (33). En tant que descendants les uns des autres, et Allah est Audient et Omniscient. (34) (Rappelle-toi) quand la femme d'Imran dit : "Seigneur, je T'ai voué en toute exclusivité ce qui est dans mon ventre. Accepte-le donc, de moi. C'est Toi certes l'Audient et l'Omniscient". (35).*¹⁶² »

Sourate El Imran peut être considérée comme une invitation pour les gens du Livre. On y est demandé d'accepter la guidance et suivre les traces des ancêtres pieux qui ont été choisis et élus par Dieu. Les versets récités nous rappellent comment la guidance divine a commencé avec Adam et comment la sélection divine se base sur la piété (et non pas sur l'apparence, le pouvoir, le matériel, etc.).

À travers ce passage Coranique, Nacer Khemir met en valeur l'aspect humaniste de la religion islamique. L'Homme doit juste se donner de bon cœur – en toute fidélité - à Dieu et Il l'écouterà et le guidera tout au long de sa vie, comme ça été le cas avec tous ses fidèles. Dans ces versets, on remarque aussi l'importance de l'écoute où on lit, deux fois de suite, l'un des noms de Dieu, l'*Audient*. Le réalisateur nous invite à écouter l'autre, à savoir s'ouvrir et accepter ce qui vient vers nous. Tout est destin, tout pourrait être bénéfique à celui qui saura être patient. Et pour écouter, il faut faire du vide en soi pour

¹⁶² Versets 33, 34 et 35 du Coran, de la Sourate 3, *Al-Imran* (La Famille D'Imran).

laisser de la place et garder au fond de son être ce qu'on juge plus important et essentiel à notre âme. Comme nous l'avons déjà cité, l'union est un message primordial que Khemir n'hésite pas à faire circuler à travers ses films. Ses œuvres se veulent universelles incitant le musulman, ou l'Homme dans son être, à s'ouvrir sur l'autre tout en préservant et purifiant son amé. « *Ses films sont de véritables contes non seulement d'un point de vue formel, mais également parce qu'ils sont porteurs d'un message. Ces sensations, ces évocations, ces couleurs, ces images, ces histoires, tirées d'un imaginaire collectif, présentent pour ainsi dire une synthèse, décentrée, plurielle et sans nationalité précise (les langues arabe et persane se côtoient dans la bouche des personnages de Bab'Aziz) d'une culture arabo-musulmanes qui, « il était une fois, il y a bien longtemps », étaient belle, spirituelle et harmonieuse. »*

Juste après la danse soufie et la récitation Coranique et avant de passer à la scène suivante pour découvrir Bab'Aziz et sa petite fille Ishtar, un carton s'affiche où on peut lire – en calligraphie arabe - « *Les chemins menant vers Allah sont aux nombres des âmes.* » Cette citation est considérée par certains comme étant un hadith du prophète, même si tant d'autres savants et musulmans pensent qu'il s'agit juste d'une sagesse d'antan. Ces paroles sont sacrées pour les soufis. Pour eux, trouver Dieu est la quête principale de tout être vivant et afin d'y arriver, il faut suivre le chemin de l'amour et ne s'intéresser qu'à la beauté de l'âme. Simplement, le trajet n'est pas unique. À chacun sa façon de sentir son environnement et de s'y trouver son équilibre et sa mission personnelle et universelle à la fois.

Tout au long du film, nous suivrons plusieurs chemins qui se croisent et qui finalement aboutissent à des révélations. Même pour retrouver Nour¹⁶³, Ishtar n'arrêtait pas de rappeler Zaid – comme il lui a conseillé son grand-père Bab'Aziz – de chanter. Comme si le jeune homme trouve sa place dans cet univers grâce à son don de chant. Khemir insiste sur le côté sacré de l'être humain et le valorise.

¹⁶³ Qui veut dire lumière en arabe. Elle est le symbole de la clairvoyance, de la guidance et de la pureté.

L'Homme est avant tout cette âme qui est contenu dans un récipient qui n'est autre que le corps. Et l'âme vient du souffle du Créateur. C'est donc un honneur pour l'homme de porter en lui le souffle divin. « *Une fois que Je lui aurai donné sa forme définitive et l'aurai animé de Mon souffle, vous vous prosternerez devant lui.*¹⁶⁴ ».

Les soufis accordent une grande importance à l'âme et ils invitent tout être à regarder au fond de lui. Cependant, il ne faut pas tomber dans l'égoïsme. Il faut éduquer son âme et briser toute forme d'égoïsme afin d'atteindre le pur esprit qui se trouve en nous. Cette vision est racontée tout au long du film et surtout à travers le conte du prince qui a perdu raison depuis qu'il a commencé à contempler son âme.

Pour les soufis, il n'est pas évident de résister à la force de la beauté divine. Il suffit de s'y approcher pour être frappé par la *hayra*, cette perplexité troublante et magnifique. Le musulman est invité à trouver le chemin vers Dieu, en lui. Le *Tawhid*¹⁶⁵ – l'Unicité divine – est primordial pour avoir une bonne foi et une profonde croyance. Pour y arriver, il faut s'élever à un état spirituel, et se détacher du matériel.

Ce passage peut se manifester aux yeux des communs mortels comme une perte de raison. D'ailleurs, le derviche qu'on croise dans plusieurs scènes dans le film de *Bab'Aziz* et qu'on voit danser dès le début, paraît comme un homme fou. L'une des citations de l'un des fondateurs du Soufisme, Djalâl-od-Dîn Rûmî, dit « *Tout l'univers est contenu dans un seul être humain : toi. Tout ce que tu vois autour de toi, y compris les choses que tu n'aimes guère, y compris les gens que tu méprises ou détestes, est présent en toi à divers degrés. Ne cherche donc pas non plus Sheitan hors de toi. Le diable n'est pas une force extraordinaire qui t'attaque du dehors. C'est une voix ordinaire en toi. Si tu*

¹⁶⁴ Verset Coranique 72, Sourate 38 Sâd.

¹⁶⁵ Dans son film *Les baliseurs du désert*, Nacer Khemir affiche à l'entrée du village, en haut d'une arcade qui couvre une petite ruelle, les paroles de l'Unicité. Grace aux petites briques qui se superposent, on dit : « *Il n'y a point de divinité à part Allah.* ». Cette croyance est considérée comme la clé de l'islam et se présente donc, en haut, dès le début du passage principal de la ville.

parviens à te connaître totalement, si tu peux affronter honnêtement et durement à la fois tes côtés sombres et tes côtés lumineux, tu arriveras à une forme suprême de conscience. Quand une personne se connaît, elle connaît Dieu.¹⁶⁶ »

Le derviche qu'on voit donc tourner sous la coupole sous la récitation Coranique, représente un fidèle qui a su se libérer de son corps et prendre soin de son âme. Généralement, les derviches tourneurs portent de longues jupes blanches, afin de symboliser la pureté et accentuer le mouvement circulaire qui représente la continuité et la révolution autour de l'Unicité divine. Durant la danse, le fidèle se vide de l'inutile et se remplit de l'énergie spirituelle tout en pivotant sur l'axe de l'univers.

La main droite s'élève et se tourne vers le ciel¹⁶⁷ pour accueillir la grâce céleste et la faire circuler sur terre, à travers la main gauche qui se dirige vers le bas. Le tourneur en écoutant du *dhekr* rythmé par une musique qui renvoie aux battements du cœur, tourne à la fois autour de lui-même et de l'espace où il se trouve. Suivant donc la loi universelle, le derviche gravite autour du soleil, qui n'est autre que son cœur.

Tout comme la citation affichée dès le début du film, Nacer Khemir insiste sur la pluralité qui mène vers l'Unicité. Le grand-père, Ishtar, Zaid, Le prince, Le vendeur du sable... tous suivront leur propre chemin afin d'atteindre leur but. L'Homme est sacré surtout lorsqu'il est guidé par son cœur. C'est en lui qu'il trouvera réponse à toutes les questions et qu'il arrivera à trouver son paradis. Le réalisateur nous trace les différents chemins suivis par ses personnages qui sont à la quête de l'amour. Ils les placent dans un monde riche en culture arabe et musulmane où tout se coïncide d'une façon très poétique. « *Ce qui intéresse Nacer Khemir dans le conte, c'est certes l'universalité de son message, mais c'est surtout son caractère fictionnel : il propose une infinité de possibles, et par ces*

¹⁶⁶ Djalâl-od-Dîn Rûmî, *Le livre de Chams de Tabriz*.

¹⁶⁷ Appellé *Al Samâ* en arabe, les soufis l'utilisent aussi pour décrire l'élévation jusqu'à l'atteindre de l'ivresse mystique.

possibles ouvre une faille au sein de la réalité présente. Dans l'espace fictif du conte, Nacer Khemir peut confronter à ce présent qui le regarde, qui l'écoute et qui l'abrite, la mémoire spectrale, stylisée et mythifiée de l'Andalousie arabe (Le collier perdu, Les baliseurs) ou de la Perse des arts et des lettres (Bab'Aziz). Il ne s'agit pas pour Nacer Khemir de procéder par là à la glorification passéiste d'un paradis perdu : il s'agit au contraire de puiser dans ce souvenir des modèles qui permettent de représenter en images l'esprit de la culture arabe. Les contes filmés de Nacer Khemir sont de véritables allégories de ce passé et de cette culture rêvés : le désert de Bab'Aziz est un carrefour utopique de chants, de rites, de prières, et de contes anachroniques, dont le seul dénominateur commun est leur arabité, ou plutôt leur islamité. Ce désert – cadre du conte – est le réceptacle intemporel et fictif de ce que Nacer Khemir retient des siècles d'histoire, de culture, de pensée, de spiritualité et de littérature arabo-musulmanes : il est le lieu de sa rêverie islamique personnelle. Mais en rassemblant dans ce décor unique et onirique ces motifs disparates de la culture arabo-persane, Nacer Khemir donne en même temps un visage universel à une culture à la richesse méprisée ou oubliée. »

D. Le sacré, entre le religieux et le profane, à travers le film Tunisien « La Boite magique » de Ridha Béhi

A travers l'analyse de « *La Boite magique* », il conviendra de s'intéresser à tout ce qui entoure le sacré et comment *Ridha Béhi* le montre dans son œuvre en filmant les rites, en exaltant certaines valeurs et en désacralisant aussi certaines choses. Nous verrons donc comment il a pu nous faire partager son expérience du sacré grâce à son voyage nostalgique vers son enfance dans sa ville natale de *Kairouan*.

1. L'enfance de Rida Béhi dans la ville sainte de Kairouan, ses films et présentation de son film autobiographique : La boite magique

1. L'enfance de Ridha Béhi à Kairouan, sa filmographie

Ridha Béhi est né en 1947 à Kairouan. Dès son plus jeune âge il est un membre actif du CinéClub Kairouanais. Ce club est l'un des premiers clubs de cinéphiles amateurs avant-gardistes en Tunisie. Parallèlement, Il suit des études de sociologie et obtient un doctorat à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris). En 1972, il se fait remarquer à travers son court-métrage *Seuils Interdits* considéré comme provocateur. Dans ce film, un jeune homme qui rôde souvent autour des hôtels finit par commettre un viol contre une touriste allemande dans une mosquée, à cause d'une grande frustration. Il transgresse les tabous sexuels et religieux de la société.

Il produit et réalise au Maroc *Soleil des Hyènes*, en 1975, qui est sélectionné à la quinzaine des réalisateurs. Ce long-métrage – qui a obtenu de nombreux prix – a été apprécié dans les pays arabes car il traite le sujet de l'identité, et de la frustration – une fois de plus – dans la société arabo-musulmane. Il réalise, en 1994, *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* sur le conflit Israélo-palestinien. En 2002, il réalise *La Boîte Magique* œuvre autobiographique, film qui sera au centre de ce chapitre.

Il s'installe à Tunis mais il reste très attaché à sa ville natale de Kairouan. Première ville sainte du Maghreb. Son enfance dans cette ville marquera à jamais Behi ainsi que ses films.

2. « La boîte magique » ou l'autobiographie d'un réalisateur marqué par son enfance dans la ville sainte de Kairouan

La Boîte Magique est un film autobiographique dans lequel Ridha Béhi à travers son personnage principal Raouf – joué par Abdeltif Kechich – nous plonge dans son enfance dans sa ville natale, Kairouan. Raouf est un réalisateur qui vit à la Marsa, à Tunis, avec son épouse française Lou et leurs deux enfants. Alors que le couple commence à battre de l'aile, il reçoit la commande d'un téléfilm européen dans lequel il doit parler de sa grande passion pour le cinéma pendant son enfance. Mettant de côté ses soucis de couple, il se laisse emporter par ce projet qui le guide petit à petit à redécouvrir les moments qui ont marqué sa vie durant son enfance.

À travers plusieurs flashbacks pendant la rédaction du scénario ou la visite de sa ville natale, nous découvrons avec lui de nombreux souvenirs de son enfance. Le petit Raouf a été éduqué par un père religieux et autoritaire qui ne dévoile pas facilement sa tendresse, mais aussi il a grandi sous les yeux de son oncle maternel bien plus laïc, Mansour, un projectionniste – vivant dans un bordel – qui lui a fait aimer le cinéma et les passions de la vie.

2. Analyse du film « La Boîte Magique » : Le sacré et ses marques

1. Les institutions sacralisées

i. Le Koutteb ou la contrainte et la violence érigées en valeurs religieuses

Parmi les premiers flashbacks présentés dans *La Boite Magique*, il y a celui du Koutteb : L'école préscolaire dans laquelle les enfants musulmans allaient pour apprendre le Coran (surtout les « petites » sourates ou versets). On se retrouve à l'intérieur de l'école coranique avec une dizaine d'enfants qui récitent quelques versets de Coran en suivant leur « Méddeb »/maître. Ce passage que l'on voit presque au début du film nous fait penser à la nuit sacrée – pendant le Ramadan – durant laquelle le prophète Mohamed a entendu pour la première fois le Coran, récité par l'ange Gabriel alors qu'il était dans la caverne du mont Hiraä. Le premier verset du Coran était : « *Lis* »|*Iqraä* – qui a été répété 3 fois – « *Lis, au nom de ton Seigneur qui a créé* » {Verest 1|Sourate 96 : Al-Alaq}

L'apprentissage du savoir – surtout religieux : *El Fikh* – est quelque chose de très sacré dans la société musulmane. Apprendre le Coran par cœur est une nécessité afin que le musulman puisse suivre le droit chemin (*Essirat El Moustakim*) en appliquant les règles divines. La mémorisation du Coran est plus simple pour un enfant, c'est pourquoi on insistait pour que les enfants fréquentent souvent le Koutteb ; chose qui se fait de plus en plus rare de nos jours.

Durant cette séquence, on voit comment l'apprentissage peut être rigide au point que le Méddeb se permet de taper les enfants distraits. D'ailleurs, le petit Raouf finit par sortir du Koutteb pour rejoindre son oncle Mansour dans sa voiture de cinéma-ambulante. Ridha Béhi a utilisé cette image pour expliquer comment il a eu recours au cinéma pour échapper à l'autorité religieuse. La société se renfermait sur elle-même en appliquant très

maladroitement la religion, qui au lieu d'apporter des valeurs positives d'amour, de non-violence et de respect à la société, a finalement fini par la scléroser.

ii. La famille ou le père érigé comme figure sacrée et crainte

Dans son livre *Le Néopatriarcat*, l'historien Palestinien Hisham Sharabi explique le mode de fonctionnement des structures sociales et psychologiques des sociétés arabes, surtout depuis les années 50. Il parle d'une société qui suit une sorte de renaissance, un nouveau patriarcat qui se croit moderne. Selon l'auteur, il s'agit d'une structure tribale ayant une forme « moderne » dans laquelle la famille *constitue la pierre angulaire structurelle de la communauté clanique*. Et c'est le père qui domine la famille : « *Le père, figure néopatriarcale archétypale, est l'agent central de la répression. Son pouvoir et son influence sont fondés sur la punition.* »¹⁶⁸

Ridha Behi, à partir de plusieurs séquences, nous montre à quel point le père avait une autorité quasi-absolue au sein de la famille : Dans la petite cuisine, pendant le petit déjeuner, le petit Raouf se plaignait du bol de lait – servi par sa mère – qu'il ne souhaitait pas boire, quand son père apparaît soudainement. L'enfant terrifié se tait en baissant la tête. La mère, qui était en train d'essayer de convaincre son fils doucement, éteint la radio et se retire sans ajouter un mot. Après quelques instants de silence, le père se met en face de son enfant et l'ordonne de boire toute la quantité du lait. Le petit exécute en écoutant les blâmes silencieusement.

Dans une autre séquence, nous assistons à une humiliation faite par le père à son fils. Ce dernier est allé secrètement au cinéma. Quelques minutes après la projection du film égyptien, le père entra dans la salle et força son enfant à sortir. En marchant dans la rue, il le gronda en critiquant et diabolisant le cinéma et une fois assis au café, il l'ordonna de cirer ses chaussures devant tout le monde. L'apparition, par hasard, de l'oncle Mansour et son intervention ont sauvé le petit de cette situation humiliante.

¹⁶⁸ SHARABI Hisham, *Le néopatriarcat*, Paris, Mercure de France, 1996, p75.

L'autorité du père se voit aussi dans sa relation avec sa femme. Même à l'intérieur de la voiture, il pose des petits rideaux partout afin qu'on ne puisse pas voir son épouse et gronde Raouf lorsqu'il les ouvre un peu afin d'observer le paysage. Plus tard, durant un petit pique-nique familial où il n'y avait que sa femme, sa mère et son enfant, le père installe un ensemble de voiles tout autour de l'endroit où ils mangeaient alors que le lieu était désertique. Sa femme devait cacher ses charmes du regard des autres. C'est pourquoi elle ne pouvait pas passer par la cour de la maison en présence d'autres hommes.



