

Socio-anthropologie de l'image au Maghreb

Nouveaux usages touristiques
de la culture religieuse

Sous la direction de Katia Boisevain

Audiovisuel
et création cinématographique
Sous la direction de Pierre-Noël Denieul



Maghreb et sciences sociales 2009-2010

Socio-anthropologie de l'image au Maghreb

Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse

Sous la direction de Katia BOISSEVAIN

Audiovisuel et création cinématographique

Sous la direction de Pierre-Noël DENIEUIL



Institut de recherche sur le Maghreb contemporain - Tunis



USR 3077



Institut de recherche sur le Maghreb contemporain (IRMC)

Créé en 1992, l'IRMC est l'un des 27 Instituts français de recherche à l'étranger (IFRE) du ministère français des Affaires étrangères et européennes (MAEE) auquel, depuis l'an 2000, sont associés le ministère de l'Éducation nationale, le ministère de la Recherche et le Centre national de la recherche scientifique, dont il constitue actuellement l'USR 3077. Ces instituts sont regroupés en Pôles régionaux dotés chacun d'un Conseil scientifique. L'IRMC est regroupé avec le Centre Jacques Berque de Rabat dans le Pôle Maghreb.

Conseil scientifique du Pôle Maghreb en 2009

Benjamin Stora (INALCO, Paris XIII. Président du conseil scientifique du Pôle), Rahma Bourqia (Université Hassan II Mohammedia, Maroc), Jean Philippe Bras (IISMM EHESS, Paris), Abdelmajid Charfi (Université de La Manouba Tunisie), Jean Pierre Frey (IUP Université de Paris XII), Éric Gobe (CNRS, IREMAM, Aix en Provence), Danielle Jacquart (EPHE, Paris), Bernard Heyberger (Université de Tours/CNRS), Anne Marie Moulin (CNRS, INSERM Paris), Henri Regnault (Université de Pau), Pierre Signoles (Université de Tours), Mohamed Tozy (IREMAM, Aix en Provence).

L'IRMC est un centre de recherche en sciences humaines et sociales : son équipe de recherche est composée de chercheurs du CNRS affectés à l'institut pour une durée déterminée et de chercheurs sous contrat du ministère des Affaires étrangères. Les chercheurs ont à charge la conduite à l'échelle régionale de recherches collectives dont les résultats aboutissent à des ouvrages édités par les soins de l'institut. L'institut accueille des boursiers du MAE en tant qu'allocataires de recherche pour une durée déterminée et des doctorants pour de courtes durées. Il dispose d'une bibliothèque présentant la double spécificité d'être une bibliothèque générale de sciences humaines et sociales et un centre de documentation spécialisé sur le Maghreb. Constitué de 27 500 ouvrages et de 97 titres de périodiques en abonnement, le fonds de la bibliothèque aujourd'hui entièrement informatisé est consultable en ligne.

Maghreb et sciences sociales

Alfa. Maghreb et Sciences sociales est une publication annuelle de l'Institut de recherche sur le Maghreb contemporain créée en 2004 sous le titre *Alfa. Maghreb et sciences sociales*.

Comité scientifique de Maghreb et sciences sociales

Abdesselam Cheddadi (Institut universitaire de la recherche scientifique, Rabat), Jacques Commaille (CNRS, *Groupe d'analyse des politiques publiques*, Paris), Jocelyne Dakhli (EHESS, Paris), Hichem Djaït (Université de Tunis), Chérif Ferjani (Université de Lyon II, *Groupe de recherche et d'étude sur la Méditerranée orientale*, Lyon), Mercedes Garcia Arenal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid), François Georgeon (CNRS, *Études turques et ottomanes*, EHESS, Paris), Éric Gobe (CNRS, *Institut d'étude et de recherche sur le monde arabe et musulman*, Aix en Provence), Abdelhamid Hénia (Université de Tunis, *Dirasset Etudes Maghrébines*), Raymond Jamous (CNRS, *Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, Nanterre), Slim Laghmani (Université du Sept Novembre à Carthage), Giovanni Levi (Université Ca'Foscari de Venise), Mohamed Madoui (Lise CNAM CNRS, Paris), Abdelwedoud Ould Cheikh (Université de Metz), Michel Péraldi (CNRS, *Centre Jacques Berque*, Rabat), Hassan Rachik (Université de Casablanca), Pierre Signoles (Université de Tours, *CITERES EMAM*, Tours), Houari Touati (EHESS, Paris), Malika Zeghal (CNRS, *Centre d'études inter disciplinaires des faits religieux*, Paris et Université de Chicago).

Directeur de l'institut et de la publication

Pierre Noël Denieuil.

Comité de rédaction

Rédactrice en chef : Anne Marie Planel.

Responsables des thèmes 2009 2010 : Katia Boissevain et Pierre Noël Denieuil.

Secrétariat et PAO : Bisma Ouraïed.

Institut de recherche sur le Maghreb contemporain

Tél. (216) 71 796 722 Fax. (216) 71 796 376

direction@irmcmaghreb.org - <http://www.irmcmaghreb.org>

Auteurs

Thème 1

BELALIMAT Nadia, doctorante en anthropologie, Université de Bayreuth / EHESS ; chargée de valorisation scientifique au CIRED (Centre International de recherche sur l'environnement et le développement) - CNRS, Nogent-sur-Marne.

BOISSEVAIN Katia, docteur en ethnologie, Université de Paris X-Nanterre ; membre de l'IDEMEC (Institut d'études méditerranéenne, européenne et comparative) - CNRS (UMR 6591), Aix-en-Provence.

BONTE Pierre, docteur d'État en anthropologie, directeur de recherche émérite au Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS-EHESS), Paris.

BOULAY Sébastien, docteur en anthropologie, maître de conférences à l'Université Paris-Descartes, membre du CEPED (Centre population et développement) - INED, IRD.

CAPUTO Barbara, docteur en anthropologie ; chargée de recherche auprès de la Fondation ISMU de Milan.

CAUVIN-VERNER Corinne, docteur en anthropologie ; chercheur associé au Centre d'histoire sociale de l'Islam méditerranéen (EHESS), Paris.

CONORD Sylvaine, docteur en sociologie ; maître de conférences à l'Université Paris X-Nanterre, membre du Laboratoire d'Anthropologie urbaine (CNRS-UPR 34), Ivry.

McGUINNESS Justin, docteur en anthropologie urbaine, Faculté d'architecture de l'Université Newcastle-upon-Tyne ; enseignant à l'Université américaine de Paris.

Thème 2

BEN ABDALLAH Chirine, étudiante en Master de sociologie ; Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines et Sociales ; chercheuse associée à l'IRMC.

BENDANA Kmar, chercheure en histoire contemporaine à l'Institut supérieur d'histoire de Mouvement national (ISHMN), Université de La Manouba ; chercheuse associée à l'IRMC.

BONO Irene, docteur en science politique, Université de Turin.

CAILLÉ Patricia, enseignante-chercheuse, Université de Strasbourg.

CHERIAA Tahar, cinéaste, Tunis.

CHIKHAOUI Tahar, maître-assistant à la Faculté des arts, des lettres et des sciences humaines de La Manouba.

CORRIOU Morgan, doctorante en histoire contemporaine, ATER à l'Université Toulouse – Le Mirail ; chercheuse associée à l'IRMC.