Figure 15. Le petit Raouf et ses parents entourés des voiles lors du pique-nique

C'est l'oncle Mansour qui permet au petit Raouf de se distraire et se faire plaisir. Grâce à lui le petit enfant a fini par aimer le cinéma et découvrir l'univers des rêves. Mansour un bon vivant souvent en costume – contrairement au père qui ne porte que des habits traditionnels comme la Jebba – symbolise l'ouverture d'esprit. Et cette opposition entre ces deux hommes nous renvoie à la crise culturelle dans les pays arabes apparue surtout après leur indépendance. La communauté se perd et perd son identité avec le temps face à l'ouverture au monde moderne par le besoin de sortir du sous-développement.

Cette opposition manichéenne des choses peut être critiquée, la religion n'étant et ne devant pas être un frein au développement. Il est possible de concilier modernité et religion et le sacré émanant du religieux ne doit pas nécessairement vu comme quelque

chose d'austère. Un homme en costume n'est pas nécessairement moderne, et un homme portant une tenue traditionnelle n'est pas nécessairement aigri et arriéré.

Toujours est-t-il que le réalisateur critique via ces nombreuses scènes l'autorité du père dans la société arabe. Mais il met l'accent sur la discordance entre théorie et pratique religieuse dans une société qui, avec le temps, ne voit que les droits de l'homme – et non pas de l'Homme ou de l'humain – au point que cette vision cause une instabilité et une angoisse au sein de la famille. Ridha Behi essaie de sacraliser ce qui doit l'être et décrédibiliser ce qui s'éloigne de ce qui est vraiment le sacré.

D'ailleurs à la fin du film, on assiste à une scène pleine d'affection, dans laquelle le père – qui est sur le point d'être emmené de chez lui à la prison – se blottit contre sa femme. L'expression du sentiment d'amour du mari envers sa femme et peut être cette demande indirecte du pardon pour sa femme nous émeut et nous invite à exprimer nous-même nos sentiments aux êtres qui nous sont chers et leur demander pardon. Le sacré apparaît clairement dans cette scène.

iii. Les espaces sacrés : Le confinement comme inviolabilité de l'espace sacré

Pour l'homme religieux, les espaces diffèrent selon leurs fonctions et symboliques. L'espace ne peut être homogène. Il y a un espace sacré qui oblige donc son « visiteur » à respecter certaines « règles ». La maison dans la communauté arabe est, cette architecture qui permet de préserver le noyau de la société, qui est la famille de l'extérieur en intensifiant les liens intérieurs. C'est pourquoi la maison arabe traditionnelle est organisée autour d'une cour qui donne accès à plusieurs pièces dépendantes, qui peuvent communiquer entre elles, dont les fenêtres ne donnent pas sur l'extérieur mais plutôt sur l'intérieur. *« La première grande « rechute » symbolique est le retour dans l'imaginaire cinématographique de la maison traditionnelle et de la médina en tant qu'espaces*

référentiels permettant de réfléchir sur l'héritage des traditions patriarcales, face aux signes toujours plus manifestes d'une crise identitaire des sujets masculins et d'une plus grande indépendance des sujets féminins. C'est surtout dans le cinéma tunisien que, à une valorisation de l'espace et la dar, se joint une complexe opération de relecture de celui de la médina. Le film emblématique de ce discours sur la vieille ville arabe comme métaphore d'une société et d'une culture dont les modèles sont profondément en crise est Soltane el médina (Moncef Dhouib, 1993). Au début des années 90, la relation entre espace privé et espace public tend à induire un discours critique, et la ville est représentée comme un territoire sélectif, qui induit la double tentative de la fuite vers l'extérieur et du repli entre les murs de la maison. Les silences du palais conduit au point de plus grande tension symbolique ce travail d'analyse et de représentation du réel, et ce par une esthétique du huis-clos. ¹⁶⁹»

Dans de nombreuses scènes à l'intérieur de la maison de la famille de Raouf, nous observons cet aspect. Nous remarquons comment les femmes ne sortent dans la cour que s'il n'y a pas d'hommes étrangers et comment elles observent discrètement ce qui se passe à l'extérieur des chambres à travers les fenêtres (lors de la fête par exemple). Contrairement à la séquence filmée au « présent », dans laquelle nous voyons Raouf – adulte – assister à une fête dans une grande villa où hommes et femmes peuvent facilement se croiser et parler.

La ville de Kairouan – qui est au centre de la Tunisie – a été un important centre islamique de l'Afrique du Nord et jusqu'à nos jours, elle demeure une ville religieusement importante au point que grâce à sa Grande Mosquée d'*Oqba Ibn Nafaâ* – la plus ancienne mosquée du Maghreb, fondée en 670 – elle est considérée comme la 4^{ème} ville Sainte la plus importante dans l'histoire de l'Islam après *La Mecque*, *Médine* et *Al Aqsa (Jérusalem)*. Dès lors, cette ville tout entière est un espace sacré.

¹⁶⁹ Leonardo De Franceschi, "Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social", in Cinémas du Maghreb, CinémAction n°111, (dir.) Michel Serceau, Paris, Corlet – Téléràma, 2004, p. 66.

Cet aspect religieux et sacré de la ville est bien montré dans *La Boite Magique*. Une scène a été filmée à l'intérieur de la grande mosquée dans laquelle le petit Raouf s'émerveille devant l'installation du matériel de tournage du film Italien qui allait se faire à l'intérieur. Une grande partie des Kairouanais, dont le père de Raouf, n'ont pas pu accepter la réalisation d'un tel événement. « *La mosquée est un espace sacré qui ne peut être exploité afin de réaliser des films honteux* » se disent les amis du père de Raouf entre eux. La grande manifestation qui a eu lieu afin de défendre cette opinion et l'opposition de l'imam de cette mosquée au gouvernement de Bourguiba (censé amené la civilisation en Tunisie), lui a engendré de grands soucis et plusieurs habitants ont été arrêtés comme le père de Raouf. Le réalisateur critique aussi la sacralisation du pouvoir de l'Etat.

2. Les rites dans la sacralité

i. Le rite du hammam : Le culturel prenant le pas sur le religieux (la désacralisation du mariage)

« Les rites les plus barbares ou les plus bizarres, les mythes les plus étranges traduisent quelque besoin humain, quelque aspect de la vie soit individuel, soit social »¹⁷⁰ a déclaré Durkheim.

Le rite permet à un fait social ou mythique de perdurer à jamais. C'est une réactualisation interprétée par ses utilisateurs à partir d'une vision religieuse. Il suit un certain nombre de règles rigoureuses qui garantissent son caractère rituel.

M. Leenhardt définit le rite comme « *un mode d'expression pour pénétrer le monde extra-empirique* ». ¹⁷¹

Le rite permet donc de faire le lien entre le « *monde de la vie courante et le monde mythique des ancêtres et des divinités* ». ¹⁷²

¹⁷⁰ THOMPSON C W, *L'autre et le sacré*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 29.

¹⁷¹ TOUALBI Nouredine, *Religion, Rites et Mutations, Entreprise Nationale du Livre*, Alger, 1984, p. 36.

¹⁷² *Ibid.*, p.36 (d'après Cazeneuve).

Dans *La Boite Magique*, grâce aux souvenirs de Raouf, nous découvrons quelques rites qui ont marqué son enfance. Au début du film, on le retrouve dans un hammam, effrayé par l'ambiance mystérieuse d'un tel lieu où les gens se permettent de dévoiler – partiellement – leur corps autour d'un bain très chaud pendant que la vapeur se répand partout.

Le hammam est un cliché du cinéma Tunisien. C'est surtout le film de Farid Boughdir, *Halfaouine* (1990) qui a le plus marqué les Tunisiens par ses scènes filmées à l'intérieur d'un hammam dans lequel on voit de nombreuses femmes presque toute nues. Le hammam était et reste un endroit d'observation, de sélection, pour les femmes âgées ou les mères qui cherchent à trouver la femme idéale pour leurs fils ou proches. C'est à l'intérieur de cet endroit qu'on arrive à bien découvrir les moindres détails du corps de la jeune femme qui sera sélectionnée pour le mariage. En outre, c'est aussi à l'intérieur de ce bain traditionnel que la future mariée venait faire une grande toilette – avec ses amies et ses proches – ainsi que son épilation complète avant le mariage.

Même si la première règle est souvent appliquée, c'est-à-dire que la fréquentation du hammâm doit demeurer « unisexuelle », la nudité, même entre femmes, est interdite dans l'Islam. Il faut respecter les règles de la décence.

Le rite qui a à la base une fonction religieuse défensive arrive à se contredire en s'éloignant des vraies valeurs religieuses. On peut remarquer ça même pendant les fêtes de mariage où le gaspillage d'argent devient un prestige, pareil aussi pour la circoncision.

ii. La circoncision

Une grande partie de la société musulmane pense que la circoncision, qui est une pratique héritée de l'époque anté-islamique, n'est pas un commandement conditionnant l'appartenance à l'Islam. Il s'agit d'un « *acte recommandé et non commandé* » comme le dit G.H. Bousquet. L'Islam a accordé une telle importance à la propreté que celle-ci est considérée comme l'un des objectifs de la foi : « *La propreté fait partie de la Foi* », hadith

du prophète Mohamed. La circoncision est donc devenue un rite presque obligatoire, tant que c'est possible car il est gage d'hygiène pour l'homme.

Une autre partie pense qu'il s'agit plutôt d'un acte obligatoire pour l'homme. Il est rapporté dans Al Boukhari et Mouslim, d'après Abû Houreira que le prophète Mohamed a dit : « *Cinq pratiques sont inhérentes à la nature humaine : la circoncision, l'épilation du pubis, la taille des moustaches, la coupe des ongles et l'épilation des aisselles.* »

Dans tous les cas, il est recommandé d'entourer cette pratique d'un maximum de discrétion. Non seulement pour éviter la connotation symbolique sexuelle, mais aussi pour ne pas gaspiller l'argent et se contenter de l'aspect superficiel de la chose. Pourtant comme on le voit dans *La Boîte Magique*, cette pratique est souvent célébrée au point qu'elle devient une grande fête. Sous les « youyous » des femmes et les chants religieux des hommes, le petit Raouf, effrayé, se fait circonscrire à la maison par un barbier. Juste après l'acte, les femmes jettent par terre des pots en argile remplis de bonbons que les enfants finissent par ramasser, une tradition assez répandue en Tunisie.

Un peu plus tard, le petit enfant commence à se poser plusieurs questions au sujet de ce que signifie sa circoncision. Est-il encore enfant ? Peut-il continuer à jouer avec ses amis et amies ? Doit-il se comporter comme un « vrai » homme à présent ?

À travers cette scène, le réalisateur nous montre à quel point ce rite célébré prestigieusement est vu comme un signe très évident de l'appartenance à la communauté. Les questionnements de l'enfant qui critique cette pratique souligne le souci de l'identité et de l'appartenance à la communauté.

3. Entretien avec Ridha Behi

Réalisé à la *Marsa*, Tunisie, en Novembre 2017

Q. Est-ce qu'on pourrait parler de cinéma musulman ou même arabo-musulman ?

R. Le cinéma musulman ; ce mot nous emmène à Afghanistan, la région musulmane de la Russie et même de la chine musulmane, ou encore l'Afrique noire musulmane et bien sur le moyen orient et le monde arabo-musulman. Je pense alors que cette notion, du cinéma arabo-musulman, avec tout son expansion géographique, historique et sociologique comporte plusieurs types et aspects. Et moi, en tant que chercheur, je me méfierai, déjà en voyant seulement le monde arabe ; le moyen orient et le Maghreb arabe. Les sociétés ne se ressemblent pas. Les problèmes y sont différents. Bien sûr, y en a les sédiments sacrés dans l'inconscience qui sont en commun, mais ça existe même dans les sociétés de l'occident. Donc à mon avis, on doit se méfier, parce que le cinéma d'Azerbaïdjan est purement islamique, mais n'a rien à voir avec le monde arabe. De même pour le cinéma kurde par exemple, ce n'est pas islamique, mais ça vient d'un milieu arabe. Je répète encore que si on cherche dans les origines, on trouvera certainement des dénominateurs communs.

Q. Peut-on retrouver une certaine identité arabo-musulmane dans les films maghrébins par exemple ?

R. Bien sûr, en produisant des films, écrivant des scénarios et jouant des rôles de personnages en relation avec la société, ça ne reflètera que notions arabes et musulmanes : tunisiennes si c'est en Tunisie, algériennes si c'est en Algérie, ... Encore une fois, je dirais que les différences viennent des pratiques sociales. La femme en Tunisie, par exemple, ne s'est pas libérée de la même façon que celle en Egypte, et sa relation avec l'homme n'est

pas la même. Certes, chaque pays a sa propre histoire, mais les ressemblances existent toujours surtout dans tout ce qui est en relation avec le respect et la considération de la religion. Ça se trouve dans presque tous les films, et dans l'inconscience de toutes les sociétés arabo-musulmanes, mais la pratique sociale et la vie quotidienne sont ce qui fait la différence entre un film et un autre, une société et une autre. De ce fait, lorsqu'on regarde un film tunisien par exemple, on peut le distinguer, non seulement par la langue, mais par le comportement de la femme, sa relation avec l'époux, la famille, l'environnement, ... ça ne peut en aucun cas être palestinien. Celui qui a vécu dans la société tunisienne ne peut qu'être marqué par les événements se passant dans cet environnement : l'indépendance, la mosquée du *Zitouna*, l'influence des penseurs du dix-neuvième siècle - qui ont marqué la famille et la femme tunisienne - ce qu'on ne pourra pas le trouver dans un film égyptien ou marocain par exemple. Donc les identités existent certainement, mais pas en tant qu'une seule identité arabo-musulmane. Les films qui essaient de faire unir cette identité existent sans aucune doute – on trouve ça habituellement dans les films historiques – mais généralement ils n'ont pas un grand poids.

Q. Qu'en-t-il de l'identité dans le film *Halfaouine* de *Ferid Boughedir* ?

R. Ça [son histoire] pourrait arriver en Sicile par exemple, ou bien la Grèce, les villes et les pays cosmopolites, comme l'Alexandrie dans les années cinquante ou soixante. Au contraire, c'est dans ce genre de films qu'on ne trouve pas la société tunisienne avec ses traditions authentiques et ses cultures profondes. D'ailleurs, c'est un film qui est fabriqué pour montrer l'absence de l'identité. Je ne prendrai pas donc ce film comme exemple. Ça reste mon point de vue personnel, bien sûr. Comme je l'ai dit, ce film peut être vu comme s'il était à l'Alexandrie des années soixante ou à Sicile. Là où il y a une mixité de plusieurs religions, ce genre d'histoire peut arriver. Mais allons à Gabes et Gafsa [au Sud] – par exemple – [ça sera différent]. Pourtant, c'est un film Tunisien et ces villes sont tunisiennes, mais son histoire ne peut exister là-bas.

Q. Qu'est-ce que le sacré ?

R. Je ne suis pas savant de ce genre de sujets philosophiques, mais ce que je connais, est que le sacré est tout ce qu'il nous reste, dans l'inconscience, de l'idéologie et des mythes. Que ce soit les mythes d'avant les religions, les mythes de la littérature grecque, etc. Donc le mythe a laissé des traces qui ont construit les sociétés, et il y en a celles qui se sont accrochées à ces mythes, et celles qui se sont éloignées. Ces dernières sont des sociétés qui se sont trop ouvertes tellement elles étaient dans un carrefour de diverses civilisations et conquêtes. Il suffit de chercher un peu ou de s'approfondir, ou de passer par une situation de retrait ou de choc durant une guerre, par exemple, c'est-à-dire une énorme tragédie sociale pour que l'enfoui refait surface. Les artistes sont ceux qui sont conscients de tout ça. Le peintre, le cinéaste trouvent un appui dans ce genre de résidu. Parfois, ils le font inconsciemment.

C'est pour cette raison que je trouve que le sacré vient de la conscience, par exemple, quand j'ai réalisé *Seuils interdits* (1972) et en évoquant des tabous sacrés comme le viol au sein d'une mosquée, ce n'est pas la mosquée qui est sacrée, c'est son statut chez les croyants et même les non croyants. Donc ce n'est pas le bâtiment qui est sacré, mais plutôt sa position. Lorsque j'étais conscient de cette chose, j'ai élaboré mon scénario pour créer un choc chez le spectateur, un choc qui vient de l'inconscience du tunisien, arabo-musulman.

Q. Pourquoi lit-on un carton au début de votre film, « *Les seuils interdits* », qui explique que la scène du viol a été tournée dans un décor ?

R. C'était pour éviter la censure. C'est un truc qui n'a pas de relation avec le film.

**Q. On sent que *Kairouan* occupe une grande place dans les œuvres de *Ridha Behi*.
Quelle est la nature de ce lien ?**

R. La relation de *Ridha Behi* avec *Kairouan* c'est la même relation de Fellini avec sa ville *Rimini*. Le lieu où chacun a grandi et a ouvert les yeux nous est toujours lié, même lorsqu'on n'est pas artiste. Il y a toujours une relation biologique, qui est aussi liée par la mère, le père, la famille, l'école, ... Ce sont ces stations qui créent cette liaison entre votre enfance - et même adolescence - avec cette ville. Donc j'imagine que dans l'inconscience, la première empreinte est celle qui vous influence, qui vous poursuit et qui, même en voyageant, en lisant, en voyant d'autres sociétés, reste votre première identité.

Ma relation avec *Kairouan* est radicale. Je me souviens que pendant toute mon enfance, je faisais toutes mes lectures dans la cimetière *Qoraich*. Non seulement parce la maison n'était pas favorable, mais aussi parce que cet endroit me donnait un sentiment d'effroi et de profondeur de mes lectures - *Youssef Sibai*, *Youssef Idris*, *Lotfi Al Manfalouti*, ... - qui n'avaient aucune relation avec ce lieu. Même les gens qui me voyaient étaient étonnés et demandent souvent ça à mon père qui était lui aussi surpris mais il ne m'a jamais posé la question.

Je trouvais un grand repos en allant là-bas. Ce qui fait que jusqu'à maintenant, chaque fois que j'ouvre un livre que ce soit ici ou à Paris ou même en Chine, je me sens dans le même cimetière à *Kairouan*. C'est ça alors ma relation ! Une relation tellement forte que même si je changerai la peau, je resterai toujours de cette ville : Son odeur, ses *makroudhs*, tous ces détails. Tout le monde se ressemble en ça. La différence est dans notre conscience, ou pas, de cette chose.

Q. Peut-on dire que c'est surtout dans *La boîte magique* qu'on arrive à mieux sentir cette relation qui existe entre vous et *Kairouan* ?

R. Je vais préparer, juste après le film que je suis en train d'élaborer actuellement – l'île de Djerba – un autre film inspiré de *Rissalat Al Ghofrane* d'*Al-Maari* (L'épître du pardon, Livre d'Abu-l-Ala al-Maari) à travers lequel je vais visiter encore Kairouan, et aller au paradis et à l'enfer. Je vais donc même monter vers le ciel. Ainsi je vais appuyer sur la plaie.

Je trouve que Kairouan est présente partout [dans mes films] : même dans « *Les hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* » (1994) ou « *Champagne amer* » (1986). Lorsqu'alors on est marqué, on est marqué partout. Mais dans « *La boîte magique* » c'est la présence des rues, des maisons, des murs, du quartier où j'ai grandi, ... qui parle de Kairouan. J'ai parlé de mon enfance en montrant les ruelles, les impasses, le *kotteb* (l'école coranique) où j'étais et d'ailleurs, j'ai montré mon fils *Badis* dans la scène du *kotteb*. Donc c'est normal qu'elle soit dominante. Mais le grand effort de l'inconscience est présent dans les autres films. On trouvera la présence de *Kairouan* dans toute ma filmographie, et non pas dans un seul film parce qu'il a été réalisé là-bas.

Q. Le sacré n'est-il pas bien remarquable dans vos œuvres notamment à travers le thème de la mort ?

R. Oui bien sûr, mais ça c'est beaucoup plus une obsession personnelle. Il me paraît que lorsqu'on commence à être conscient, on doit impérativement être conscient de la mort et le quotidien devient une sorte de combat contre la mort. D'ailleurs, le film – dont je vous ai parlé - s'appelle *Coma*, mais pour ne plus dire que c'est une obsession, je dirais que la mort est l'une des choses que toute personne lutte contre elle.

Il y a une sorte d'absurdité dans la mort. Même si on est croyant, je ne sais pas si c'est vraiment logique. En tout cas, ça reste notre destinée.

Q. Peut-on dire que très peu de cinéastes tunisiens se sont intéressés au sacré dans son aspect spirituel ?

R. À mon avis, et avant tout, on ne doit pas confondre le religieux et le sacré. Le sacré appartient à tout le monde et son expression vient parfois d'une manière inconsciente, ou plutôt ça vient souvent de l'inconscience. Par exemple, on ne vient jamais dire qu'on va produire un film sur le sacré, ou sur tel aspect du sacré. D'ailleurs, même ceux [les cinéastes] qui critiquent souvent la religion, on peut dire qu'ils sont en train de jouer dans le terrain du sacré. Donc, on doit faire la différence entre le sacré et le religieux.

Certes, [le spirituel est présent] dans les films de *Mahmoud Ben Mahmoud* ou *Nacer Khemir* ou même dans quelques films de *Taieb Louhichi*, ou dans *Essaïda* (1996) de Mohamed Zran, ou aussi dans « *Le Sultan de la Médina* » (1992) de *Moncef Dhouib*. D'ailleurs, ce dernier est un film qui est bien chargé de sacralité. Quant à moi, je suis plutôt plus transparent. Parfois, quand une personne est très transparente, on ne se retrouve plus dans des labyrinthes en train de chercher. Tout est extériorisé. Et ça, c'est un problème de caractère, d'écriture, d'influence, ... Ou aussi de la naïveté. Peut-être que je suis plus naïf que les autres. Certainement, je suis facilement lisible. Mais je ne le fais pas exprès. Je n'en fais pas un outil d'utilisation.

Q. Et pourquoi, dans notre société, on confond souvent le sacré et le religieux ?

R. Nos sociétés se sont enfermés sur eux-mêmes et donc, très vite, elles se dirigent vers le plus facile, c'est-à-dire – [dans notre cas] – elles retrouvent le sacré dans le religieux. Par exemple, la relation entre la mère et son enfant, la famille, la mort... Certes, la religion a traité et parlé de tous les sujets importants de la vie, mais le sujet de l'inceste – par exemple – il est vécu, d'une certaine façon, par tout homme en tant qu'un être humain. Il « désire »

sa mère et cherche à « tuer » son père. Il devient jaloux de son père et vice-versa. Tout ça n'a pas de lien direct avec la religion.

Le sacré se trouve donc aussi dans des résidus sur lesquels s'est construite des civilisations. D'ailleurs, même bien avant l'arrivée de l'Islam en Tunisie, il existait déjà ce qu'on appelle des comportements ou aussi les interdits et les permis. La religion vient après pour organiser et en faire une sorte de loi. Mais ce sont des choses qui ont été codifiées auparavant, avant l'Islam ou le Christianisme ou le Bouddhisme. L'Homme a déjà coexisté avec elles. ; surtout l'Homme Africain puisque tout a commencé de l'Afrique.

Conclusion

En somme, en observant de près les aborigènes australiens, Emile Durkheim a conclu que l'univers est composé par deux mondes hétérogènes et mutuellement incompatibles : « *L'un est celui où [l'homme] traîne languissamment sa vie quotidienne ; au contraire, il ne peut pénétrer dans l'autre sans entrer aussitôt en rapport avec des puissances extraordinaires qui le galvanisent jusqu'à la frénésie. Le premier est le monde profane, le second, celui des choses sacrées.* »¹⁷³

Le sacré et le profane étaient absolument distincts : « *Il n'existe pas dans l'histoire de la pensée humaine un autre exemple de deux catégories de choses opposées l'une à l'autre* »¹⁷⁴. Mais avec le temps, la distance qui séparait dans notre conscience ces deux cercles d'états mentaux a diminué. Les deux mondes peuvent même se confondre, l'un pourrait être inclus dans l'autre. Simplement la séparation a demeuré absolue, ou presque, dans le monde arabo-musulman.

Pour la plupart des cinéastes Arabo-musulmans le sacré est forcément lié au divin, contrairement au profane. Parler du sacré dans une société arabo-musulmane revient à parler de l'Homme et de sa relation avec Dieu ou encore des interdictions auxquelles on est confronté. Comme dans *La Boite Magique*, les personnages du film sont alors poussés à construire un lien, direct ou indirect, avec la religion selon un axe vertical. Alors que tant de réalisateurs occidentaux – comme Robert Bresson, Andreï Tarkovski – arrivent à voir le sacré à partir un axe horizontal dans lequel l'Homme est invité à dépasser ses limites, des limites qui peuvent toucher le profane. À quel point alors le sacré et la religion sont liés dans le cinéma arabo-musulman ? Est-il possible d'avoir – et de voir – du sacré à travers le profane dans ce cinéma ?

¹⁷³ C W THOMPSON, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.24.

Dans la société arabo-musulmane le sacré est avant tout ce qui est (re)lié de près ou de loin à la religion. De plus, le Coran est considéré comme l'objet sacré par excellence. Le plus souvent, les musulmans craignent même d'interpréter son contenu en suivant un raisonnement personnel ou en ayant une certaine analyse philosophique. Comme la société arabo-musulmane est patriarcale, la famille joue un rôle très important dans le développement du raisonnement de ses enfants, notamment envers le sacré. Ainsi, et surtout là où le colonialisme européen n'a pas laissé un grand impact, on constate que la communauté demeure conservatrice... du moins dans le paraître.

Plus on s'éloigne du brassage entre chrétiens et musulmans, plus le pays en question se veut conservateur. Plus la société est « ouverte », plus elle devient tolérante envers « l'aurore » du sacré. En outre, comme la société arabo-musulmane a une crise d'identité depuis plus qu'un siècle, elle devient assez méfiante par rapport à « son propre sacré ». Cette perturbation identitaire a engendré, ou plutôt, est le résultat d'un manque de vrais savants et philosophes contemporains, arabes et musulmans. Ce qui limite et renforce d'une certaine façon une vision limitée, basée sur l'interdiction, afin de définir tout ce qui est sacré. Ainsi depuis l'enfance, la majorité des musulmans grandissent en considérant que toute action est forcément *halal* ou *haram*, licite ou illicite. L'arabo-musulman se trouve alors, en continu, dans une situation passive ou une position qui nécessite un sacrifice, un choix à faire en suivant un raisonnement de plus en plus ambigu. « *Les rapports du musulman avec le monde extérieur sont dominés par la distinction qu'il établit entre ce qui est harâm, illicite, interdit, défendu, et ce qui halâl, licite, permis, non prohibé. Dire de quelqu'un qu'il confond le harâm et le halâl, c'est l'accuser de tout ignorer des affaires de la religion.*¹⁷⁵ »

¹⁷⁵ Chelhod Joseph, *La notion ambiguë du sacré chez les Arabes et dans l'Islam*. Dans : Revue de l'histoire des religions, tome 159, n°1, 1961. p. 69.

Ainsi, afin de conserver son identité, la société arabo-musulmane conserve surtout son héritage ethnique et religieux. C'est pourquoi, on remarque plein de cinéastes issus des pays arabo-musulmans qui ou bien critiquent cet attachement ou le mettent en valeur juste pour témoigner les rites et les rituels de son environnement. Par ailleurs, on note aussi que – et surtout – dans le Maghreb, les réalisateurs – et scénaristes – se sont intéressés tant de fois au sujet de la femme et du corps. Ces tabous sont des thèmes très fréquents dans le cinéma Nord-Africain. L'emplacement géographique de ces pays, leurs histoires riches en diverses cultures et le tourisme ont fait que les cinéastes ne peuvent pas être insensibles aux interdits de leur environnement. De plus, la plupart des grands réalisateurs maghrébins ont étudié en dehors de leurs pays, notamment en Europe. Ils ont dû migrer pour apprendre le cinéma et la réalisation puisque de telles études étaient quasi-absentes de leurs terres avant les années 2000.

Les présidents arabes – souvent dictateurs – ont donné naissance d'une certaine façon à des cinéastes qui ont besoin de se défouler en critiquant – intelligemment – leurs politiques. Par ailleurs, des présidents comme le défunt Bourguiba ont encouragé la femme à s'imposer dans la rue. C'est pourquoi les réalisateurs tunisiens eux-mêmes ont pu « facilement » aller dans ce sens, c'est-à-dire critiquer la situation de la femme tunisienne.

Par ailleurs, la crise d'identité a évidemment participé au manque d'un cinéma arabo-musulman qui se veut vraiment arabo-musulman, c'est-à-dire, des films qui ont leurs propres identités esthétiques, visuelles, etc. Cependant, on retrouve cette identité dans quelques œuvres réalisées et qui ont généralement un aspect spirituel. On cite la trilogie du désert de *Nacer Khemir* ou *La Momie* de *Shady Abdelssalem* ou encore *La Traversée* de *Mahmoud Ben Mahmoud*. À part donc de rares exceptions, le sacré dans le cinéma arabo-

musulman se manifeste beaucoup plus du côté de l'interdit que celui du spirituel. Les arabo-musulmans voient le sacré en tout ce qui est en dehors de la capacité de l'être humain et oublient de sacraliser leur propre existence.

Comment peut-on voir des œuvres arabo-musulmanes qui sacralisent l'être humain alors que ce dernier a du mal à se (re)connaître dans son propre pays ? Peut-être que les visions vont évoluer, positivement, notamment en Tunisie après plusieurs années à partir du bouleversement de 2011. D'ailleurs, la révolution est sacrée dans les pays arabes « révolutionnaires ». *Il ne faut pas y toucher*. En la touchant, la nouvelle identité – tunisienne par exemple – se sent en danger. C'est comme si, le jeune tunisien a fini par trouver de quoi être fier de son identité. On peut dire également que la révolution a éveillé plusieurs questions identitaires surtout au sein des jeunes. Peut-être alors que plus tard, les futurs cinéastes s'intéresseront plus profondément à leur identité et réaliseront des films dont le sacré témoigne d'une vraie identité arabo-musulmane. Ainsi, le sacré ne serait plus principalement défini à partir de l'interdit, mais plutôt de toute forme de vie et d'existence à respecter.

Le sacré dans le cinéma tunisien, vu par les arabes

Le film est accessible via le lien : <https://youtu.be/7XSOmfN-Ucs>

Les intervenants sont : *Ihab Saied* [**I.S**] (réalisateur et producteur syrien), *Mostafa Mahfouz* [**M.M**] (réalisateur égyptien), *Hebah AlKubati* [**H.A**] (journaliste, yéménite) et *Mahmoud Basher* [**M.B**] (directeur de la photographie, égyptien).

I.S : Le sacré. Ce mot a un sens immense. Le sacré c'est l'une de ces choses dont l'image est bien gardée dans le cerveau humain. Et ce cerveau n'ose pas la reconstruire ou la redécouvrir. Une autre fois et dans nos sociétés arabes et musulmanes, on trouve beaucoup de choses sacrées. Nous avons des endroits sacrés, des personnes ou des personnages sacrés. Nous avons un patrimoine sacré et non sacré. Nous avons un LIVRE sacré et qui est le Coran. Et nous avons une biographie prophétique sacrée, qui est la sunna.

Quant à l'art, à mon avis, et c'est mon propre avis, que je ne dicte pas sur les autres ; Je pense qu'il n'y est pas de chose sacrée. L'art traite avec le cerveau et l'imagination à la fois.

Alors... Quand tu veux découvrir les choses... Qu'est-ce que l'art, à vrai dire ? Quel est le sens de ce concept ? Pourquoi nous nous sommes retournés vers l'art, vers ce domaine ? Qu'est-ce qu'on attend de lui ? Pourquoi nous avons utilisé l'art comme un outil qui nous mène vers la vérité ? Toute vérité !

M.M : Le cinéma arabe se base principalement sur le concept de la trilogie sacrée ou du triangle sacré. Ce triangle a comme sommets : la religion, la politique et le sexe.

L'angle principal est celui de la politique. Il s'agit de la partie dominante, qui contrôle la créativité et la répression des autres angles. La religion, ou le sacré en général, dans les films, est une matière très féconde pour les producteurs, réalisateurs et scénaristes.

Il y avait une sorte de mode qui disait plus vous vous concentrez sur l'un de ces trois tabous, plus on parlera de vous et plus il y aura du succès, etc. La religion est donc une matière très féconde. Si, par exemple, vous allez parler de la femme dans l'islam, la polygamie, la désobéissance des parents... Nous avons tant de sujets importants, qui sont reliés entre eux et qui constituent un terrain bien riche pour la dramaturgie et pour la créativité du réalisateur. Il peut y introduire son point de vue personnel.

Mais, dans le monde arabe, nous avons une autre partie importante : La politique qu'on ne doit pas oublier parce qu'elle arrive à contrôler, d'une façon ou d'une autre, l'expression concernant la dimension religieuse, dans les films et celle concernant la dimension sexuelle également, à travers la censure.

I.S : Les arts dans notre société arabe, et particulièrement le cinéma, subissent plusieurs sortes de contrôle. Si... Si on souhaite les citer, on commencera par : le contrôle social qui est guidé par les rites et les traditions, ce que vous pouvez traiter, ou pas, dans la société. Et puis, le contrôle religieux qui, bien évidemment, nous manipule énormément. On ne peut être comme les occidents lorsqu'on réalise des films qui traitent une question existentielle ou une histoire religieuse ou une problématique religieuse ; que ce soit des histoires concernant les trois religions célestes ou des histoires qui suivront des mythologies ou même d'autres voies.

Par exemple, lorsque les occidents réalisent un film sur Jésus Christ, ils peuvent choisir un acteur qui jouera le rôle de Jésus et qu'on verra par la suite ; tant qu'on montrera les faits déroulés durant la période en question. Alors que de notre côté, nous avons tant de chaînes autour de ce sujet-là. Aucun de nos réalisateurs, scénaristes ou cinéastes n'oserait

montrer le personnage et la personne du prophète Mohamed, paix et salutations sur lui, puisque c'est considéré comme une grave atteinte au sacré.

Je donne un exemple, le meilleur exemple de l'histoire du cinéma arabe, il s'agit d'un film d'une industrie hollywoodienne du grand réalisateur syrien Mustapha El Akkad ; film « *Le message* ».

M.M : Après la répression qui s'est faite à travers le contrôle, concernant les films touchant les sujets religieux, sexuel et politique, une réaction était attendue de la part des réalisateurs et des producteurs pour contrer cette inhibition. Ils ont commencé alors à se demander : Comment on pourrait s'opposer à cette répression, d'une façon ou d'une autre. Ils se sont mis à la place de l'état ou la censure : Quel est le but de la censure ? Et [ils] ont compris que le contrôle cherchait à sensibiliser la famille, à travers des messages moraux qu'on glisse dans les films touchant la santé, l'éducation, le sport, etc.

Alors qu'en contrepartie, le réalisateur, le producteur et le scénariste avaient besoin de créer, de montrer leurs visions religieuses et personnelles, leurs liens, propres à eux, avec Dieu. Ils ont besoin de leurs propres espaces de liberté d'expression. Les cinéastes ont accepté ce contrôle, mais tout en fondant un mouvement très important celui de « la dominance laïque du marché du cinéma ». Comment ce mouvement a été conçu ? Comment il a été fondé et utilisé dans leurs films ?

En premier lieu, ils ont réalisé des films qui sont presque ordinaires. Des films qui étaient sur le point d'être des films de sensibilisation pour la société. Par la suite, ils ont commencé par partager leurs propres pensées, à travers quelques modèles...