MERDADI Abdelmajid, maître de conférence en sociologie, Université Mentouri/CRASC, Constantine.

OSSMAN Susan, professeur en anthropologie, Université de Californie, Riverside.

OUARHANI Aïda, doctorante en sociologie, Université de Paris 3.

PÉQUIGNOT Bruno, Directeur du département de Médiation culturelle, Université de Paris 3 - Sorbonne/CNRS-CERLIS (Centre de recherche sur le lien social).

ZALILA Ikbal, docteur en Arts, Université de Paris I ; enseignant à l'Institut supérieur des arts multimédia (ISAMM), Université de Manouba - Tunis.

Recherche en cours

ACHOUR-KALLEL Myriam, assistante contractuelle en anthropologie ; Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis ; chercheuse associée à l'IRMC.

Sommaire

Pierre Noël DENIEUIL

L'image et la mise en scène du patrimoine au Maghreb. Anthropologie de la mémoire. *Éditorial*.

9

I. Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse

Thème sous la direction de Katia BOISSEVAIN

Katia BOISSEVAIN

Attraction touristique et religion au Maghreb. Quand la dimension religieuse devient « bonne à montrer ». *Introduction*.

17

Nouveaux circuits touristiques

Justin McGUINNESS

« De mon âme à ton âme » : le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et ses discours (2003 2007)

27

Nadia BELALIMAT

« Marcher sur les traces de Charles de Foucauld ». Les nouvelles formes du tourisme religieux dans le Hoggar algérien

53

Sébastien BOULAY

De la visite de Chinguetti à l'expérience du *trek* dans le désert. Révélation de la culture religieuse en Adrar mauritanien dans le contexte touristique

75

Pierre BONTE

« La Sorbonne du désert ». La production de l'authenticité culturelle dans le cadre du tourisme saharien

89

La culture religieuse, une tension entre l'intime et le patrimoine

Sylvaine CONORD

Le pèlerinage *Lag ba Omer* à Djerba (Tunisie). Une forme de migration touristique

105

Corinne CAUVIN VERNER

Randonner au désert : un rituel sans l'islam

117

Katia BOISSEVAIN

Le rituel *stambâli* en Tunisie. De la pratique dévotionnelle au spectacle commercial

127

Barbara CAPUTO

Le patrimoine kairouanais entre tradition, mémoire et tourisme

143

II. Audiovisuel et création cinématographique

Thème sous la direction de Pierre-Noël DENIEUIL

Mémoires

Tahar CHERIAA	
Des ciné clubs aux Journées cinématographiques de Carthage. <i>Entretien avec Morgan Corriou</i>	163
Tahar CHIKHAOU	
De la cinéphilie à l'action culturelle. <i>Entretien avec Morgan Corriou</i>	175

Études

Bruno PÉQUIGNOT	
La sociologie face à l'image	187
Abdelmajid MERDACI	
L'audiovisuel algérien. Du combat pour la libération nationale à la « boîte noire » de l'autoritarisme (1954 1992)	201
Susan OSSMAN	
Images de Casablanca. Les visages du pouvoir dans une ville moderne	211
Irene BONO	
Du Ciné club à la « communication sociale » : le cas de la province d'El Hajeb (Moyen Atlas marocain)	221
Ikbal ZALILA	
Les Actualités tunisiennes (1956 1970). Nouveau régime de visibilité du pouvoir bourguibien	237
Aïda OUARHANI	
Pour une nouvelle culture cinématographique nationale. À propos de la coopération audiovisuelle entre la Tunisie et la France	253
Patricia CAILLÉ	
Le Maroc, l'Algérie et la Tunisie des réalisatrices ou la construction du Maghreb dans un contexte postcolonial	261
Chirine BEN ABDALLAH	
L'image de « la femme » dans deux films tunisiens contemporains. Une comparaison entre <i>Khochkhache</i> de Selma Baccar et <i>Ya soltane el medina !</i> de Moncef Dhoub	279

Document

CENTRE DE LA FEMME ARABE POUR LA FORMATION ET LA RECHERCHE (CAWTAR) Tunis, Femmes, information et communication. Compte rendu d'un rapport d'études sur les recherches arabes entre 1995 et 2005	293
---	-----

III. Recherche en cours

Myriam ACHOUR KALLEL	
Pour une étude des terrains linguistiques. Projet de recherche pour une ethnographie de la parole	305
Résumés	
français	323
anglais	327
arabes	331

Éditorial

L'image et la mise en scène du patrimoine au Maghreb

Anthropologie de la mémoire

Pierre-Noël DENIEUIL

La mémoire est l'aptitude à se souvenir, à se représenter et à maintenir présent ce qui relève du passé. Le patrimoine est l'ensemble des lieux, monuments, biens, richesses et valeurs, matériels et immatériels, transmis et hérités d'une société. La mémoire du patrimoine a une existence phénoménologique. Elle ne prend sens que dans sa mise en scène et au travers de sa réception par un destinataire : touriste en quête d'évasion ou de retour aux sources sur les lieux appropriés, spectateur en quête d'introspection et de regard réflexif sur la société. Cette mise en scène se caractérise par l'émission d'images physiques ou symboliques, réelles ou simulées, reproductrices ou manipulatrices. Mémoire et représentation du patrimoine, image et communication sociale, telle est la thématique transversale aux deux dossiers présentés dans cette livraison de *Maghreb et sciences sociales 2009 2010* : « Socio-anthropologie de l'image au Maghreb ».

Le premier dossier, *Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse*, pose la question de la construction sociale de la mémoire du patrimoine et de sa représentation par une mise en images dont l'observation ethnographique s'efforce de décrypter la symbolique, la ritualisation, les usages par les individus et les groupes de touristes. L'image y est définie comme la représentation mentale de la perception ou de l'impression que suscite ce patrimoine.

Le second dossier, *Audiovisuel et création cinématographique*, questionne la production cinématographique et sa diffusion de masse tant sous l'angle de son ancrage institutionnel et politique, que par référence à sa capacité à rendre compte du réel. L'image y est objectivée comme points et lignes optiques assurant la reproduction exacte ou analogique (par la symbolique sociale) de la réalité.

Qu'elles soient mentales ou physiques, ces images sont organisées sur le mode de la mise en spectacle, touristique ou cinématographique, dans le but d'émouvoir, et de parler à une autre dimension de notre rationalité, voire de manipuler (préjugé négatif) ou de conscientiser (préjugé positif) l'identité des populations qui les reçoivent. Il s'agit bien, en ce sens, de réhabiliter l'image trop souvent, comme le montre Bruno Péquignot, négligée par les sciences sociales parce qu'elle serait un obstacle à la connaissance scientifique, ou reléguée comme écran dans l'imaginaire de la créature face au pouvoir divin.