Le modèle du religieux hypocrite qu'on trouve souvent dans les films arabes. Ce personnage se cache toujours derrière sa barbe. Il se cache aussi derrière son allure vestimentaire, ou encore son chapelet ou se cache derrière la prière. Ceci s'est confirmé dans un film avec Adel Imam "*Terrorisme et Kebab*" (1992), réalisé par *Sherif Arafa* et écrit par *Wahid Hamed*. Le scénario est de *Wahid Hamed*, *Adel Imam* est un fonctionnaire

étatique ; Une personne assez ordinaire. Il va à un établissement étatique là où on traite des documents officiels. À chaque fois qu'il y va, afin de déposer un papier, Il trouve un fonctionnaire en train de prier "*Allahou Akbar*". Le personnage d'Adel Imam se nommait Ahmed Aâl. À chaque passage, "*Allahou Akbar*", Il a commencé alors à regarder sa montre. Il ne s'agit de l'heure d'aucune prière. Ni la seconde, ni la troisième prière. Et ça se répète encore et encore, jusqu'à ce qu'il se révolte.

Pour souligner le personnage de l'hypocrite religieux, il y a un exemple très important du cinéma tunisien, celui du film "*Un été à La Goulette*" (1996) de *Férid Boughedir*. L'histoire se passe à La Goulette, entre trois familles : une musulmane, une chrétienne et une autre juive. Et il y avait une personne qui joue un rôle important dans le film. Il s'agit du propriétaire de l'établissement où habitent ces familles. Il était très religieux. Le réalisateur a souligné cet aspect, à travers sa blanche Jebba, son âge avancé.

D'ailleurs ça nous ramène au modèle de la vieille personne. Cette personne qui a un grand vécu, tant de choses à raconter : humainement et religieusement, Une personne bien sage. Jusqu'à ce que cette personne ait un choc durant une scène très importante lorsqu'il a jeté un coup d'œil sur l'une des filles de ces familles en location, pendant qu'elle était en train de se baigner. Il finit par se retrouver dans un état d'excitation un état de stupéfaction, à la découverte de cette fille qui se changeait. Et depuis ce moment-là, il a décidé de posséder la jeune fille Et je dis bien "posséder" puisqu'il s'agit d'un homme d'un certain âge qui ne cherche qu'à avoir cette fille. Il a décidé alors d'aller... de provoquer sa famille si on n'arrivait pas à payer le loyer, il les mettrait dehors. Mais ils ont une autre option, une seconde possibilité s'ils ne peuvent pas payer le loyer, il n'y a pas de souci, mais, à condition, qu'il se marie avec leur fille.

Jusqu'au déroulement d'une scène à la fin, lorsque cette fille est entrée chez lui avec le *safsari*, un habit traditionnel tunisien. Elle est donc venue portant le *safsari*, sans rien porter en-dessous. Elle s'est mise debout juste devant lui pendant quelques secondes. Ensuite, elle a fait glisser le voile qui est tombé tout doucement jusqu'à ce qu'il voie tout son corps nu. Il a eu alors une crise cardiaque et il mourut.

H.A : La femme, dans les civilisations arabes, est sacrée. Mais, en même temps, on la prive d'une partie de ses droits. Elle devrait avoir le même espace (cinématographique) que l'homme. Il y a des films et des séries qui montrent bien qu'il s'agit une société masculine. Spécialement, la société arabe. On en trouve dans les films et séries égyptiens, ou maghrébins également.

Chez nous, au Yémen, nous avons réalisé des films et des séries qui insistent sur le fait que la société est patriarcale et qui montrent clairement que la société est sexiste. On n'accepte même pas l'idée que la femme puisse aller travailler, s'implique dans la vie médiatique. Elle a des domaines restreints : l'enseignement, rester au foyer et c'est tout.

Nous avons, comme exemple, la série "*Kini Wini*" qui traite ses problématiques. Elle met le point sur le dénigrement de la femme et le patriarcat de la société. Elle traite cette problématique pour éduquer la société pour que ce dernier accepte l'idée de l'égalité entre l'homme et la femme. On peut en trouver dans les séries égyptiennes. Comme on peut citer également le film tunisien. « *La boîte magique* » de *Ridha Behi*. Une scène du film qui illustre à quel point l'homme peut être extrémiste. Une fois lorsqu'ils sont partis se promener dans un endroit désertique plutôt un parc. Comment, le [père] utilisait un grand tissu pour se cacher de partout afin que la famille puisse être à l'aise

M.B : Intéressons-nous à la personne de *Ridha Behi*, en tant que réalisateur tunisien. À quel point son enfance était très très confuse, entre un père fanatique, qui était très sévère avec lui, d'ailleurs, il l'a souligné dans l'un de ses films « *La boîte magique* ». Pendant qu'il était dans une école coranique où on apprenait strictement le Coran et toutes ces choses-là, son oncle passait avec sa voiture faisant l'annonce de nouveaux films. Alors il délaisse le Coran et tout ça ; et assiste à la projection. Pour ensuite, revenir à son père assez fanatique. On se trouve dans circuit triangulaire qui fragmente toute créature dans l'univers.

Ridha Behi a réalisé un film nommé : « Les seuils interdits » (1972), dans lequel il a mis le doigt sur la frustration sexuelle se trouvant dans la société tunisienne Et... il ne s'est pas contenté de ça. Il a réalisé une scène de viol à l'intérieur d'un minaret. Ça veut dire quoi ? Il veut donc traiter la frustration sexuelle qui se trouve au sein de la société, d'une façon très très forte, en cassant tous les tabous religieux et éthiques et le sacré.

Ce pouvoir religieux a malheureusement une très grande emprise sur nous. Je dis bien malheureusement. Car tout pouvoir ou tout contrôle sur le travail artistique, tue ce travail artistique, ce qui fait qu'il peut ne pas atteindre le but pour lequel il a été réalisé. Ce qui fait que, dans ce monde arabe, nous sommes privés de la libre expression on ne peut considérer le sexe comme étant un élément important dans la vie. Le sexe est un chapitre réel de la vie humaine.

Le cinéma arabe n'ose pas, et s'il ose, il sera accusé de grossier ; d'un cinéma commercial, diabolique, etc. Bien évidemment, on ne parle pas ici des films qui utilisent vraiment. Ce genre de séduction, comme les danseuses dénudées, ou l'acte sexuel parachuté sans aucune raison dramaturgique, Nous sommes, bien sûr, d'accord qu'il s'agit d'une atteinte à l'art. Mais... le sexe est un chapitre réel de la vie humaine.

Si on n'ose pas le traiter et l'étudier profondément, on annule un côté fondamental de la vie. Prenons un petit exemple, à partir du cinéma tunisien, celui du film « Les secrets » [de *Raja Amari* (2009)]. Dans ce film, la réalisatrice voulait faire passer quelque chose de précis, qui se trouve dans la société. C'est la frustration que créent les familles tunisiennes pour leur fille et toutes les répercussions psychologiques qui en résultent. On est d'accord là-dessus. La façon avec laquelle la cinéaste s'est penchée sur ce sujet cherchait à montrer à quel point que son créateur c'est-à-dire la réalisatrice est différente des autres.

À quel point je suis prêt(e) à montrer des scènes de nudité en toute confiance et sans aucun mal à l'aise. Et l'utilisation de telles scènes dans ce film n'a aucune explication

dramaturgique. À part le fait de dire, qu'en tant que créateur du film, j'ai pu dépasser mon propre problème bien personnel, qui n'a aucun lien avec le film.

Prenons comme exemple, un film du cinéma égyptien. Son nom est « Le plaisir de l'âme ». C'est le plus grand exemple de ce que je vais vous raconter par la suite : Le réalisateur a utilisé les scènes sexuelles juste pour attirer le plus grand nombre de jeunes frustrés afin de gagner un maximum de bénéfices. De toute façon, ce film est produit par une société de production habituée à faire des réalisations commerciales ciblant des spectateurs bien particuliers et qui sont assez nombreux actuellement. À savoir les jeunes frustrés ayants des problèmes sexuels et psychologiques. On en profite alors pour en tirer des profits. Sachant que la même version du film, a été réalisée en Italie sous le nom de « *Malena* » [*Giuseppe Tornatore* (2000)]. Cette histoire, qui avait pas mal de points communs avec la version égyptienne, évoluait d'une façon bien construite suivant une dramaturgie qui ne cherchait pas juste à faire voir les scènes sexuelles, mais plutôt à traiter des thèmes bien précis qui ont été étudiés durant le film.

H.A : Au cours des dernières années, il y a eu une apparition de la femme même voilée dans le cinéma [arabo-musulman]. Mais l'acceptation n'est pas évidente. Au Yémen, par exemple, dans certaines séries télévisées, on trouve des femmes voilées et non voilées jouant ensemble. La société yéménite, la famille, l'entourage et tout l'environnement n'acceptent pas le fait qu'elle se montre à la télé, tout en étant voilé. On n'accepte pas cette image. À moins qu'elle joue un rôle très réservé, sans contact avec les hommes, et tout en étant seule dans le cadre.

M.B : Il n'existe aucun film arabe, au cours de ces 15 dernières années, qui ne contient pas au moins une relation sexuelle défendue, où on voit pas l'alcool et la drogue, ou toute autre chose nocif ou qui sort de l'ordinaire, et qui va à l'encontre de la religion et des traditions ; durant ces 15 dernières années. Les scènes sexuellement interdites sont apparues

soudainement et le contrôle de l'état a commencé à s'estomper. Au point que tout ça, est devenu l'image naturelle des cultures dans la société.

M.B : Aujourd'hui, on ne peut pas démêler le vrai du faux, dans les sociétés arabes. Je vous explique un exemple. En Egypte, il y a une fête très connue et c'est même un jour férié officiel, sous le nom de « *Cham Al Nassim* ». Les musulmans, et plus exactement la classe moyenne, très peu cultivée, croyaient que c'était une fête dans l'Islam. Et comme il y a trois ou plutôt deux religions en Egypte, l'Islam et le Christianisme, qui sont les plus répandus dans le pays. Donc ça n'existe ni dans l'Islam, malgré la célébration faite par les musulmans, ni dans le Christianisme, alors que les chrétiens le célèbrent également et obtiennent un jour férié. Il s'est avéré qu'il s'agissait d'une fête pharaonique.

Bien que la façon dont on célébrait cette fête, ne faisait aucune référence aux rituels pharaoniques. Alors imaginez toutes les répercussions, que peuvent avoir toutes ces différences culturelles sociétales dans un même film, produit par des réalisateurs issus de cet environnement. On se trouve alors, face à une réalisation qui n'a ni queue ni tête. Cette perturbation n'existe pas que chez le réalisateur ou le faiseur du film uniquement. Elle me touche également en tant que directeur de la photographie.

Comment ? Si dans une scène donnée, il y a un acte sexuel sans qu'il y ait un vrai message philosophique ou une signification claire et bien voulue par le réalisateur, c'est-à-dire : qu'il a glissé cette scène juste pour prouver qu'il est différent et qu'il est capable de briser l'un des tabous, qu'on considérait depuis notre enfance comme une honte et du "*haram*" (illicite). Donc il n'y a aucune signification recherchée derrière cette scène, moi, en tant que directeur photo. Je serai dispersé aussi, par rapport au choix de la lumière. Comment j'éclairerai cette scène ?

M.M : Chaque réalisateur cherche à laisser dans son œuvre son empreinte et sa vision personnelle. Comme le cas du réalisateur Pedro Almodovar, dans le cinéma espagnol. Son film « *La mauvaise éducation* » [2004] raconte l’histoire de son enfance comment il a grandi dans une école religieuse, une église, où il a pris des cours, à travers le prêtre.

Jusqu’à ce que, ce dernier, tombe sous le charme de la voix de l’enfant, qu’il découvre durant les chants. Le prêtre finit par violer l’enfant plusieurs fois, jusqu’à ce qu’il grandisse. Et d’après ce. Il y a eu, en Espagne, un grand buzz juste après ce film. Comment Pedro Almodovar a pu montrer la corruption religieuse au sein de l’église espagnole ?

Ceci nous ramène au cinéma tunisien et particulièrement au réalisateur *Nouri Bouzid* avec son film « *L’Homme de cendres* » (1986). Il s’agit presque des mêmes-faits, mais cette fois-ci c’est un menuisier qui viole un petit apprenti dans son atelier ; jusqu’à ce que cet enfant grandisse et commence à se préparer à son mariage. Le réalisateur le présente dans un état d’extrême inquiétude : Que penseront-ils les gens de moi ? Comment j’arriverai à agir en tant qu’un homme marié ? Comment je serai satisfait tout en satisfaisant ma femme ?

Ce qui vous ramène à réfléchir avec lui, en tant que spectateur, sur tous ces faits là et à te demander, si ce genre d’histoires se passe réellement dans notre société arabe d’une façon aussi brute ?

I.S : En Syrie, nous n’avons pu jamais, et surtout pas durant ce régime actuel, nous questionner sincèrement sur la nature du système, qu’est-ce qu’il a fait de la composition de la société, jusqu’où il nous a emmenés ? Nous n’avons pu jamais... à part quelques films comme « *Al Kompars* » (1993) réalisé par le défunt *Nabil Maleh* qui a joué sur le symbolisme. Les événements de ce film projetaient plusieurs faits réels importants et histoires subies par le peuple syrien. Les héros de ce film sont les acteurs *Bassam Kousa*

et *Samar Samy*. Et parmi les scènes marquantes, bien évidemment, la scène d'amour discrète et irréaliste sous le lit métallique. Ça représentait l'oppression et tout ce que subit le syrien sous ce régime ; que ce soit pour l'homme ou la femme.

M.M : Le courant du « *cinéma propre* », auquel je m'oppose totalement, est apparu en Egypte, en Tunisie, au Maroc, en Algérie et récemment en Turquie. Et ce courant n'est qu'une dure réaction aux films comportant des scènes sexuelles interdites. Prenons l'exemple en Tunisie, du film « *L'enfant des terrasses* » (1990) de *Férid Boughedir*. C'est l'histoire d'un jeune enfant *Noura* qui fréquente un hammam traditionnel tunisien, dans lequel il écoute et regarde discrètement des femmes dénudées discutant ensemble. À partir de là, une idée assez spéciale s'est ancrée dans l'esprit du spectateur tunisien des années 90 : Lorsque ce dernier est entré dans la salle afin de regarder le film, il a fini par comparer le cinéma au hammam en réclamant « Suis-je venu ici pour me retrouver dans un hammam ? » Et depuis, lorsqu'un spectateur regarde un film de *Férid Boughedir*, on dit qu'il va contempler le hammam. D'ailleurs, lorsque ce réalisateur a regardé discrètement les femmes nues à travers son œuvre « *L'enfant des terrasses* », ce n'était pas pour la dernière fois. Il n'a pas utilisé ce style narratif qu'une seule fois. Le voyeurisme est une technique de narration propre à *Férid Boughedir*, qu'on retrouve également dans son film « *Zizou* » (2016), où un jeune homme installe les paraboles sur les toits tout en regardant discrètement les foyers des voisins, les chambres à côté, à travers les fenêtres ouvertes, etc.

Dans « *Un été à la goulette* », le vieil homme religieux propriétaire de l'immeuble, où cohabitent ensemble les 3 familles musulmane, juive et chrétienne, [il] a regardé discrètement la jeune fille toute nue. Il a voulu l'avoir et l'épouser. Elle est devenue sa proie à posséder à acquérir tout au long de l'histoire.

I.S : Si les valeurs sacrées doivent exister et être respectées, qu'il soit ainsi ; mais alors... donnez-nous, au moins, la possibilité de traiter avec elles au lieu de la craindre qu'on puisse atteindre la vérité de toute chose, qu'on puisse réaliser notre satisfaction en tant que artistes. Je ne vois pas de raison pour ne pas explorer tout ce qui est sacré. Je l'enlève ou le souligne. Il n'y a pas de différence. Mais je dois traiter avec toutes les valeurs sacrées.

Si je souhaite croire en Islam ou n'importe quelle autre religion, je ne dois pas traiter avec son livre ou son message céleste comme si c'était uniquement du sacré, mais plutôt un moyen d'incitation pour rechercher la vérité absolue. Si je considérerai ces messages comme étant des messages célestes provenant d'une force divine, d'un créateur qui a envoyé tout ça afin d'atteindre la vérité, alors on l'atteindra. Simplement, si on va les considérer comme étant des choses intouchables, « *haram* » (illicite), va faire tes ablutions puis reviens que tu puisses te rapprocher du livre, je crois qu'on n'atteindra pas la vérité. À mon avis, le sacré est sacré pour les uns et il ne l'est pas pour les autres.

Le sacré dans le cinéma arabo-musulman (seconde partie) : L'ambiguïté des interdits

Le film est accessible via le lien : https://youtu.be/Z7TGOt3_GiQ

Les intervenants sont : *Amira Imouloudene* [**A.I**] (productrice, Algérienne), *Wijdane Balbiyar* [**W.B**] (monteuse, Marocaine), *Arafat Dik* [**A.D**] (réalisateur et poète, Palestinien) et *Ridha Behi* [**R.B**] (réalisateur, Tunisien).

Les répliques de Ridha Behi sont citées en entier dans l'ensemble de l'interview se trouvant plus haut.

A.I : Si on observe le sens du sacré, le concept du sacré, je pense qu'il est lié à un autre concept : l'illicite, ainsi que ce qui est répandu à l'intérieur ou à l'extérieur d'un cadre précis dans la société arabe. Les cadres sont nombreux. Ça pourrait être un cadre religieux, ou un cadre déterminé par les traditions et l'héritage. Comme ça pourrait être également un cadre déterminé par une certaine idéologie répandue dans la société durant une période définie ou même indéfinie.

Ce qui est sacré est lié donc à ces différents cadres qui se trouvent dans la société. Si, par exemple, on observe ce qui est illicite, ce qui est déterminé par ce cadre, on remarque qu'il peut imposer la façon d'établir une relation entre nous, entre l'homme et la femme. Comment et dans quel cadre elle devrait être ? Ce cadre détermine même notre façon d'être avec nous-mêmes, de parler, de s'habiller, comment on doit penser, quelles sont les choses dans lesquelles on peut croire ou pas ? Toutes ces choses sont sacrées. Et il y a un fil assez fin entre ce qui est illicite, acceptable et inacceptable.