La mise en images du patrimoine et de la société

La représentation des lieux et de la société

L'identité nationale affiche une image de marque dans la tradition religieuse de ses villes. En témoigne la célébration de Kairouan, capitale islamique symbolisant une continuité historique de la nation tunisienne. La création au Maroc du Festival de Fès des musiques sacrées du monde en constitue un autre exemple, qui met en image la spiritualité d'un islam mystique à travers les récits des lieux du passé. Fès, ville médiévale avec son labyrinthe de ruelles, cité romantique des rois plongeant dans ses racines antiques en référence à un âge d'or, s'impose, selon Justin McGuinness, comme la « belle endormie » qui, hors du temps ou « éternisée », ouvre ses portes au sacré et à la tradition spirituelle. Le fil narratif de la promotion urbaine vient s'ancrer dans celui de la mystique globalisante et dans l'image de la spiritualité. De même Chinguetti en Mauritanie, la « ville des manuscrits », a créé un label

d'ancienne cité caravanière, entre la culture « emblématisée et signifiée par le minaret de sa mosquée historique », et la bibliothèque comme « trésor inestimable » d'un savoir écrit, révélé et transmis par les « maîtres ». Ces trois exemples (Kairouan, Fès, Chinguetti) renvoient aux différents pouvoirs du lieu, qu'il s'agisse de celui des villes héritages de l'humanité que le touriste découvre, ou de lieux sur lesquels il revient après y avoir vécu. Tel est le cas du tourisme de mémoire lorsque Sylvaine Conord évoque le retour collectif de femmes juives sur le lieu de leur enfance, au quartier et à la culture d'origine, dans le cadre du pèlerinage comme tentative de retrouver un passé.

Ces images concernent tout autant le touriste sur le terrain que le spectateur qui voyage au travers de films et/ou de documentaires mettant en scène le patrimoine national, dont le patrimoine architectural et citoyen mis en valeur par le cinéma tunisien. En tant que regard sur la société et lieu de mise en scène des cultures, des pratiques et des valeurs, l'image devient un mode de communication et de reconnaissance de l'autre. Tahar Cheriaa montre, à ce titre, que le cinéma a véhiculé la culture égyptienne au Maghreb, notamment lors de l'introduction des films de Youssef Chahine dans les ciné-clubs. Le film s'impose ici comme première rencontre avec une société et ses cadres structurants, telle la lecture que nous donne Cheriaa des *westerns* comme la démonstration de la colonisation des Indiens par la société américaine. L'image se fait témoin et miroir de la société.

La représentation des femmes

L'image, c'est aussi le stéréotype créé par une opinion et, ainsi que l'énonce Roland Barthes¹, une mythologie construite par un pouvoir. De fait, l'enquête du Cawtar évoque les représentations de la femme véhiculées par les médias et les chaînes satellitaires du monde arabe, au service d'une prise de décision très masculine. Ce rapport précise que 80 % des images présentées de la femme, dans les feuillets télévisuels, sont conventionnelles et négatives : « un être faible aux horizons limités » ; « un corps jeune excitant et délaissé à la vieillesse » ; « un esprit matérialiste et opportuniste » ; « une épouse, sœur ou fille, peu adonnée à la chose publique ». On peut dire que

ces images véhiculées par la télévision et les téléfilms restent construites indépendamment des femmes – réduites à l'état d'agent passif – et qu'elles ne constituent pas un moyen d'expression pour elles-mêmes en tant qu'actrices ou émettrices d'une opinion. Ces images là renvoient un stéréotype d'où le sujet est exclu, tout comme le tourisme construit parfois des images dénaturées des acteurs occupant les lieux visités.

Toutefois, et c'est la différence avec la mise en scène touristique ou le feuilleton télévisuel, l'œuvre cinématographique s'impose comme « miroir artistique d'un parcours de vie et de la construction d'une identité sociale ». Dans cette perspective, Chirine Ben Abdallah évoque ce que le cinéma nous apprend sur la place et sur le statut des femmes dans la société tunisienne, notamment sur la transmission puis sur la dénonciation des tabous de la sexualité et de la condition dominée des femmes. Le cinéma tunisien, au travers des stéréotypes de la femme révoltée et souffrante, de la mère aimante, protectrice, dominatrice ou castratrice, de la femme désaliénée soit marginale ou prostituée, soit libre et désirante, nous présente « la double quête d'identité et de liberté, non pas de la femme exclusivement, mais d'une société toute entière à un moment de son histoire ». De même, Patricia Caillé montre que le pouvoir du cinéma féminin (lorsque les réalisatrices sont des femmes) demeure celui de la « contestation d'un ordre culturel bien plus qu'artistique ». Ces femmes n'ont jamais revendiqué de contester les techniques cinématographiques et évolueraient plutôt dans une volonté d'éclairer des aspects de l'intime, au travers d'une interrogation sur leur société.

Les usages de l'image et ses publics

L'image, un langage

De nombreuses photographies jalonnent les articles figurant dans cette livraison de *Maghreb et sciences sociales*. À ce titre, la documentation iconographique n'a pas seulement un rôle d'illustration. Elle fonctionne

1. R. Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

comme ce que Gérard Genette² nomme un « péritexte », c'est-à-dire ce qui est autour du texte : noms d'auteur, titres, dédicaces. Sa vocation est « d'agir sur le lecteur », afin d'influencer « ses représentations et son système de croyances ». Ce « péritexte » iconographique transforme le texte et le fait passer du statut de corpus à celui d'objet théorique et transversal. Il lui confère une certaine « poétique », par laquelle l'objet à lire devient un « objet à voir ». De ce point de vue, l'insertion de photos entraîne le lecteur au-delà du texte, la photographie lui impose une vision et met en perspective sa lecture. Barthes (1980) disait à ce propos : « la photographie est violente, non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois, elle emplit de force la vue, et qu'en elle rien ne peut se refuser ni se transformer ». Il différenciait, dans la photo, le *studium* qui est le champ d'intérêt culturel et pédagogique, du *punctum* « qui consiste en cette zébrure inattendue qui vient traverser le champ ». Le *punctum* sort la photo de son champ culturel et entraîne le lecteur, il retient entre le « ça a été » et le « c'est aussi cela ».

L'image, créatrice de sens, s'impose comme un langage et comme un pouvoir social. Selon Bruno Péquignot, la vision marque une organisation intellectuelle du cerveau à qui l'image apporte de nouveaux éléments d'interprétation entre les structures de l'œuvre et celles du monde social ; parfois, elle s'impose même hors de son interprétation, dans toute sa profondeur idéologique et son inconscient sociétal. L'image est un art de la mise en scène, de ce qui fait sensation et de ce qui fait preuve, c'est pour cela que, objet et symbole, elle est proposée au touriste. Ainsi que le précise Péquignot citant le cinéaste Jean-Luc Godard, l'image « est une association d'idées lointaines et justes » qui redonne du sens à la réalité. Et la mise en tourisme, tout comme le cinéma, n'est autre qu'un montage d'images mises en scène et en récit pour donner du sens à la réalité des origines et de la construction du patrimoine.