W.B : Il y a un film qui montre les contradictions d'une façon remarquable et qui est Marock de Leïla Marrakchi. Son actrice principale est Morjana Alaoui, qui joue le rôle d'une bachelière issue d'une femme marocaine bourgeoise. Comme elle ne jeûne pas durant Ramadan, la femme de ménage la blâme en disant : "Que vont dire les gens ?". Ceci montre les contradictions entre les rites et les rituels et la religion. Chez nous au Maroc, [le jeûne de] Ramadan est une tradition. La plupart des gens jeûnent non pas pour la religion, mais pour éviter que les autres parlent d'eux. Ce film a bien montré ces contradictions.

Il y a un second film de Leïla Marrakchi, intitulé Rock the Casbah. Les funérailles au Maroc sont des traditions bien plus qu'un acte religieux. Omar Cherif y joue le père qui va mourir. Le film nous raconte les événements des 3 jours des funérailles puisqu'au Maroc ça dure ainsi. On voit l'arrivée de ses enfants le premier jour, le conflit le second jour... Le film nous montre une scène où deux sœurs boivent ensemble de la bière durant les funérailles de leur père. Les funérailles sont censées être sacrées, mais ce film montre les failles dans la société Marocaine.

A.I : Je cite aussi un film qui a été tourné au Maroc, sans qu'il soit un produit Marocain, mais il contient des acteurs arabes, algériens, marocains, il s'agit de La source des femmes. Il n'est pas du tout grossier. Il a traité une simple idée. Il y avait un petit village isolé où les femmes y sentent une grande injustice. Elles n'ont aucun moyen de protestation contre la société autoritaire masculine. Leur seule arme contre cet homme dominant est de faire une grève d'amour, plus de sexe. Juste le fait d'énoncer le mot sexe dans une société arabe ou musulmane, on y souligne des milliers de traits rouges. Comment vous avez traité ce sujet de cette façon ? Ceci est une pensée occidentale qu'on essaye de planter [dans notre terre]. Cependant, le film essaye justement de traiter cette pensée d'une certaine façon.

Le cinéma arabe a essayé de montrer ses choses sacrées même sans que ça soit grossier. Les montrer comme elles le sont vraiment dans notre société, comme le film La Citadelle [Mohamed Chouikh]. Il prend comme échantillon un très petit village algérien.

L'exemple d'une société enfermée sur elle-même, "conservatrice", "religieuse", qui pratique tellement ces traditions qu'elle a connues durant toute leur vie, sans en connaître d'autres. Par exemple, la première scène du film celle d'un mariage en groupe de plusieurs jeunes villageois, nous montre comment cette prochaine vie de couple débute par la violence. L'homme frappe sa femme pendant leur nuit de nocce afin de prouver qui sera le dominant durant leur prochaine vie de couple. L'homme doit prouver aussi la virginité de sa femme. Il est le macho, le puissant, etc. Et s'il ne le fait pas, il sera blâmé et insulté. Vous sentez alors que cette société a mis elle-même ces traditions alors qu'on voit l'un des mariés quitter la chambre en se sentant mal. On sent qu'il vit cette tradition tout en la refusant et peut-être demain il imposera ça à son enfant.

On trouve aussi dans ce film [La Citadelle] le personnage de Sidi. C'est le mari autoritaire, paresseux, qui contrôle ces femmes. Il en a quatre et il les menace de se marier à une autre. Normalement, il a réalisé ce qui est toléré dans la sharia, c'est-à-dire quatre femmes et il se trouve dans le cadre d'une société religieuse. Pourtant, il se permet de tromper ses femmes avec une femme mariée. Vous sentez que c'est un exemple de.. Je ne veux pas dire l'hypocrisie, mais un exemple des rites et des rituels qu'on vit, qu'on impose à nous-mêmes, alors qu'au fond on les refuse et on sent qu'ils nous étouffent. Tous, ou presque, d'une façon ou d'une autre, on les transgresse mais discrètement. Parfois, quand le cinéma nous montre ça, comment on transgresse ces normes, c'est comme si on se dénudait et se regardait devant le miroir. La vue nous devient alors insupportable alors qu'il se peut qu'on sache que c'est bien réel.

A.D : Le sacré varie d'une personne à une autre selon ses croyances, sa conscience, son vécu, ... Je pense que c'est l'une des zones de sécurité, pour nous. Chacun renforce un ensemble d'éléments religieux ou sociaux ou ce qu'on appelle des principes. On dit par exemple, il est un homme de principe. Même à ce niveau, on peut atteindre le sacré. Un homme peut refuser d'évoluer partant de sa vision de son principe par rapport aux autres : la transgression de ce principe, tomber dans le trou de la transformation, le trou de la perte

identitaire, ... Je pense que la relation de l'Homme avec son identité tourne, tout le temps, autour de la définition du sacré.

A.I : Je me rappelle quand nous étions à l'école, la première chose qu'on nous apprend : Tu es Algérien, ta religion est telle, ta nationalité est telle, ta langue est telle. Et c'est tout. C'est comme si on ne pouvait répondre que par vrai et faux, il n'y a pas d'autres réponses. Ta religion est l'Islam, ta langue est l'Arabe et ta nationalité est telle. C'est comme si vous n'avez aucun choix, ni maintenant ni le restant de votre vie. Vous n'avez même pas le choix de découvrir une autre chose.

Vous observez donc que ceci est lié à l'éducation, aux pensées qu'on plante à cette personne qui vit dans cet environnement depuis son enfance. Avec le temps, on plante dans la personne [l'idée] que son identité se forme par ses éléments. Elle se forme par votre langue, votre nationalité et votre religion. Donc tout au long de votre vie, vous tournez autour de ces choses-là. Vous les portez sur votre dos en les défendant. Vous prouvez, encore et encore, que vous êtes suffisamment musulman, suffisamment patriote, que votre langue est parfaite. Si, par exemple, vous délaissez votre langue en parlant une autre langue, vous ne serez plus patriote. Ou encore si vous jeûnez sans prier, alors vous n'êtes pas musulman. Vous devez absolument afficher toutes les apparences qui indiquent que vous êtes ainsi. Même quand au fond, les choses que les autres n'arrivent pas à voir n'existent pas.

Par exemple, je peux aller à la mosquée tous les jours devant les gens et quand je suis chez moi, je ne prie pas. L'important c'est d'afficher, de montrer devant les autres – check – je prie, validé, je parle arabe ; si une personne témoigne grâce à un hadith, je témoigne en me basant sur un verset [coranique]. Vous sentez donc qu'il y a des attentes de votre part. Vous devez suffisamment prouver ceci et cela. Ou bien vous n'appartenez pas à cette culture, vous vous êtes rebellé contre cette culture, vous dites que cette culture n'est pas aussi parfaite à vos yeux, ou vous dite qu'elle est manquante, vous ne respectez pas assez son sacré ?

Traiter cette catégorie de personnes, qui ne sont pas les religieux, mais plutôt les extrémistes, qui ont participé à des opérations, ceci est un fait. Cette catégorie a participé

à des opérations armées, en faisant couler le sang. Juste le fait de traiter ces personnes, de dire qu'elles existent réellement, qu'elles ne sont pas acceptées dans la société, ceci veut dire que vous attaquez la religion ? Que vous disiez que la religion est extrémiste ? Vous dites que l'Islam est une religion d'armes, de sang, et tout ça ? Ce sont des choses qu'on peut se raconter entre nous. Mais ça devient inacceptable quand on en fait un film qui sera vu par les étrangers et circule ailleurs, etc.

W.B : Les chevaux de Dieu de Nabil Ayouch a parlé de l'extrémisme, de l'Islam et il est allé au fond du sacré et de la religion. Il y a un autre film du même réalisateur intitulé Much Loved, qui est allé à l'extrême et a touché ce qui est sacré, en chamboulant tout. Il a montré des scènes qui, selon quelques marocains, portent atteinte aux bonnes mœurs. Il y avait une énorme attaque contre le réalisateur et l'actrice Loubna Abidar. Elle a été agressée et a demandé l'asile politique en France afin que les marocains ne la tuent pas.

Pour nous, dans le cinéma Marocain, la religion était toujours sacrée. Depuis le début du cinéma Marocain, avec Ahmed Bouanani et les premiers films de Mohamed Asfour, la religion doit rester dans sa place et tout le reste est accessible. N'évoquez pas la religion et parlez de ce que vous voulez. Ne parlez pas de la religion et du roi !

A.I : Par exemple, la question de l'extrémisme en général, qui touche la religion islamique. L'extrémisme touche toutes les religions, non pas juste l'Islam. Quand le cinéma traite les extrémistes, les fondamentalistes, on le considère souvent comme une agression contre la religion elle-même. Vous êtes contre la religion. Par exemple, le film Le Repenti [de Merzak Allouache] qui parle d'un sujet qui touche à la fois, la politique et la religion : Le retour de ce jeune qui était un extrémiste et a fait partie des groupes armés et a tué ou participé à la tuerie des gens, et soudainement il s'est repenti après que l'état algérien a appliqué la loi de la réconciliation nationale. Et il est rentré à la ville et a essayé de s'intégrer. Comment il y en qui ont l'ont rejeté et ne l'ont jamais donné une seconde chance, d'autres qui ont été obligés de l'accepter puisque le référendum dit qu'il faut qu'on

réintègre cette catégorie de personnes. Comment il ne s'est pas retrouvé dans la société extrémiste là où il était et il ne s'est pas retrouvé quand il est revenu.

Malheureusement sont nombreux les incidents et les films qui ont été agressés parfois sans absolument aucune raison. Des attaques intenses qui peuvent atteindre la violence, à l'agression physique sur la personne, sur les producteurs du film. On cite, par exemple, Nouri Bouzid et son film Making Of.

Annexe

Entre la mosquée et le hammam : le sacré dans le cinéma tunisien

(Publication prévue en 2019)

>> La forme religieuse du sacré est omniprésente dans l'esprit du croyant musulman.

>> Les séquences de nudité des films tunisiens ont tellement marqué le public qu'il considère que le cinéma tunisien est l'outil de la transgression du sacré au nom de l'art.



Le cinéma est né dans un univers profane où l'homme cherchait à évoluer grâce à la machine. L'origine du 7ème art n'est pas en liaison directe avec des pratiques religieuses ou cérémonielles comme pour la peinture ou le théâtre. Le cinéma n'est pas le fruit d'une expression religieuse, et pourtant le sacré n'a cessé d'y apparaître sous de multiples formes. Robert Bresson a pu, dans ses films, sacraliser le quotidien de n'importe quel homme, en construisant l'espace morceau par morceau. Dans les œuvres de Tarkovski, le sacré prend forme grâce à l'évolution du personnage, qui se dépasse petit à petit. Cependant, dans le cinéma tunisien, le sacré est essentiellement lié au religieux. Que ce soit dans les films de Nacer Khemir, de Nouri Bouzid ou encore de Ridha Behi, le sacré est construit sur un axe

vertical. Il s'agit d'un sacré qui se définit – principalement - grâce au lien existant entre l'homme et son Dieu. Est-ce alors l'islamisation de la politique cinématographique dans les pays arabes qui a renforcé cette superposition du sacré et du religieux ?

Certes, le 7ème art peut être fortement influencé par la politique de son pays et le cinéma iranien en est un exemple marquant. Dans un pays comme la Tunisie, la politique – du moins avant la « révolution » du 14 Janvier et surtout pendant la dictature de Ben Ali – a tout fait pour supprimer la moindre trace d'une expression religieuse profonde et sincère. Cependant, le spectateur tunisien n'observe le sacré que d'un point de vue religieux. Cette vision est-elle imposée par la majorité des réalisateurs tunisiens ou s'agit-il plutôt d'un point de vue rigide que le spectateur a hérité culturellement ?

Qu'est-ce que le sacré ?

Le sacré est, comme il le définit Durkheim, une réalité qui dépasse notre immanence existentielle. Il est aussi ce caractère qui s'acquiert suite à une expérience affective et qui apparaît comme une « *catégorie de la sensibilité* ». C'est ce qui est *séparé* et qui se présente à nous sous la forme d'une puissance mystérieuse que nous admirons par crainte et espoir. « *[II] est toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir* ». »[1]. Dans la société arabo-musulmane, est-ce alors cette facette d'interdit qui se manifeste le plus au nom du sacré ?

Pour les musulmans, le Coran correspond au plus sacré. Il est considéré comme étant un texte intouchable, inimitable et d'essence divine. Il est le guide et le manuel de vie de tout musulman. Les musulmans maintiennent donc une relation très étroite avec ce livre : ils doivent l'étudier, l'apprendre, réciter ses versets à chaque unité de prière, c'est-à-dire au moins 17 fois par jour. La forme religieuse du sacré est alors omniprésente. Elle se répète sans cesse dans leurs pensées, en tant que liaison avec le divin et comme un tabou à

ne pas transgresser. Le sacré est une frontière à ne pas dépasser « pour le bien de tout le monde ». Les ancêtres de l'Homme ont eu recours à cet interdit pour « fonder la bonne ordonnance et le bon fonctionnement de l'univers [2] », en définissant les limites du sacré et du profane.

Les seuils interdits

Dans son film, *Seuils interdits* (1972) Ridha Behi a osé critiquer la vision du tabou dans la société tunisienne. À travers l'histoire de Slim Ben Fraj, un jeune frustré qui croise souvent des touristes pendant qu'il rôde autour des hôtels de Kairouan, le réalisateur nous a fait sentir cette dure « schizophrénie » par laquelle peut passer un jeune déchiré entre le monde du sacré et celui du profane. Slim finit par violer une touriste allemande à l'intérieur même de la mosquée.

Le basculement de la frustration au crime est dû à cette obéissance sans défoulement et sans vraie conviction. L'acte profane a pris le dessus au sein même d'un endroit symbolique aux yeux des musulmans. Le réalisateur désacralise, cinématographiquement parlant, un lieu sacré. Il nous met face à un mélange entre le sacré et le profane.

Seuils interdits a rencontré un certain succès à l'étranger et a provoqué dans le même temps une grande polémique en Tunisie. La mise en scène du viol, *a fortiori* dans une mosquée, outre l'atteinte physique et psychologique à la victime, transgresse dans le même temps les tabous sexuels, les tabous religieux et la sacralité d'un lieu saint considéré comme la demeure de Dieu. Un tel acte est perçu par les croyants comme une provocation frontale de l'ordre divin.

Les interdits de mélange sont les premiers interdits des sociétés « primitives ». Par exemple, dans la culture gréco-romaine, la femme ne devait pas toucher les instruments de travail afin de garantir une bonne récolte. Elle doit garder une certaine distance de toute chose sacrée. Pour les juifs, les femmes sont considérées comme rituellement impures pendant et une semaine après l'écoulement mensuel du sang, et quiconque les touche devient à son tour impur jusqu'au soir. Pour les musulmans, la femme doit porter le voile pour cacher une grande partie de son corps. Elle est jalousement défendue.

Le corps de la femme est sacré dans la société musulmane. Même un médecin pourrait être critiqué pendant qu'il consulte sa patiente. Que dire alors d'un cinéaste qui ose dénuder la femme au nom de l'art ?

Le cliché du hammam

Dans *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990), Férid Boughedir nous donne à voir la vie tunisienne dans les quartiers traditionnels de sa capitale, en soulignant la nature des relations entre hommes et femmes, à travers les yeux du jeune Noura [3]. Ce dernier, au début de sa puberté, se permet encore de glisser dans le monde des femmes comme s'il était un petit garçon. Sa « métamorphose hormonale » qui éveille en lui le désir et l'encouragement des jeunes adolescents du quartier le poussent à oser se rapprocher du corps de la femme et découvrir le monde autrement. En se cachant derrière l'armure de l'âge, qui vient à son bout, Noura profite du hammam, cet espace profane, pour voir la nudité des femmes. Ce film est le plus connu en Tunisie. Ses séquences de nudité ont beaucoup marqué le public, au point que pour la majorité des tunisiens -- ordinaires --, le cinéma tunisien est équivalent à la nudité, à la transgression du sacré au nom de l'art. Certes, « Halfaouine » est loin d'être le seul film où nous nous trouvons à l'intérieur d'un

hammam et face à une nudité relativement « choquante ». Mais est-ce une raison pour résumer tout le 7ème art tunisien en ce genre de scènes ?

La sexualité est un sujet très tabou dans la société arabo-musulmane. La sacralisation du corps – surtout celui de la femme – s’est intensifiée avec le temps, au point que les arabo-musulmans ne se permettent même plus d’en parler. D’ailleurs, la virginité est très sacrée pour les musulmans. L’acte sexuel est refoulé en soi jusqu’au mariage, alors que d’un autre côté, l’âge du mariage est en net recul dans cette société. En Tunisie, la moyenne d’âge du mariage pour les hommes – d’après les statistiques de 2008 – est de 33 ans. Le célibat est même devenu un phénomène social inquiétant, d’autant plus que l’acte de mariage est quasi obligatoire dans l’islam. Un tel refoulement finit alors par s’extérioriser et s’exprimer à travers des œuvres cinématographiques.

Peut-on alors dire que le film devient l’espace de défoulement du réalisateur qui ose frôler les limites du sacré ? Mais si le réalisateur ne fait que représenter la société, pourquoi le public a du mal à s’y identifier ?

L'identité arabo-musulmane

Le monde arabe passe par une crise identitaire où il a du mal à se positionner et même à se retrouver. Il est en retard culturel non seulement par rapport à l’Occident, mais également par rapport à sa propre culture. Il est évident qu’il existe un énorme vide entre la culture arabe moderne et la culture arabe classique. Après avoir éveillé le monde grâce à de brillants savants comme Ibn Sina, Al Kindi, Farabi et Ibn Rochd, les musulmans se sont endormis. L’homme arabe est en décadence. L’identité arabo-musulmane est rejetée

parce qu'avant tout elle se rejette elle-même. Elle se perd de plus en plus dans un immense vide.