La démarche touristique

La construction de l'image fait appel aux valeurs intérieures de l'individu, telle la religiosité qui anime le pèlerinage. Les textes

présentés sur les *Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse* en appellent toutefois et tout autant, aux valeurs d'extériorisation, telle l'image du Hoggar comme terre d'aventure, avec son parcours balisé en *jeep*, méharée, à pied ou en chameau. Ainsi fonctionne la mise en scène d'un imaginaire de la marche désertique sur les traces du père Charles de Foucault. Tourisme religieux et tourisme d'aventure, au confluent de la rencontre du christianisme et de l'islam, font ici bon ménage (*trek* dans le désert, randonnées sur les franges sahariennes et les dunes de sables en Mauritanie), au service d'un projet touristique de dépaysement et vu comme initiation ou réalisation de fantasmes. Les randonnées comme rituels ne motivent pas seulement sur le plaisir sportif, elles se nourrissent d'un imaginaire romantique du Sahara comme terre où l'on souffre, de la chaleur et de la marche, dans une quête mystique de l'intériorité. Ainsi, ce type de tourisme s'alimente par l'aspect dual et par l'ambiguïté des images : un « être ensemble » où se superposent le religieux et le profane, le festif et le sacré. Nous sommes là, comme dans le cas de l'image télévisuelle, dans une démarche passive de consommation d'un patrimoine culturel, mais aussi de création où le destinataire de l'image devient lui-même acteur : « le touriste est aussi dans une démarche de création, dans le sens où il reste le seul maître de l'objet de sa quête et de l'art qu'il veut assouvir ».

Dans les cas précités, nous sommes en présence d'une mise en symbole de biens patrimoniaux, déréalisés et identifiés à des images que leur universalité nous porte à considérer comme étant « notre » histoire. Toutefois, ces biens, tant matériels qu'immatériels, demeurent manipulés dans l'espace temps de leur mise en spectacle. Si certains sont marqués de présence/absence telle la mosquée interdite de visite à Chinguetti, d'autres sont soumis au risque d'être « folklorisés » et donc d'être à la fois transmis et perdus, lorsqu'ils sont offerts au spectateur, telles les pratiques rituelles des musiciens noirs Stambeli de Tunis décrites par Katia Boisevain. L'on peut alors évoquer l'ambiguïté du tourisme, à la fois

2. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, (coll. Poétique), 1987.

facteur de développement et agent de dépendance ou de fragilité pour son environnement. À ce titre, des questions restent posées : les touristes demeurent-ils des éphémères et des gens de passage dans la culture locale (C. Cauvin-Verner) ? Le tourisme génère-t-il une rencontre vraiment « ratée » entre les visiteurs et les hôtes (B. Caputo, dans le cas de Kairouan) ?

La construction économique, politique et institutionnelle de l'image

Les acteurs de l'image

Cette livraison met l'accent sur la mémoire individuelle d'acteurs qui ont participé à l'histoire de l'image en Tunisie. Il peut s'agir des réalisateurs qui mettent en scène des faits autobiographiques. Mais, il est aussi question de ces hommes ressources dont les parcours retracent un engagement politique et une identité collective : Tahar Cheriaa a créé, dans le creuset et l'imprégnation du nationalisme, les ciné-clubs tunisiens et leur fédération, elle-même à l'origine de l'institutionnalisation des Journées cinématographiques de Carthage (JCC). À la génération suivante, Tahar Chikhaoui a introduit, en 1989, l'enseignement du cinéma et a créé le premier ciné-club universitaire. Construit entre deux cultures, il évoque l'engagement des cinéphiles en faveur de leur production nationale, tout en vivant au rythme des référents internationaux.

Mis à part les réalisateurs et les critiques cinématographiques, plusieurs articles mentionnent ces autres pédagogues de l'image, que sont les guides touristiques, vus selon les cas comme initiateurs, médiateurs, voire « instructeurs déficients » et qui ne défendraient pas leur culture contrairement à ce que font les informateurs auprès de leurs ethnologues. Certains guides renvoient une image formatée de la société, prennent leur distance face à la culture locale ou cherchent à éviter des débats houleux sur la question religieuse. D'autres, au contraire, soutiennent des positions personnelles, portent les paroles des cultures nationales, affichent avec pédagogie des opinions et des choix identitaires, voire se situent dans une volonté parfois hostile vis-à-vis des touristes.

Les enjeux politiques et institutionnels

Les ciné-clubs, au départ d'obédience communiste, par la suite forts des idéologies tiers-mondistes puis panarabistes, ont caractérisé, avant l'indépendance de la Tunisie, tout l'enjeu politique du cinéma. Cheriaa et Chikhaoui affirment l'utilisation du cinéma tunisien « comme instrument d'éveil culturel des individus et de la pensée », et comme outil de formation. Souvent considérés comme des lieux de *meetings*, le cinéma introduit alors à une culture de la « salle », par la diffusion de l'image comme moyen de conscientiser les populations, en tant que lieu de rassemblement, moment partagé d'éducation et de sensibilisation. À ce titre, Irène Bono traite d'une expérience de communication sociale par le ciné-club en milieu rural marocain. Des films documentaires y ont été présentés dans le Haut-Atlas afin de promouvoir le développement et de transmettre les messages liés aux codes de *management*, de l'encadrement et de la participation des populations sous la tutelle des animateurs militants des ciné-clubs. Autres acteurs de l'image, les réalisateurs tunisiens sont préoccupés par la question de l'interculturalité qui structure leur appartenance à une nation et qui, dans un moindre effet, structure le rapport au tourisme. À la fois désireux d'échapper au statut de cinéaste authentique et enraciné, et soucieux de revendiquer une forme d'universalité de « cinéastes tout court », ils semblent « plutôt s'inscrire dans un aller et retour hybride entre les deux cultures ». « Ils assument un brouillage d'identité nationale au profit d'une pluralité d'affiliations ». Il s'agit bien d'un écart construit entre l'affiliation des cinéastes à un champ historico-culturel et à une mémoire franco-tunisienne et celles de leur public « national », jeunes tunisiens d'aujourd'hui plus enracinés dans une identité mixte de cohabitation des cultures étrangères et demandeurs de représentations imaginaires extérieures à la confrontation coloniale. Cet état de fait apparaît d'ailleurs dans l'évolution des usages de la langue et des appartenances linguistiques en Tunisie, décrits par Myriam Achour comme véhicules de rapports de force plus ou moins explicites dans les usages culturels, comme outils de négociations entre des groupes de sens : la langue française restant

une langue d'élite, la langue tunisienne est une langue vécue mais amoindrie par rapport à l'arabe classique comme langue écrite.

L'image, au service du développement économique

Une action touristique est actuellement conçue comme une opération de développement local. L'organisation de pèlerinages tels que celui de Charles de Foucault au désert, s'inscrit dans une économie touristique d'infrastructures hôtelières et de sous-traitance liée aux parcours des guides et des chameliers du parc national du Hoggar au profit des Touaregs, objets et sujets du marché touristique. L'article de Nadia Belalimat montre le passage progressif dans le temps, d'une activité artisanale à des actions plus commerciales, marquées par le développement d'agences de tourisme religieux et l'accroissement des tours opérateurs à Tamanrasset, en tant que sous-traitants d'agences spécialisées. Pierre Bonte et Sébastien Boulay mentionnent, à cet égard, la réappropriation des sociétés nomades en Mauritanie, par la constitution de structures d'accueil et d'un autorail du désert, issus d'une société d'économie mixte, dans le cadre d'un choix volontariste et politique du développement du tourisme en Mauritanie. Ces deux auteurs mettent aussi en évidence la marchandisation du patrimoine culturel et religieux, cette transformation en marchandises de produits ressortissant de valeurs sociétales, ou marchandisation de l'immatériel par la production de signes (telles la vente du soleil et des paysages exotiques), qui trace l'identité des groupes culturels qui s'en disputent le marché.

Enfin, notons les inéluctables instrumentalisations institutionnelles, entre le politique et l'économique, de l'industrie de l'image. Aïda Ouahrani en donne un exemple avec l'introduction des opérateurs privés français dans le paysage de la coopération audiovisuelle avec la Tunisie, courant ainsi le risque d'une sorte de déterritorialisation, voire d'un affaiblissement identitaire de cet art. On peut aussi citer l'infléchissement de la vie politique des Journées cinématographiques de Carthage par leur développement commercial qui, à l'image du Festival de Fès des musiques sacrées du monde, s'inscrit dans un mouvement général de promotion du produit tourisme.

En conclusion : la force de l'image

L'image, touristique ou cinématographique, demeure l'objet de sélection et de manipulation par un pouvoir politique. C'est ainsi que Susan Ossman décrit les images et les affiches comme les nouveaux médias gouvernementaux dans le Casablanca des années 1990. Elle montre que ce pouvoir se manifeste à travers les transformations esthétiques et s'impose en exprimant « certaines normes visuelles profondément enracinées ». Les images sont ici ce qui construit la société, ce qui fait lien dans l'art, la mode et les vêtements.

Dans ce sens, Abdelmajid Merdaci décrit l'émergence des instances de l'audiovisuel algérien après l'indépendance, marquée par la prise de conscience des enjeux de l'image et de la représentation dans les conduites de la guerre de libération nationale. La force politique de l'image peut s'y « lire » comme moyen de communication de masse pour retrouver le sens de l'histoire (les films en noir et blanc sur la « reconstruction héroïque »). Globalement, l'audiovisuel algérien, de la télévision comme « boîte noire » du politique à la déshérence du cinéma expatrié en France, suit les fluctuations institutionnelles algériennes depuis la construction de l'indépendance et du socialisme à la parenthèse démocratique et à la normalisation, sur fond de violence politique.

De même, la « tunisification » du secteur de l'information après l'indépendance de la Tunisie a marqué un contrôle sur les images des actualités diffusées dans les soixante et onze salles de cinéma du pays. Jusqu'aux débuts de la télévision en 1972, ces actualités ont été un support privilégié par le gouvernement républicain, et on voit bien comment, dans les années 1970, la télévision a pris le relais du cinéma. Les actualités ne sont plus alors une succession des événements de la semaine, mais un montage justificatif au service de la légitimité historique du président Bourguiba, et une mise en récit de la légitimité démocratique du régime. En ce sens, Ikbâl Zalila traite de la mise en cinéma du corps du *leader* dans les actualités tunisiennes. Il analyse les différentes grammaires par lesquelles la caméra, tout en informant (donc sans prétention artistique) et de manière à renforcer sa crédibilité, transforme et rend abstrait le corps politique en tant que

spontanément « vrai » : le corps exposé ou célébré, magnifié ou désincarné, portraitisé, voire dédoublé et superposé dans des époques (« Bourguiba à cheval » ou « Bourguiba malade »), contextualisé ou non sur fond de foule. Georges Balandier et Marc Abélès³ ont, à cet égard, bien montré que tout pouvoir produit du spectacle et comment le politique se met en représentation. À ce titre, l'image participe du spectacle de la société et c'est en

cela que sa mise en scène rejoint le rituel de la mise en tourisme dans une sorte de « pacte de croyance » réalisé entre l'émetteur et le récepteur.

3. G. Balandier, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 1980 (éd. augmentée en 1992 et en 2006) ; M. Abélès, *Le Spectacle du pouvoir*, Paris, L'Herne, (« Carnets de L'Herne », 2007.

Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse

Thème 1. sous la direction de
Katia BOISSEVAIN

Introduction

Attraction touristique et religion au Maghreb Quand la dimension religieuse devient « bonne à montrer »

Katia BOISSEVAIN

Depuis l'ouvrage de J. Urry (1990) intitulé *The Tourist Gaze*¹, que l'on peut traduire par « le regard touristique » (avec une nuance supplémentaire de « contemplation »), bon nombre d'anthropologues ont travaillé sur les questions des représentations dans le cadre touristique. Ces travaux se sont principalement concentrés sur trois thématiques. La première est celle de l'imaginaire touristique de la destination (étant entendu que la destination « fantasmée » se construit en amont du voyage, par la littérature, la lecture de guides, les films, etc.). La deuxième thématique est celle du contraste entre les attentes des touristes et la réalité de leur expérience touristique ; tandis que la troisième traite de la question fort complexe de la manière dont les réalités locales sont modifiées pour correspondre à ces mêmes attentes.

Dans un même temps, bien moins nombreuses ont été les études portant sur les individus des pays hôtes, sur les diverses manières dont ils réagissent aux représentations globalisées et stéréotypées construites par le tourisme sur leur culture et leur lieu de vie. Il en est de même pour les études concernant les changements sociaux ainsi provoqués.

Une idée incontestable qui revient de manière récurrente dans la littérature sur le tourisme, particulièrement sur le tourisme Nord-Sud, porte sur le déséquilibre des forces en présence, c'est-à-dire entre touristes venus des pays riches, et habitants des pays en développement, donc nécessairement plus pauvres. Le dossier récemment publié dans *Civilisations*² vient nous rappeler l'ethnocentrisme de beaucoup de nos recherches sur le tourisme, en incluant de manière très heureuse la question du retour touristique des migrants dans leur pays d'origine, ou du tourisme

asiatique, en Asie ou sur d'autres continents, qui ne sont pas simplement la diffusion du modèle d'un tourisme occidental, mais se fondent sur des bases historiques et des configurations culturelles différentes. Aussi nous paraît-il fécond de ne pas se cantonner au constat d'un déséquilibre entre Nord et Sud, et de s'interroger sur les modes de négociations, sur les adaptations mises en œuvre par les populations habitant les lieux visités (car ce sont bien les lieux qui forment la base de la promesse de dépaysement et non les personnes). Ainsi, nous pourrions suivre Bowman (1996, 83) à ce sujet, (cité par G. Chatelard, 2002³) lorsqu'il nous dit : « En présentant « l'hôte » comme une victime envers laquelle le visiteur *fait* quelque chose, nous continuons à présenter les non occidentaux comme des objets sur lesquels agissent les projets occidentaux ». Pour sortir de cette impasse théorique et philosophique, il nous faudrait compléter les théories du pouvoir qui s'intéressent essentiellement aux questions d'hégémonie et de résistance, en nous penchant également, et peut-être principalement, sur les stratégies d'adaptation, comme ayant une action, à la fois, aux niveaux local et global. Loin de faire des peuples « touristifiés » les victimes d'un phénomène qui les dépasse, cette approche met l'accent sur la capacité des acteurs indigènes à s'emparer du tourisme pour le mettre au service de leurs propres objectifs. C'est d'ailleurs ce qu'analysent les travaux

1. Londres, Sage Publication, 1990.

2. A. Doquet et O. Evrard (dir.), 2008, « Tourisme, mobilités et altérités contemporaines », *Civilisations*, vol. 57, n° 1-2.

3. « Carnet de route de Jordanie. De la recherche de terrain à l'expérience de la médiation Partie 1 », *Cultures & Conflits*, n° 47, automne 2002, [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2003. URL : <http://conflits.revues.org/index842.html>.

parus ces dernières années sur le tourisme et le travail de l'identité ⁴, et il apparaît clairement que les articles réunis ici se situent dans cette veine théorique.