Le public, le tunisien, l'arabo-musulman, a tenté de retrouver ses repères en se remplissant à gauche et à droite de livres, d'émissions et de pensées impurs. Il a accepté toute nourriture au nom de sa soif culturelle et spirituelle. Il se remplit de plus en plus de néfastes idéologies qu'il accueille en toute confiance. Des idéologies qui ne font que limiter sa pensée et détruire son humanisme. Au nom du sacré, des monuments sacrés ont été détruits et des archives nationales ont été incendiées. Le pur sacré profond a été massacré et le riche patrimoine culturel a été vidé laissant place à un « sacré superficiel ». Tout en cherchant « la vérité », la société se représente à travers un système de notions qui prennent essence de la religion du dollar et celle de l'ignorance. L'arabo-musulman n'exerce plus un effort personnel pour atteindre son sacré en réfléchissant et en contemplant. Son esprit ne cherche plus à lire de grands livres ou à regarder, sur un grand écran, une œuvre cinématographique. Il ne fait que recevoir – sans penser – un nouveau système d'images sacralisées à travers les petits écrans de la C.N.N et d'Al-Jazeera.

Comment l'arabo-musulman pourrait tracer les lignes du sacré et ses limites alors qu'il ignore ce qu'il est ? Comment peut-il penser sur ses propres pensées pendant qu'il applique une auto-coupure culturelle ? Et comment peut-il bien penser s'il n'est pas conscient qu'un poème bien écrit et un film bien réalisé peuvent enrichir une civilisation bien plus qu'une énorme banque internationale ou même plusieurs barils de pétrole ?

[1] [2] CAILLOIS Roger, L'homme et le sacré.

[3] Le prénom *Noura* est essentiellement féminin. Un tel choix souligne encore plus le trait efféminé du jeune garçon qui se perd entre deux mondes : celui des hommes et celui des femmes.



Les Doctoriales

des Universités de la Région Casablanca - Settat



UNIVERSITÉ
PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER



esac

Le sacré dans le cinéma arabo-musulman

Ahmed Khelif
RIRRA21, Paul-Valéry, Université Montpellier III, Montpellier, France
ESAC, Université de Carthage, Gammarth, Tunisie

Ahmed_Khelif7@hotmail.com



01 Le sacré par-ci, le sacré par-là

Le sacré est ce caractère qui s'acquiert suite à une expérience affective et qui apparaît comme une « catégorie de la sensibilité ». C'est ce qui est séparé et qui se présente à nous sous une forme de puissance mystérieuse que nous admirons par crainte et espoir. « C'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter. »

Henri Agel² montre les diverses formes que peuvent prendre le sacré

02 Le sacré dans le cinéma



LE FILM QUE TOUT LE MONDE VERRA JUSQU'À LA FIN DU MONDE



Reconstitution fidèle d'un texte sacré, l'Évangile ; L'escalier qui fait tout pour atteindre son objectif ☑ Une « sacralisation de l'humain » à travers le dépassement du soi.

03 Le sacré dans le cinéma arabo-musulman





L'aniconisme: se contenter de la technique de la caméra subjective et la voix-off narratrice; Evolution de la sacralisation superficielle vers l'extrémisme irraisonnable. En poussant la projection du sacré très loin, on plonge dans le profane.

04 Le sacré dans le cinéma tunisien





Le machisme ; Refus de la présentation du corps ; Une propriété d'interdit qui se manifeste au nom du sacré ; Faire des rites traditionnels un échappatoire (le voyeurisme hammam).

05 Ridha Behi, un réalisateur marqué par son enfance dans la ville sainte de Kairouan



Le Koulteb et le cinéma : Un duel entre l'art et les institutions sacralisées. Le père érigé comme figure sacrée et crainte et la mère cachée et « protégée » par les voiles.

« Le père, figure néopatriarcale archétypale, est l'agent central de la répression. Son pouvoir et son influence sont fondés sur la punition. »

De la masquée au cinéma et de la maison introuvable arabe au hammam : Le confinement comme inviolabilité de l'espace sacré.

Le culturel prenant le pas sur le religieux.

06 Parler du sacré dans le cinéma arabo-musulman revient à parler généralement de l'Homme et de sa relation avec Dieu, du licite et de l'illicite. Alors que tant de réalisateurs occidentaux – comme R. Bresson, A. Tarkovski – arrivent à voir le sacré à partir d'un axe horizontal dans lequel l'Homme est invité à dépasser ses limites, des limites qui peuvent toucher le profane. Quelles sont alors les causes d'une telle superposition et confusion entre le sacré et le religieux ?

Des gestes gracieux



Une lumière divine



Symétrie

Couleurs naturelles

Le mal et le bien

N. Colambel, Moïse exposé sur les eaux (17/18ème siècle)

F. Kahlo, Moïse (1945) Quand le symbole devient sacré

1. CALLIGOS Roger, L'homme et le sacré, Paris, Fata Morgana, Gallimard, 1990, p.25

2. AGEL Henri, Le cinéma et le sacré, Paris, Cahiers, 1972

Affiches de films tunisiens

Dans cette partie, nous allons illustrer quelques affiches de films tunisiens qui ont traité les tabous et les interdits dans la société tunisienne. Il s'agit juste d'un bref passage afin d'observer – à partir des affiches – le traitement suivi par les réalisateurs et noter l'importance du sujet du corps, notamment féminin, dans le cinéma tunisien.



Figure 16. Affiche du film *L'Homme de cendre* (Nouri Bouzid, 1986)

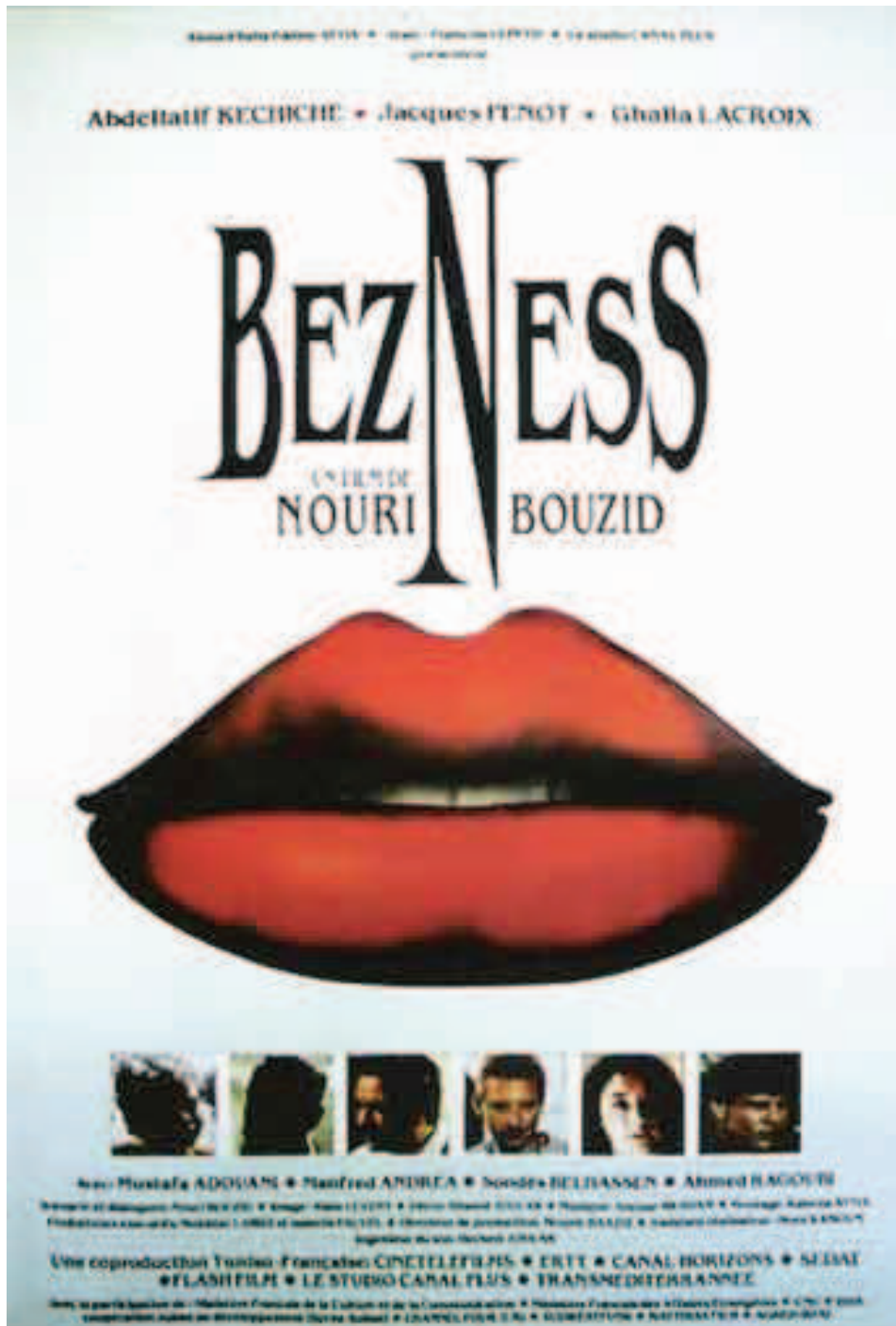


Figure 17. Affiche du film *Bezness* (Nouri Bouzid, 1992)

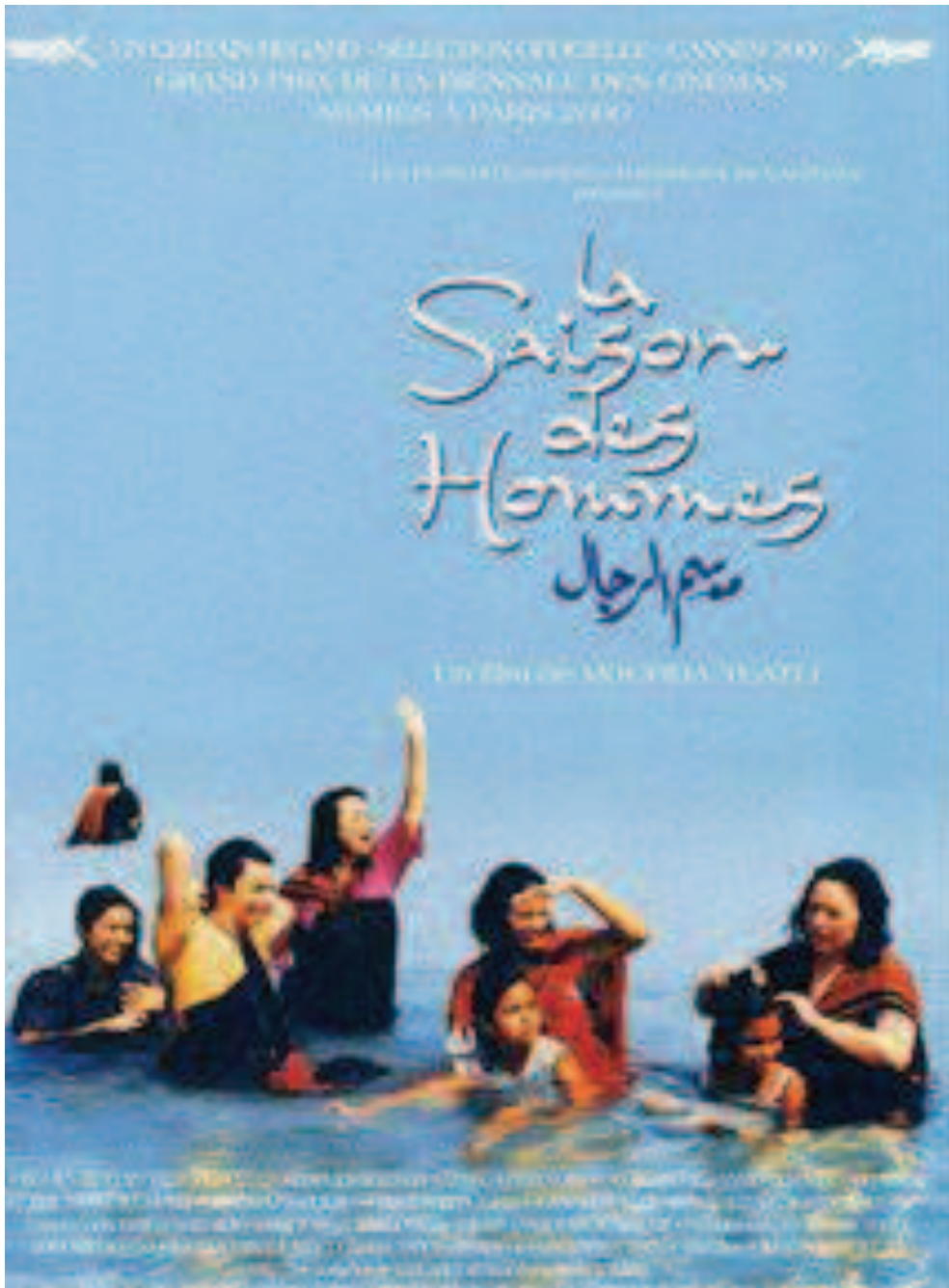


Figure 18. Affiche du film *La saison des hommes* (Moufida Tlatli, 2000)

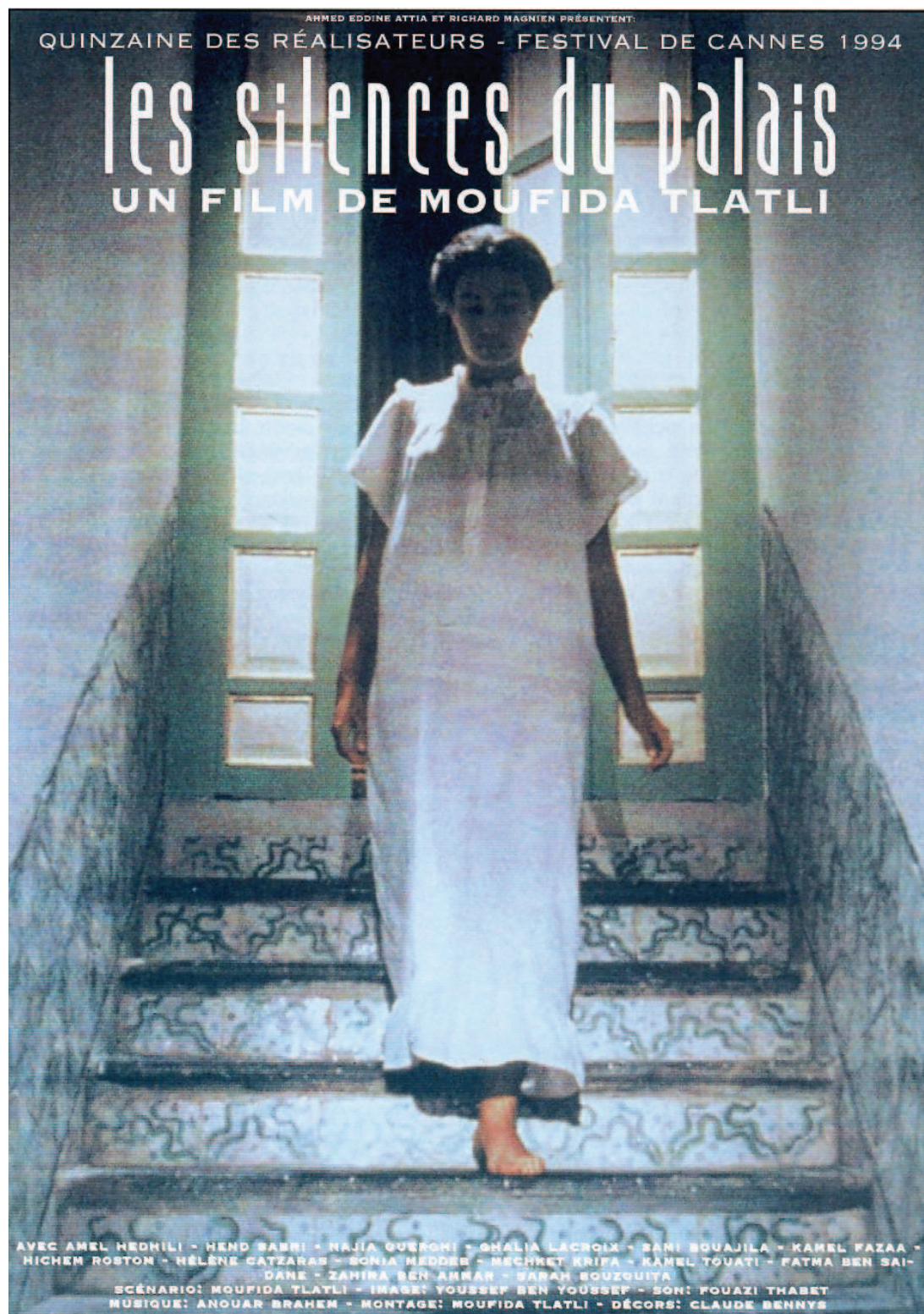


Figure 19. Affiche du film *Les silences du palais* (Moufida Tlatli, 1994)

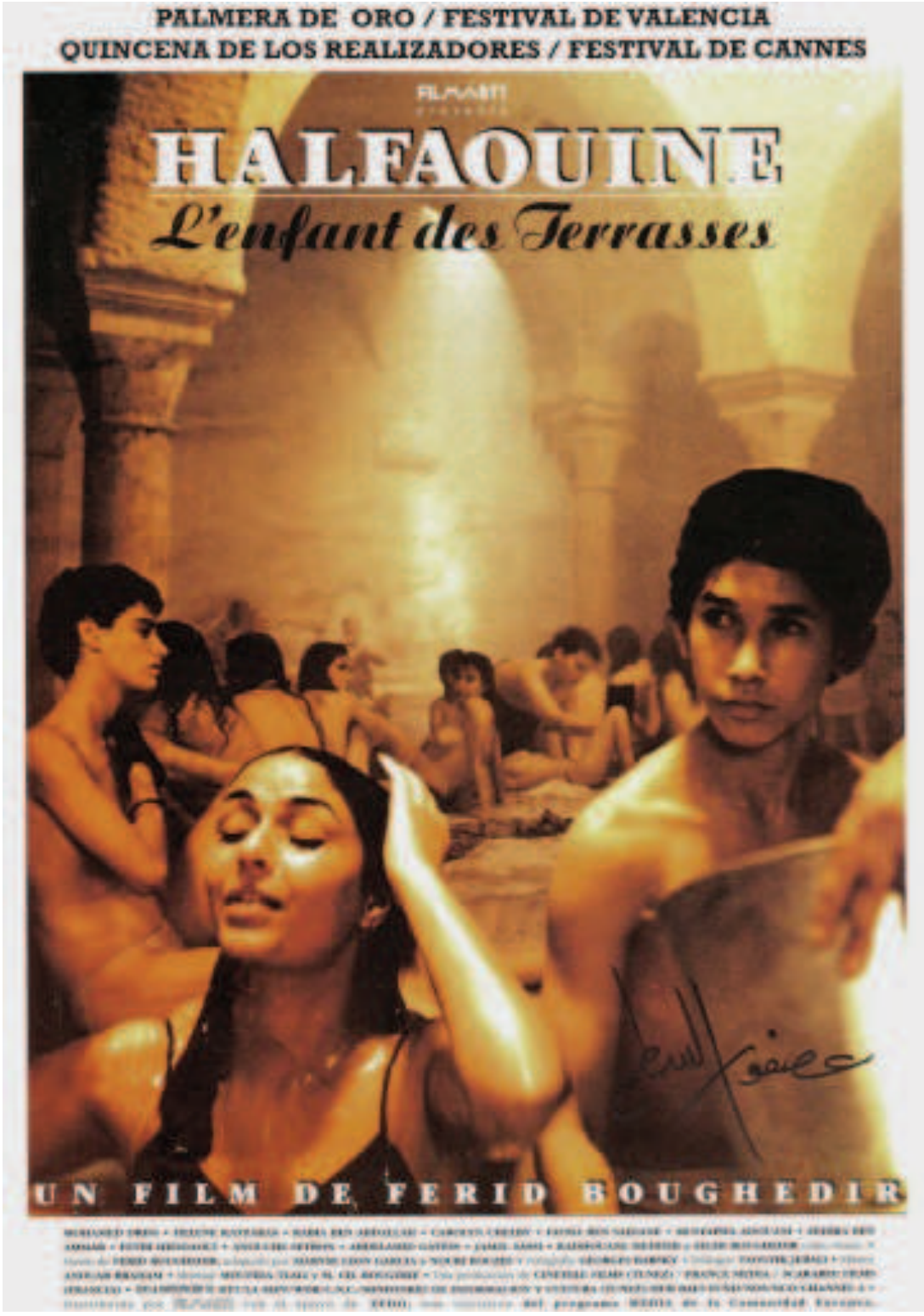


Figure 20. Affiche du film Halafouine, l'enfant des terrasses (Férid Boughedir, 1990)

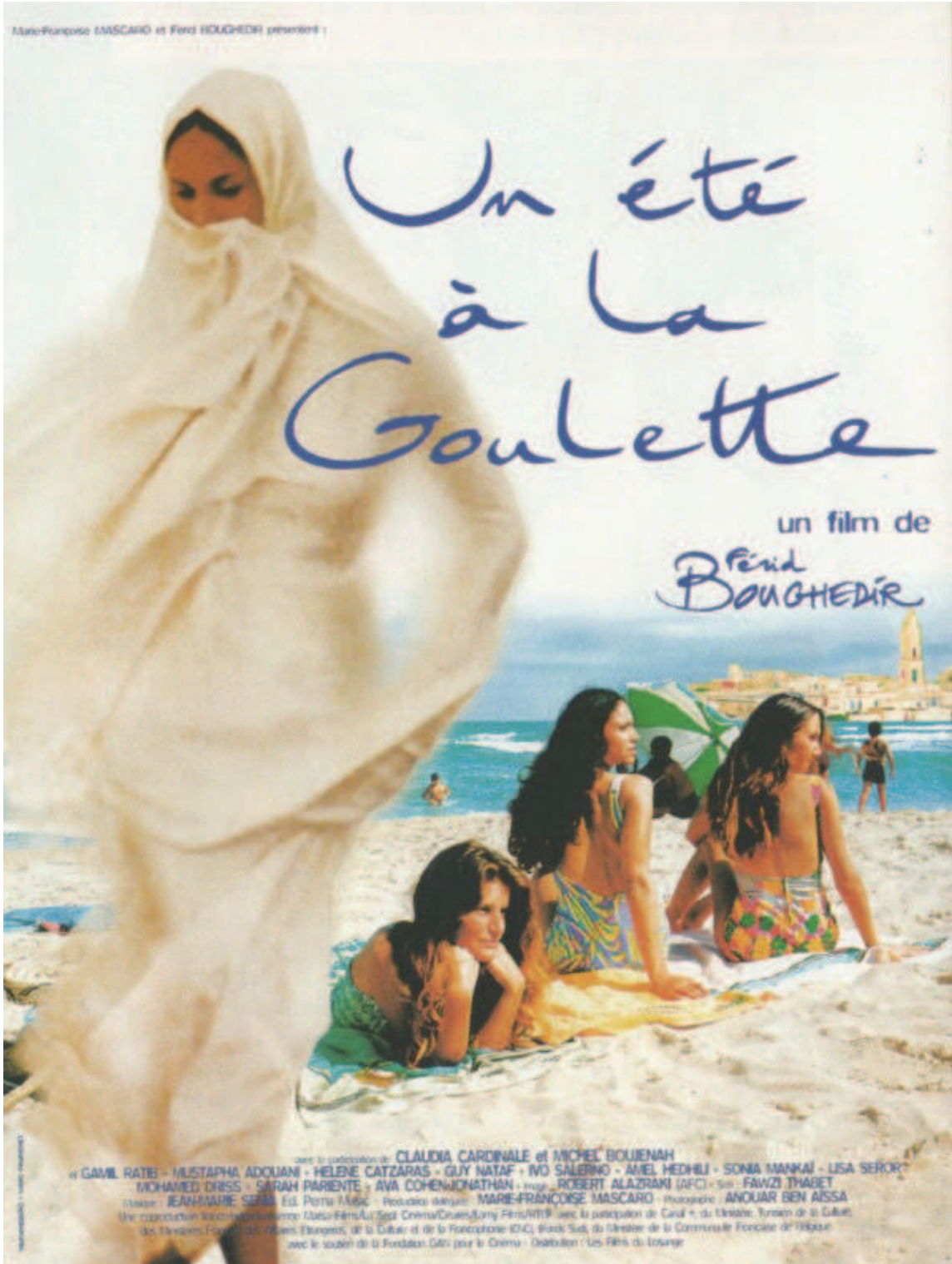


Figure 21. Affiche du film *Un été à la Goulette* (Férid Boughedir, 1996)



Figure 22. Affiche du film *Fleur d'Oubli* (Selma Baccar, 2005)



Figure 23. Affiche du film *Satin rouge* (Raja Amari, 2002)

Dora Bouchoucha, Nicolas Wadimoff et Serge Lalou
Présentent

الأسرار

LES SECRETS



VENEZIA 2009
Orizzonti

Selection officielle

Un film de RAJA AMARI

HAFSIA HERZI DHAFER L'ABIDINE

SONDOS BELHASSEN RIM EL BENNA WASSILA DARI

Figure 24. Affiche du film *Les secrets* (Raja Amari, 2009)

Bibliographie

Agel Henri, Le cinéma et le sacré, paris : Ed. du Cerf, 1961.

Arkoun Mohamed, La pensée arabe, Paris : Presses Universitaires de France, impr. 2014.

Amédée Ayfre, Conversion aux images ? : Les images et Dieu, les images et l'homme, Paris : Editions du Cerf, 1964.

Ayada Souâd, L'islam des théophanies : une religion à l'épreuve de l'art, Paris : CNRS philosophie, impr. 2010.

Bachy Victor, Le Cinéma de Tunisie : 1956-1977, Tunis : Société tunisienne de diffusion, 1978.

Barth Karl, La doctrine de la Parole de Dieu, Prolégomènes à la dogmatique, Genève, Labor et Fides, 1954.

Berque Jaques, L'ambivalence dans la culture arabe, Paris, Anthropos, 1967.

Boissevain Katia, Socio-anthropologie de l'image au Maghreb, Tunis : IRMC, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, DL 2010, cop. 2010.

Bouhdiba Abdelwahab, La sexualité en islam, Paris, PUF, 1975.

Bucaille Maurice, La Bible, le Coran et la science, Paris, Seghers, 1976.

Bureau René, Anthropologie, religions africaines et christianisme, Paris, Karthala, 2002.

Caillois Roger, L'homme et le sacré, Paris, Folio essais, Gallimard, 1996.

Cazeneuve Jean, Sociologie du rite, Paris, PUF, 1971.

Chelhod Joseph, Les structures du sacré chez les Arabes, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964.

La notion ambiguë du sacré chez les Arabes et dans l'Islam. Dans : Revue de l'histoire des religions, tome 159, n°1, 1961. pp. 67-79.

Curatola Giovanni, L'art de l'Islam, Paris : Ed. Place des Victoires, DL 2009.

Dakhli Jocelyne, Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tensions, Paris : Ed. Kimé, impr. 2006, cop. 2006.

De Heusch Luc, Le sacrifice dans les religions africaines, Paris, Gallimard, 1986.

Dermenghem Émile, Le Culte des saints dans l'Islam maghrébin, Paris, Gallimard, 1982.

Derroitte Henri, Les révélations du cinéma : avoir recours au cinéma en pastorale et au cours de religion, Bruxelles : Lumen vitae, DL 2011.

Devictor Agnès, Politique du cinéma iranien : De l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami, Paris, CNRS, 2004.

Ermelinda Campani, Le sacré au cinéma : divinité et mystère sur grand écran, Rome : Gremese, cop. 2007.

Ferry Luc, L'homme-Dieu ou le Sens de la vie, Paris, Grasset, 1996.

Gauchet Marcel, Le désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion, Paris, Gallimard, 1985.

Girard René, La violence et le sacré, Paris : Ed. Fayard Pluriel, impr. 2011.

Des choses cachées depuis la fondation du monde, Paris, Grasset, 1978.

Heck Christian, Moyen âge : chrétienté et Islam, Paris : Flammarion, impr. 2011, cop. 2011.

Hennebelle Guy, Christianisme et cinéma, Condé-sur-Noireau : Ed. Corlet : [Paris] : Télérama, 1996.

Isambert François-André, Le Sens du sacré, Fête et religion populaire, Paris, Editions de Minuit, 1982.

Jagu-Le Noel Arlette, La religion et la magie dans le cinéma de Federico Fellini ;
mémoire : Thèse de doctorat : Montpellier : 1980 (dir. Agel Henri).

Khelifi Omar, Histoire du cinéma en Tunisie, Tunis : Société Tunisienne de
Diffusion, impr. 1970.

Labidi Shaker, Soufisme et Art visuel, iconographie du sacré, Paris, l'Harmattan, 1998.

Labrusse Rémi, Islamophilie : l'Europe moderne et les arts de l'Islam, Lyon : Musée des
beaux-arts de Lyon : Paris : Somogy, impr. 2011.

*Lahouari Addi, Sociologie et anthropologie chez Pierre Bourdieu, Le paradigme
anthropologique kabyle et ses conséquences théoriques,* Paris, La Découverte, 2004.

Legrain Olivier, Le cinéma sacré hollywoodien, Paris : H. Champion, 2014, cop. 2014.

Lemaire Gérard-Georges, L'univers des orientalistes, Paris : Ed. Place des
Victoires, impr. 2010.

*Lipovetsky Gilles, Le crépuscule du devoir, l'éthique indolore des nouveaux temps
démocratiques,* Paris, Gallimard, 1992.

*Madkour Thabet , Cinéma et monde musulman : cultures et
interdits,* Paris : l'Harmattan, impr. 2009, cop. 2009.

*Marconot Jean-Marie et Tabuce Bernard , Iconoclasme et vandalisme : la violence de
l'image,* Montpellier : Université Montpellier III, 2003.

Mircea Eliade, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965.

Poirson-Dechonne Marion, Le cinéma est-il iconoclaste ?, Paris : Éd. du Cerf : Condésur-
Noireau : Éd. Corlet, DL 2011.

Prigent Pierre, Ils ont filmé l'invisible : la transcendance au cinéma, Paris : Ed. du
Cerf, impr. 2003.

Sharabi Hisham Bashir, Le néopatriarcat : essai, Paris : Mercure de France, impr. 1996.

Thompson Christopher Warwick, L'autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie,
Paris : Éditions L'Harmattan, DL 1995

- (dir.), G. S. (1966). *Les cinémas des pays arabes*. Beyrouth: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision.
- (J-C), R.-B. (1998). *L'identité : l'individu, le groupe, la société*. Auxerre, : Editions Sciences Humaines.
- AGEL, H. (1951). *Le cinéma et le sacré*. Paris: Cerf.
- B., A. (1987). Ni Dieu ni sexe. Dans G. Hennebelle, & I. d. Arabe (Éd.), *Les cinémas arabes* (p. 134). Paris: CinémAction, Grand Maghreb.
- Boughedir, F. (2004). La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 107). Paris: Corlet – Télérama.
- Boughedir, F. (2004). La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (pp. 103-104). Paris: Corlet – Télérama.
- BOUHDIBA, A. (1979). *La sexualité en Islam*. Paris: PUF.
- BOUKHAYATIA, R. (2015, Août 5). *Interdire la vente d'alcool aux Tunisiens: Quand des circulaires ont plus de poids que la Constitution*. Récupéré sur huffpostmaghreb.com: https://www.huffpostmaghreb.com/2015/08/04/tunisie-lois_n_7931450.html
- Brahimi, D. (2004). Images, symboles et paraboles dans le cinéma de Mohamed Chouikh. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 155). Paris: Corlet – Télérama.
- CAILLOIS, R. (1996). *L'homme et le sacré*. (F. essais, Éd.) Paris: Gallimard.
- CARLIER, O. (2000). *Les enjeux sociaux du corps : le hammam maghrébin (XIXe-XXe siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé*. Paris: Annales. Histoire, Sciences Sociales.
- Crouzières-Ingenthron, A. (2004). Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 181). Paris: Corlet – Télérama.
- DEVICTOR, A. (2004). *Politique du cinéma iranien : De l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami*. Paris: CNRS.

- Dorra Mahfoudh, A. M. (2014). « *Mobilisations des femmes et mouvement féministe en Tunisie* », *Nouvelles Questions Féministes* (Vol. 33). Paris: Antipodes.
- ELIADE, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- FERRY, L. (1996). *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie*. Paris: Grasset.
- Fertat, A. (2004). Le cinéma marocain aujourd'hui : les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb*, (p. 59). Paris: Corlet – Télérama.
- Franceschi, L. D. (2004). Entre la maison et la ville, la lutte pour l'espace social. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 64). Paris: Corlet – Télérama.
- Grugeau, G. (1991). *L'Éden et après / Halfaouine de Férid Boughedir*. Paris: 24 images.
- Hubert, P. (1994). *L'Homme de cendres (Rih Essed)*. (F. I. Database, Éd.) Paris: Positif .
- Kamoun, M. (2004). Nouri Bouzid entre transgression et interdit. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (pp. 163-164). Paris: Corlet – Télérama.
- LABIDI, S. (1998). *Soufisme et Art visuel, iconographie du sacré*. Paris: l'Harmattan.
- LIPOVETSKY, G. (1992). *Le crépuscule du devoir, l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Paris: Gallimard.
- Marzouki, I. (1995). La modernité, pour ou contre les femmes ? . Dans EPHESIA, *La place des femmes, La Découverte « Recherches »* (pp. p. 87-88). Paris: Maisonneuve et Larose.
- McNeece, L. S. (2004). La lettre envolée : l'image écrite dans le cinéma tunisien . Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 68). Paris: Corlet – Télérama.
- METAOUI, F. (2018, Février). Nouri Bouzid. Cinéaste tunisien : 'le cinéma doit ressembler à la vie'. *El Watan*, 4.
- MIHOUB, S. (2005, Octobre 5). *Crise d'identité arabo-islamique ; rapports à l'Occident et enjeux du discours radical*. Récupéré sur editions-harmattan.fr: <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=article&no=17801>
- Neuve-Eglise, A. (2007, Mars 16). *Le cinéma, la croyance, le sacré à l'Université des Arts de Téhéran*. Récupéré sur teheran.ir: <http://www.teheran.ir/spip.php?article323#gsc.tab=0>

- Ouakaoui, N. (2004). Alya et Fella : deux parcours visuels, un combat unique . Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 79). Paris: Corlet – Télérama.
- PATRICK, A. (1996, Octobre 10). *Egypte: Nasser mieux que Schwarzenegger?* . Récupéré sur lepress.fr: https://www.lexpress.fr/informations/egypte-nasser-mieux-que-schwarzenegger_618753.html
- POIRSON-DECHONNE, M. (2011). *Le cinéma est-il iconoclaste*. Paris: Cerf-Corlet.
- Rûmî, D.-o.-D. (1993). *Le livre de Chams de Tabriz*. Paris: Gallimard.
- RHOUMA, F. (1997, Mai 12-13). *Statut de l'alcool dans l'imaginaire social de musulmans Quelques jalons*. Récupéré sur limag.com: <http://www.limag.com/Textes/Rhouma/AlcoolS2.pdf>
- ROTHERBERG, A. (1987). *Rôle et fonction du hammam en milieu urbain et rural marocain. L'exemple des Oules M'ta.*, (T. d. cycle, Éd.) Paris: EHESS, Paris.
- Sabine Prokhoris, C. W. (1999, Février 1). *Entretien avec Elia Suleiman*. Paris: Vacarme. Récupéré sur Vacarme.
- Serceau, M. (2004). Les cinémas maghrébins en perspective. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 48). Paris: Corlet – Télérama.
- SHARABI, H. (1996). *Le néopatriarcat*. Paris: Mercure de France.
- TAPSOBA, C. (1991). *La caméra à hauteur d'enfant, Entretien Avec Férid Boughedir* (Vol. 10). Paris: Cinébulles.
- Victoria Steinberg, C. P. (2004). Tisser les silences et parler « avec » : l'œuvre cinématographique de Moufida Tlatli. Dans M. Serceau, & CinémAction (Éd.), *Cinémas du Maghreb* (p. 188). Paris: Corlet – Télérama.
- W, T. C. (1995). *L'autre et le sacré*. Paris: L'Harmattan.
- ZAVATTINI, C. (1954). *Cahiers du cinéma*. Paris: Édition de l'Etoile.