Ainsi, nous pourrions éviter de buter sur le concept de « résistance » qui, comme le souligne Brown (1996) dans un article à portée théorique intitulé “*On resisting resistance*” ⁵, est une thématique rabattue et qui bloque l'interprétation plus qu'elle ne l'ouvre, présentant celui qui résiste comme étant uniquement en réaction par rapport à une action externe.

Quels cadres pour l'anthropologie du tourisme ?

Malgré l'ancienneté des premiers travaux en anthropologie sur le tourisme ⁶, ce champ se confronte encore à l'étiquette de « nouvel objet ». Après quarante ans de recherches, de manière plus nette encore depuis vingt ans (principalement en géographie, mais aussi en histoire et en anthropologie), les travaux sur le tourisme continuent de se multiplier bien qu'ils soient longtemps demeurés un thème presque illégitime. Cet objet éminemment contemporain a été, dans un premier temps, massivement investi par les sciences économiques puis par la géographie humaine, plus que par l'anthropologie, alors même que holisme et méthode comparative, constitutifs de notre discipline, sont des outils appropriés pour l'analyse de ce phénomène social. Une des raisons invoquées par Picard et Michaud (2001) ⁷ est que le tourisme a été envisagé comme facteur de développement, ce qui a privilégié l'angle économique au dépend des autres, qui opèrent comme un écran. La tendance se rééquilibre depuis une dizaine d'années avec de plus en plus de thèses, d'ouvrages et de numéros de revues consacrés aux modifications liées au tourisme et à la pratique touristique elle-même ⁸.

Selon Picard et Michaud (*id.*, 5) : « La plupart des anthropologues tiennent le tourisme pour une occupation frivole et regardent les touristes comme des intrus ». Mais, il est certain qu'en tant que fait social majeur, le phénomène est nécessairement un sujet d'étude légitime pour l'anthropologie. Nous ne pouvons continuer à nous comporter comme si, en tant que chercheurs, nous n'avions jamais croisé de

touristes sur nos terrains, comme si nous abordions des rivages encore vierges et inexplorés par d'autres que nous et éventuellement quelque explorateur du XIX^e siècle. Comme de nombreux auteurs l'ont préalablement souligné, c'est en grande partie ce déni et le risque constant pour l'ethnologue d'être confondu avec le touriste (certes, sous sa forme plus valorisante de voyageur indépendant), qui a retardé la problématisation sociologique de ce phénomène.

Nouveaux usages de la culture religieuse

Il nous est apparu qu'un des aspects encore peu explorés des effets du tourisme sur les sociétés, notamment sur les sociétés du Maghreb, était celui des interactions qu'il entretient avec la religion. Le programme de recherche développé au sein de l'IRMC a pris le parti d'interroger cette dimension de deux manières : d'une part, en prenant la mesure des développements du tourisme religieux ⁹, avec les divers circuits proposés – sous la forme de pèlerinage encadré ou sous celle de voyage à thématique religieuse ; d'autre part, en acceptant que les rituels religieux exercent un attrait exotique indéniable sur les touristes. Ces études permettent de mettre au jour comment les deux sphères peuvent parfois développer une complémentarité fructueuse ou, au contraire, la manière dont leur juxtaposition fait apparaître certains conflits, latents ou déclarés.

4. Comme par exemple la thèse de S. Le Menestrel, 1999, *La voie des Cadiens. Tourisme et identité en Louisiane*, Paris, Belin.

5. Michael F. Brown 1996, “On resisting resistance”, *American Anthropology*, vol. 98, n° 4, 729-735.

6. Théo Nunez « Tourism, tradition and acculturation. Weekendismo in a Mexican Village » (1963).

7. Michel Picard et Jean Michaud, *Anthropologie et Sociétés. Tourisme et Sociétés locales en Asie Orientale*, Tourisme et sociétés locales, vol. 25, n° 2, 2001.

8. Anne Doquet et Sara Le Menestrel (dir.), 2006, « Tourisme culturel, réseaux et recompositions sociales », *Autrepart*, n° 40 ; André Rauch (dir.), 2002, « Touriste, autochtone : qui est l'étranger ? », *Ethnologie française*, n° 91 ; Bertrand Reau (dir.), 2007, « Nouvelles (?) frontières du tourisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 170.

9. A.-C. Simon (2007, « Les voyages religieux. Un marché de niche », in « Sites religieux et tourisme », *Cahiers Espaces*, n° 96) propose une liste de quelques agences spécialisées, telles que La Procure, Terre entière, Routes bibliques, Bipel ou Ictus voyages, que nous retrouvons dans l'article de N. Belalimat, (53-74).

Depuis vingt ans, on observe une nette augmentation de l'offre de circuits touristiques à thématique religieuse, en provenance d'Europe, ou des États-Unis, ayant des destinations variées, vers des sites religieux plus ou moins importants. Qu'il s'agisse de Saint-Jacques de Compostelle ou d'une visite en Terre Sainte, les modalités de mise en tourisme sont propres à ce type de voyages qui combinent la prise en charge de la demande spirituelle, culturelle à celle plus générale de loisir et de détente ¹⁰. Comme en témoigne le magazine *Tourisme islamique* et le site Internet qui lui est rattaché, ce phénomène n'est pas cantonné aux religions chrétiennes et juives. Édité en cinq langues (arabe, anglais, français, espagnol et allemand) depuis septembre 2001 ¹¹, ce magazine vise à promouvoir « tous les genres de tourisms respectant les nobles valeurs éthiques, humaines, familiales et les mœurs, dont nous trouvons la meilleur manifestation dans notre religion musulmane intègre » ¹².

En parallèle à ces voyages religieux à proprement parler, et à la littérature touristique qui les encadre, nous nous sommes également penchés sur ce que la visite touristique, le regard touristique, opèrent comme action sur le rituel religieux lorsque celui-ci est aménagé pour répondre aux attentes, ou qu'à l'inverse, lorsqu'il demeure jalousement protégé du regard étranger ¹³. Mark Tate avait déjà démontré que le tourisme a contribué à la vivification des cérémonies de la Semaine Sainte en Espagne ¹⁴. Miguel Seguí-Llinas, géographe espagnol qui avait également participé à notre groupe de recherche, distingue, quant à lui, ces grands rituels religieux montrés à tous (touristes inclus), d'autres, qui se déroulent sur un mode plus intime, villageois, et tournent le dos au tourisme en excluant de façon ostentatoire et parfois brutale, de la même manière, les touristes et les habitants étrangers dans les îles Baléares ¹⁵.

Dans ce dossier, des anthropologues et des sociologues, travaillant sur des sociétés du Maghreb, proposent d'étudier l'activité touristique sous cet angle particulier. Les terrains investigués se fondent tous, d'une manière ou d'une autre, sur des lieux, des rituels ou une histoire religieuse visant à créer ou à enrichir un produit touristique. Il s'agit

d'interroger les diverses évolutions observées dans les pays maghrébins, quant au rapport à la mise en scène ou non de la religion qui procèdent des échanges et contacts créés par la situation touristique, de plus en plus présente et prégnante dans le fonctionnement des sociétés du sud de la Méditerranée. Hormis la problématique de la patrimonialisation des rituels religieux, de leur folklorisation et de leur devenir, sur laquelle la recherche anthropologique travaille depuis longtemps et sous toutes les latitudes ¹⁶, les autres facettes de cette thématique sont encore peu explorées. Les contributions réunies ici permettent de mieux cerner les tensions, les enjeux patrimoniaux et touristiques (et accessoirement économiques) entre ce qui est à « nous » (la société hôte) et ce que l'on présente de « nous ». Ainsi réunies, les études font apparaître le paradoxe fort, et semble-t-il incontournable, selon lequel le travail d'une société sur son patrimoine en exige une « déprise », une forme de dépossession, de confiscation, en tout cas de mise à distance. Or la religion, dans sa double dimension de croyance et de pratique, recèle cela de particulier qu'elle relève non seulement de l'universel, de l'englobant, mais aussi de l'intime le plus absolu, des relations sociales et familiales privées, autant que du microcosme individuel, du cœur et de l'esprit. Pour illustrer cette tension, pensons aux représentations de *dhikr* (rituel soufi) au cours desquelles la relation à Dieu est offerte aux regards ¹⁷ ou à l'ambivalence des guides touristiques de

10. C'est ce que développe Sylvaine Conord dans son article sur la synagogue de Djerba. Cf. *infra*, « Tourisme et pèlerinage *Lag ha Omer* : changements et continuité de la Tunisie à Israël », (105-116).

11. La coïncidence avec la destruction des Tours jumelles de New-York est fortuite.

12. <http://www.islamictourism.com/news>.

13. Cf. *infra* Corinne Cauvin-Verner, « Randonner au désert : un rituel sans l'islam », (117-125).

14. "Tourism and the Holy Week" in Léon Spain, E. Badone et S. Roseman (eds), 2004, *Intersecting Journeys. The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Urbana, University of Illinois Press, 2004.

15. M. Seguí-Llinas, 2007, « La religion, signe identitaire face au tourisme, l'exemple des Baléares », in « Sites religieux et tourisme », *Cahiers Espaces*, n° 96.

16. En ce qui concerne l'Europe, on pourra se référer à J. Boissevain, 1992, *Revitalizing Europeans Rituals*, Londres, Routledge.

17. Cf. *infra* Justin McGuinness, « "De mon âme à ton âme" : le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et ses discours (2003-2007) », (27-52).

Kairouan qui font pénétrer les non musulmans dans l'enceinte des mosquées (ailleurs au Maghreb et contrairement aux édifices religieux au Moyen-Orient, les mosquées ne peuvent être visités par des non musulmans)¹⁸. Hormis trois des contributeurs, les participants à cette recherche collective n'avaient pas, au préalable, travaillé sur le tourisme. Pour la majeure partie d'entre nous donc, ce travail a été l'occasion de s'arrêter et de creuser des questions liées au tourisme, qui étaient nées lors de terrains précédents, mais qui n'avaient pas jusque là été approfondies, ou d'engager une recherche originale. Nous nous plaisions à penser que, comme Picard et Michaud l'écrivaient au sujet des auteurs qui ont participé à *Anthropologie et Sociétés. Tourisme et sociétés locales en Asie Orientale*, (2001) : « Sans regard préalable du côté du tourisme, [leur] analyse garde une fraîcheur qui les prémunit contre la tentation de déductions prématurées ».

Le concept de « situation touristique » est ici appréhendé comme un outil permettant l'étude d'une médiation. Nous traitons principalement des touristes étrangers qui rendent visite aux pays du Maghreb et rentrent en Europe une fois leur visite accomplie. Nous portons également notre attention aux situations d'entre deux, tels les juifs tunisiens de France en visite à la synagogue de Djerba¹⁹, les chrétiens français ou italiens en randonnée au Sahara algérien qui, à cette occasion, perd sa dimension nationale pour être happé dans une géographie mystique²⁰. Une des pistes importantes ouverte par cette recherche serait de voir comment ce site religieux chrétien et les pratiques qui s'y déroulent sont intrinsèquement liés à l'histoire coloniale et nationale, ce qui pose des enjeux de mémoire importants, à une échelle locale et nationale.

Dans ce cas précis, les touristes ne parcourent plus l'Algérie mais « le désert », et les articles réunis ici développent bien l'attrait que ce dernier continue d'opérer sur l'imaginaire touristique européen, dans la mesure où il est imprégné de l'héritage fort de la spiritualité chrétienne. De plus, les auteurs nous disent comment ce désert fonctionne comme un cadre à de nouvelles relations fantasmées : relations que l'on retrouve dans les équipées décrites par S. Boulay et C. Cauvin-Verner²¹, lorsqu'ils relatent le travail

touristique sur le semblant d'initiation et l'intensité des pleurs à l'issue de « l'expérience du désert ».

Grâce à des variations de point de vue, nous avons aussi pris le parti de faire glisser notre regard des touristes vers les populations qui les accueillent et aménagent leur culture religieuse dans le but de répondre à leurs attentes et d'en tirer quelque bénéfices²².

Le titre du dossier « Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse » demande une définition, même approximative, de la culture religieuse au Maghreb, en prenant en compte les limites de ses expressions ou de ses différents types de manifestations (matérielles et immatérielles). Ce concept est entendu ici comme l'ensemble des pratiques liées à la sphère religieuse, sans que les acteurs ne s'y réfèrent toujours dans un but spirituel. Par exemple, une visite en famille sur un lieu qui abrite un site religieux relève de la culture religieuse d'une ville dans le sens où elle mobilise un ensemble de savoirs, de souvenirs, de références religieuses ancrées dans la culture locale. De la même manière, l'artisanat lié à la confection de drapeaux désignant les saints et les confréries soufies pourrait être intégré à la culture religieuse, alors que l'action est en elle-même prosaïque, une succession de tâches techniques, tournées néanmoins vers une finalité religieuse. Il est vrai que la situation touristique nous permet de reposer la question de l'imbrication du sacré et du profane, du pèlerin par rapport au touriste, du rituel par rapport au spectacle, et ce faisant, elle fait apparaître d'autres nuances.

18. Cf. *infra* Barbara Caputo, « Le patrimoine kairouanais entre tradition, mémoire et tourisme », (143-159).

19. Cf. *infra* S. Conord, art. cit.

20. Cf. *infra* Nadia Belalimat, « Marcher sur les traces de Charles de Foucault. Les nouvelles formes du tourisme religieux dans le Hoggar algérien », (53-74).

21. Cf. *infra* Sébastien Boulay, « De la visite de Chinguetti à l'expérience du trek dans le désert. Révélation de la culture religieuse en Adrar mauritanien dans le contexte touristique », (75-88) ; cf. aussi C. Cauvin-Verner, art.cit.

22. Cf. *infra* K. Boissevain « Le rituel *stambâli* en Tunisie. De la pratique dévotionnelle au spectacle commercial », (127-142) ; Pierre Bonte « La Sorbonne du désert. Les bibliothèques de Chinguetti et le tourisme culturel en Adrar (Mauritanie), (89-102) ; cf. aussi les articles précédemment cités de C. Cauvin-Verner, S. Boulay, J. McGuinness et B. Caputo.