Filmographie

Algérie

BAB EL OUEB CITY, Merzak Allouache, 1994.

CERTIFIÉE HALAL, Mahmoud Zemmouri, 2015.

CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISES, Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975.

OMAR GATLATO, Merzak Allouache, 1976.

LA CITADELLE, Mohamed Chouikh, 1989.

LES MECREANTS, Mohcine Besri, 2011.

LE REPENTI, Merzak Allouache, 2012.

LES TERRASSES, Merzak Allouache, 2013.

YOUCEF, OU LA LÉGENDE DU SPÉTIÈME DORMEUR, Mohamed Chouikh,
1993.

Une porte sur le ciel (1988, Farida Benlyazid)

Le voyage à Alger (2009, Abdelkrim Bahloul)

L'aube des damnés (1965, Ahmed Rachedi)

Décembre (1972, Mohamed Lakhdar-Hamina)

Le vent des Aurès (1966, Mohamed Lakhdar-Hamina)

Leila et les autres (1977, Sid Ali Mazif)

Vent de sable (1982, Mohamed Lakhdar-Hamina)

Les folles années de Twist (1983, Mahmoud Zemmouri)

Machaho (1995, Belkacem Hadjadj)

L'arche du désert (1997, Mohamed Chouikh)

Rachida (2003, Yamina Bachir-Chouikh)

Le refus (1984, Mohamed Bouamari)

Egypte

GARE CENTRALE, Youssef Chahine, 1958.

LA MOMIE, Shadi Abd As-Salam, 1969.

LE DESTIN, Youssef Chahine, 1997.

La tragédie de la vie [Maaset al hayet] (1929, Wided Orfi)

Les fils d'Al-Thawat [Awled Adhawat] (1933, Mohamed Karim)

A la poursuite de la passion [Moutarada Gharamia] (1968, Majdi Hafedh)

Ikhwatouhou Al Banet – Ses sœurs (1976, Khaled Baraket)

Il était une fois, il était une fois, il était une fois [Kan wa Kan wa Kan] (1977,

Abbes Kamel)

Un film culturel [Film Thakafi] (2000, Mohamed Amin)

La dame des Lunes Noires [Sayidat Al Aqmar Assawdaa] (1971, Samir al Khouri)

Kuwait Connection [Dhiyab la Taekoulou Lahm] (1973, Samir al Khouri)

Le plus fabuleux enfant du monde [Aadham Tefl fel Alam] (1975, Jalel Charkaoui)

Chafika et Metwalli [Chafika w Metwalli] (1979, Ali Badrkhan)

Sentier de fantaisie [Darb al Hawa] (1983, Housemeddine Mostapha)

L'immeuble de Yaakoubian [Imarat Yaakoubian] (2005, Marwen Hamed)

Le patron Amr Harb [Alrayes Amr Harb] (2008, Khaled Youssef)

L'amour a une autre histoire [Lel Hob Qissa Okhra] (1986, Rafaat AlMihi)

Passion et Vengeance [Gharam wa Entikam] (1944, Youssef Wahbi)

Leila la fille du désert [Layla Bent Essahra] (1937, Bahija Hafedh)

Lashin (1938, Fritz Krump Lashin)

Moustapha Kamel (1948, Ahmed Badrakhan)

Bour Saïd [Port Saïd] (1957, Ezzeddine Dhou Alfakar)

La porte ouverte [Al Bab Al Maftouh] (1960, Henri Barakat)

Le moineau [Al Asfour] (1967, Youssef Chahine)

Les gens et le Nile [Annas Wa Nil] (1970, Youssef Chahine)

Bavardage sur le Nile [Tharthara Fawka Nil] (1971, Hussein Kamel)

Nous sommes les gens du bus [Ehna Betou Autobus] (1979, Hussein Kamel)

Al Karnak (1975, Ali Badrakhan)

Nasser 56 (1996, Mohamed Fadhel)

Le terrorisme [Al Irhab] (1989, Nader Jalal)

Le terrorisme et le kebab [Al Irhab Wal Kabab] (1992, Sherif Arafa)

Le terroriste [Al Irhabi] (1994, Nader Jalal)

Les oiseaux des ténèbres [Touyour Adhalem] (1995, Sherif Arafa)

Le destin [Al Massir] (1997, Youssef Chahine)

L'autre [Al Akhar] (1999, Youssef Chahine)

Une fille de Palestine [Fataton Men Filastin] (1948, Moahmoud Dhou Alfakar)

Nadia (1949, Fatin Abdelwaheb)

Un adieu à l'aube [Wadaa Fel Fajr] (1956, Hassan Al Imam)

Qui j'aime [Man Ouheb] (1966, Majida)

La Terre des héros [Ardh al Abtal] (1953, Niazi Moustapha)

Dieu est avec nous [Allahou Maana] (1955, Ahmed Badrakhan)

Rend- moi mon Coeur [Roda Qalbi] (1957, Ezzeddine Dhou Alfakar)

Le chemin des héros [Tarik Al Abtal] (1961, Mahmoud Ismail)

Le démon de l'oncle Abdah [Afrit Amm Abdah] (1953, Hussein Faouzi)

Le règne de Karakush [Hokm Karakouch] (1953, Fatin Abdelwahhab)

La terre sainte [Al Ardh Al Tayiba] (1954, Mahmoud Dhou Alfakar)

Les royaumes [Al Mamalik] (1965, Atef Salem)

La révolution de la Yémen [Thawrat Al Yaman] (1966, Atef Salem)

Jamila (1958, Youssef Chahine)

Un amour du feu [Hobbon Men Nar] (1958, Hassan Al Imam)

Géants des mers [Amalikat Albihar] (1960, Saied Badir)

N'éteins pas le soleil [La Totfii Alshams] (1961, Salah Abu Sif)

Une chanson dans le passage [Oghnia Ala Almamarr] (1972, Ali AbdelKhalak)

M le maudit (1931, Fritz Lang)

Philadelphia (1993, Jonathan Demme)

Les Sentiers de la gloire (1957, Stanley Kubrick)

Au nom de père (1994, Jim Sheridan)

L'associé du diable (1997, Taylor Hackford)

Ceci est la récolte de mon père [Hatha janahou Abi] (1945, Henri Barakat)

L'avocate Madiha [Al Avocato Madiha] (1950, Youssef Wahbi)

Maître Fatma [Al Ostadha Fatima] (1952, Fatin Abdelwahab)

La grande aventure [Al Moughamara Al Kobra] (1964, Mahmoud Farid)

Parole d'honneur [Kalimat Charaf] (1973, Houssemeddine Mostapha)

Alexandrie pourquoi ? [Iskandaria lih ?] (1978, Youssef Chahine)

L'avocate [L'Avocatou] (1983, Raafat El-mehi)

L'amour en prison [Hob Fil Zinzanah] (1983, Mohamed Fadhel)

Coup de maître [Dharbet Maallem] (1987, Atef Attaieb)

Contre le gouvernement [Dhed al Houkouma] (1988, Atef Attaieb)

Les oiseaux des ténèbres [Touyour Adhalem] (1995, Cherif Arafa)

Doux Meurtre [Alkatl Alladhidh] (1998, Achref Fahmi)

Layla (1927, Aziza Amir)

Zaynab (1930, Bahija Hafedh)

Les victimes [Adhahaya] (1932, Bahija Hafedh)

Le mariage [Al Zawaj] (1933, Fatma Rochdi)

L'égarée [Attaicha] (1946, Fatma Rochdi)

L'accusée [Al Mottahama] (1942, Henri Barakat)

Le cœur n'a qu'un seul [Al Qalb Lahou Wahed] (1945, Henri Barakat)

La maîtresse de maison [Sett Al bit] (1949, Ahmed Kamel Morsi)

Le prince de la vengeance [Amir Al Entikam] (1950, Henri Barakat)

La révolution de la ville [Thawrat al Madina] (1955, Helmi Rafla)

Les filles d'Eve [Banat Hawa] (1954, Niazi Mostapha)

Ma femme, le directeur général [Merati Moudir Amm] (1966, Fatin Abdelwaheb)

Je suis libre [Ana Horra] (1959, Salah Abu Sayf)

Lunettes noires [Annadhara Assawdaa] (1963, Housemeddine Mostapha)

L'Appel du courlis [Douaa al Karawan] (1959, Henri Barakat)

Le péché [Al Haram] (1965, Henri Barakat)

La deuxième épouse [Azzawja Athania] (1967, Salah Abu Sayf)

Un soupçon de peur [Shay Mina al Khawf] (1969, Hussein Kamel)

Miramar (1969, Kamal Al Shiekh)

Je demande une solution [Ouridou Hallan] (1975, Saïd Marzouk)

Pas de consolation pour les femmes [Wala Azaa lil Sayidat] (1979, Henri Barakat)

Désolée, je refuse ce divorce [Assifa Arfodhou Attalaq] (1980, Anaam Mohamed Ali)

La lueur de tes yeux [Bariqou Aynayki] (1982, Mohamed Abdel Aziz)

Pardon, loi [Afwan Ayouha Alkanoun] (1985, Ines Deghidi)

L'affaire da Samiha Badran [Qadhiat Samiha Badran] (1990, Ines Deghidi)

Chair pas cher [Lahm Rkhis] (1995, Ines Deghidi)

Pile ou Face [Malik Wa Kitaba] (2006, Kamla Abu Zekri)

Un zéro [Wahed Sefr] (2009, Kamla Abu Zekri)

Les Meilleurs moments [Ahla al Awkat] (2004, Hala Khalil)

Couper et coller [Kass w LAsk] (2006, Hala Khalil)

Femmes du Caire [Ehki ya Shahrazed] (2009, Yosri Nasrallah)

678 (2010, Mohamed Dhiab)

Deux filles d'Egypte [Bentin fi Masr] (2010, Mohamed Amin)

Maroc

ALI ZAOUA, LE PRINCE DE LA RUE, Nabil Ayouch, 200.

LA MOSQUEE, Daoud Aoulad-Syad, 2010.

LA SOURCE DES FEMMES, Radu Mihaileanu, 2011.

LES CHEVAUX DE DIEU, Nabil Ayouch, 2013.

MUCH LOVED, Nabil Ayouch, 2015.

Le refus (1984, Mohamed Bouamari)

Wechma (1970, Hamid Bénani)

Les beaux jours de Shéhérazade (1982, Mustapha Derkaoui)

Mauritanie

TIMBUKTU, Abderrahmane Sissako, 2014.

Palestine

CHRONIQUE D'UNE DISPARITION, Elia Suleiman, 1996

INTERVENTION DIVINE, Elia Suleiman, 2002.

LE TEMPS QU'IL RESTE, Elia Suleiman, 2009.

OMAR, Hany Abu-Assad, 2013.

Pays du golf

LA MER CRUELLE, Khalid Al Siddiq, 1972.

WADJDA, Haifaa al-Mansour, 2013.

Syrie

AL-KOMPARS, Nabil Maleh, 1993.

LA NUIT, Mohamed Malas, 1993.

LE MESSAGE, Mustapha Al-Akkad, 1976.

Tunisie

À PEINE J'OUVRE MES YEUX, Leila Bouzid, 2015.

FLEUR D'ALEP, Ridha Behi, 2016.

HALFAOUINE, L'ENFANT DES TERRASSES, Férid Boughedir, 1990.

UN ÉTÉ À LA GOULETTE, Férid Boughedir, 1996.

HISTOIRES TUNISIENNES, Nada Mezni Hafaiedh, 2011.

LA BOITE MAGIQUE, Ridha Behi, 2002.

LE CHALLAT DE TUNIS, Kaouther Ben Hania, 2013.

SATIN ROUGE, Raja Amari, 2002.

LES SECRETS, Raja Amari, 2009.

LES SILENCES DU PALAIS, Moufida Tlatli, 1994.

LA SAISON DES HOMMES, Moufida Tlatli, 2000.

L'HOMME DE CENDRES, Nouri Bouzid, 1986.

BEZNESS, Nouri Bouzid, 1992.

MAKING OF, Nouri Bouzid, 2006.

MILLEFEUILLE, Nouri Bouzid, 2013.

SEULS INTERDITS, Ridha Behi, 1972.

SEJNANE, Abdellatif Ben Ammar, 1973.

AZIZA, Abdellatif Ben Ammar, 1980.

FATMA 75, Salma Baccar, 1978.

FLEUR D'OUBLI, Salma Baccar, 2006.

SOUS LA PLUIE DE L'AUTOMNE, Ahmed Khechine, 1972.

AU PAYS DE TARARANI, Ferid Boughedir et Hedi Ben Khalifa, 1972.

LES BALISEURS DU DESERT, Nacer Khemir, 1984.

LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE, Nacer Khemir, 1991.

BAB AZIZ, LE PRINCE QUI CONTOMPLAIT SON ÂME, Nacer Khemir, 2005.

TRAVERSÉES, Mahmoud Ben Mahmoud, 1982.

CHICHKHAN, POUSSIÈRE DE DIAMANT, Mahmoud Ben Mahmoud et Fadhel Jaïbi, 1991.

Table des illustrations

Figure 1. Affiche du film : Le Message, version Anglaise	22
Figure 2. Un Coran annoté – Photographie prise par le photographe Tunisien Douraid Souissi.....	32
Figure 3. Détails des dessins et de la calligraphie sur l’un des murs de la mosquée du Barbier à Kairouan, Tunisie	51
Figure 4. Bahia et son entourage en train de suivre le discours de Jamel Abdennasser dans le film Le moineau de Youssef Chahine.....	68
Figure 5. Le personnage d’E.S tenant le ballon, sur lequel est dessiné le portrait du défunt Yasser Arafat, qui s’envolera jusqu’au Dôme de la Mosquée du Rocher	98
Figure 6. Affiche du film Aziza, réalisé par Abdellatif Ben Ammar.....	103
Figure 7. Les femmes de Sidi inquiètes, avec les voisines, dans le patio de la maison	117
Figure 8. Yamina et Boualem durant leur rendez-vous fixé au cimetière.....	139
Figure 9. Hachemi et Farfat à l’atelier.....	155
Figure 10. Fred qui tente de toucher Khomsa.....	168
Figure 11. Les femmes dans le patio de la maison, dans Halafouine, l’enfant des terrasses (1990).....	192
Figure 12. Les femmes dans le patio de la maison, dans Zizou (2016) de F. Boughedir	193
Figure 13. Alia en train d’observer discrètement sa mère qui traverse la cuisine du sous-sol	208
Figure 14. En plein désert, Bab’Aziz en train de prier à côté de sa petite fille Ishtar	219
Figure 15. Le petit Raouf et ses parents entourés des voiles lors du pique-nique.....	230
Figure 16. Affiche du film L’Homme de cendre (Nouri Bouzid, 1986).....	274
Figure 17. Affiche du film Bezness (Nouri Bouzid, 1992)	275
Figure 18. Affiche du film La saison des hommes (Moufida Tlatli, 2000).....	276
Figure 19. Affiche du film Les silences du palais (Moufida Tlatli, 1994)	277
Figure 20. Affiche du film Halafouine, l’enfant des terrasses (Férid Boughedir, 1990).....	278
Figure 21. Affiche du film Un été à la Goulette (Férid Boughedir, 1996).....	279
Figure 22. Affiche du film Fleur d’Oubli (Selma Baccar, 2005).....	280
Figure 23. Affiche du film Satin rouge (Raja Amari, 2002).....	281
Figure 24. Affiche du film Les secrets (Raja Amari, 2009).....	282

Table des matières

SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	8
PLAN ET OBJECTIFS	27
PARTIE I – LE SACRE ET LA SOCIETE ARABO-MUSULMANE	29
A. LE SACRE EN ISLAM	30
B. IDENTITÉ ARABE ET MUSULMANE	46
C. L’ISLAM EST-IL ICONOCLASTE ?	49
PARTIE II – LE SACRE DANS LE CINEMA ARABO-MUSULMAN	54
A. LE SACRÉ DANS LE CINÉMA ARABE	55
B. LE CINÉMA MAGHRÉBIN	99
PARTIE III – LE SACRE DANS LE CINEMA TUNISIEN	147
A. NOURI BOUZID : JE TRANSGRESSE, DONC JE SUIS	148
B. BOUGHEDIR, LE RÉALISATEUR DU HAMMAM ET DES TERRASSES	170
C. <i>DU SACRÉ VU AUTREMENT</i>	196
D. LE SACRÉ, ENTRE LE RELIGIEUX ET LE PROFANE, À TRAVERS LE FILM TUNISIEN « LA BOITE MAGIQUE » DE RIDHA BÉHI	226
CONCLUSION	243
LE SACRE DANS LE CINEMA TUNISIEN, VU PAR LES ARABES	248
LE SACRE DANS LE CINEMA ARABO-MUSULMAN (SECONDE PARTIE) : L’AMBIGUÏTE DES INTERDITS	259
ANNEXE	265
BIBLIOGRAPHIE	283
FILMOGRAPHIE	289
TABLE DES ILLUSTRATIONS	299
TABLE DES MATIERES	300