La « mise en tourisme » de la culture religieuse évoque ce processus social de transformation d'un objet (ici la culture religieuse et ses expressions) en objet bon à présenter aux touristes, parce celui-ci est bon à penser par ces consommateurs en situation particulière. La « mise en tourisme » est donc à comprendre comme une expression commode pour évoquer ce que l'on peut également appeler les « transferts », les « traductions » qui sous-entendent une modification de sens, avec des ajouts ou suppressions. On a là finalement un phénomène de médiatisation de la culture (ici religieuse) dans le sens où il faut une intervention pour que l'objet soit également reçu par Autrui. Cela pose la question des acteurs de cette médiatisation (les guides, par exemple, qui jouent un rôle central), du choix des éléments emblématiques à médiatiser (sites, rituels, musiques sacrées, manuscrits, etc.), enfin des supports et des techniques de médiatisation employés par les médiateurs (discours, objets, lieux, temporalités, scènes, musées, etc.).

« Mettre en tourisme » est en quelque sorte opérer une sélection et une qualification d'éléments de sa culture pour présenter celle-ci à un Autre, et pas n'importe quel Autre : une personne issue d'un autre espace-temps, en situation de dépaysement, de loisir et de recherche de plaisir, bref, un touriste. La « mise en tourisme » d'une culture religieuse et de ses éléments emblématiques (architectures, objets, musiques, etc.), de ses « monuments » qu'ils soient tangibles ou intangibles, procéderait ensuite d'une intégration/inscription dans les produits touristiques, qu'il s'agisse de circuits ou d'images vendues aux touristes. Sur ces questions de singularisation et de requalification, de changements de statut d'objets au sens large, nous pouvons nous reporter aux travaux d'Appadurai²³, ou à l'article de Spooner²⁴ qui retrace le parcours concret et fantasmé du « tapis oriental », en y intégrant sa dimension historique, ainsi que toute la charge affective et marchande de la notion d'« authenticité ». Nous voyons à nouveau à quel point la question du tourisme est enchevêtrée à celle de la globalisation, du contact entre les cultures, de la circulation des biens et des idées et, plus encore, comment le tourisme, en tant que pratique sociale multiscalaire, fabrique une imagerie à partir d'un stock d'images construit sur le temps long.

Si les rapports entre religion et loisirs sont problématiques, nos diverses observations ont le mérite de les clarifier dans la mesure où les articles soulignent le pouvoir attractif de la culture religieuse sur l'imaginaire qui fonde la pratique touristique. Cette culture religieuse peut être mise en action comme emblème, si elle est réduite à un logo, ou utilisée comme un signe d'exotisme (le minaret de Chinguetti ou la prière dans le désert²⁵). Elle peut également être présentée comme un élément culturel (architecture, bibliothèques de Chinguetti) ou comme élément esthétique (musique religieuse, prière). Aussi le patrimoine, comme construction en rapport direct avec la notion de « tourisme », se charge-t-il d'une force supplémentaire lorsqu'il traite « le religieux ». Il nous a semblé que, dans cette réalité complexe des configurations entre le tourisme et le religieux, les visites jouent toujours sur les limites entre les éléments qu'ils acceptent de dévoiler et ceux qu'ils préfèrent cacher (les frères de l'Assekrem protègent les retraitants des touristes ; les Stambeli ne présentent pas tous leurs chants ; dans le cas des édifices religieux, mosquées, madrasas ou zaouias, les lieux d'ablutions sont souvent dérobés aux regards). En revanche, les Nwâjî ne cachent pas vraiment leur religion, mais les aspects plus problématiques de celle-ci qui pourraient être interprétés comme des reliquats de religion populaire, voire de superstition. Dans ce cas précis, il s'agit plus précisément d'une honte interiorisée par rapport au réformisme musulman qui imprègne aujourd'hui la société marocaine en général.

Qu'est-ce que patrimonialiser sa culture religieuse a de particulier ? La réponse est à chercher du côté de ce que la sphère religieuse évoque. Immanquablement, l'idée sous-jacente est que la « religion d'une société » recèle une part de son intimité. Rien d'étonnant donc dans ce jeu de montrer/cacher auquel se livrent, avec plus ou moins de succès, les acteurs en prise avec la mise en tourisme de la culture

23. Arjun Appadurai (dir.), 1986, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

24. Brian Spooner, 1986, "Weavers and dealers : the authenticity of an oriental carpet", in A. Appadurai (dir.), *The Social Life of Things...*, 195-235.

25. Cf. *infra* S. Boulay, art. cit.

religieuse. L'accélération du phénomène touristique n'est pas seulement une question de changement d'échelle, elle implique également des changements de fond, par exemple au cœur des rituels, comme le mettent en lumière tous les travaux récents sur les Gnâwâs au Maroc.

Imagerie religieuse et tourisme, entre produit d'appel et lieu de résistance

Le tourisme est avant tout une posture, une disposition, un déplacement dans un but de loisir. La question commune à nos recherches est de voir comment cette forme très particulière de contact culturel se traduit lorsqu'elle rencontre la sphère religieuse, que cette dernière soit « marchandisée », prise dans le réseau économique du tourisme et conçue comme un produit d'exotisme attractif ou, au contraire, qu'elle soit dérobée au regard du visiteur. Quelles sont donc les multiples manières d'articuler le tourisme au religieux, dans une région telle que le Maghreb où histoire du tourisme et histoire coloniale sont entrelacées ?

Loin de constituer un simple lieu de croisement et de rencontres heureuses, l'espace de contact, notamment en Méditerranée, est un champ de tensions qui met en œuvre des négociations, des stratégies d'appropriation et des postures de résistance. Nous avons tous observé une réalité mouvante, un cadre dans lequel les catégories sont poreuses, s'interpénètrent, voire se renversent aisément, entre monument et lieu de culte, entre visite culturelle et dévotion sur un site religieux, entre touristes et pèlerins à l'occasion d'une cérémonie religieuse, entre spectacle et rituel, culturel et cultuel, artiste et thérapeute. Le fait de porter notre attention sur la « culture religieuse » comme attrait touristique intrinsèque du pays visité nous a permis de montrer que c'est au sein de ces zones de croisements et de tensions que sont construits des produits touristiques. Ces derniers sont tantôt offerts à tous, de manière œcuménique et universelle (festival des musiques sacrées ²⁶), tantôt ils semblent appartenir de droit à un groupe aux contours éclatés par l'exil, la migration, et recréés par la force du désir et de la mémoire (juifs de Djerba ²⁷). D'autres sont le résultat d'une histoire locale particulière qui vise parfois à l'ouverture d'un patrimoine

religieux, comme à Chinguetti en Mauritanie ²⁸ ou à Kairouan en Tunisie ²⁹ tandis qu'ailleurs, chez les Nwâjî décrits par Cauvin-Verner ³⁰, il semble que l'histoire religieuse doive demeurer interne au groupe pour être mieux protégée du regard captivé mais tout aussi capteur et juge des touristes étrangers. Certains encore préfèrent jouer sur les deux tableaux comme les Stambeli ³¹ en proposant des représentations destinées à l'extérieur (que cet extérieur soit touriste étranger ou festivalier autochtone) et des cérémonies « entre soi », et en gérant d'une manière particulière les fruits de ce travail contesté car perçu comme « non authentique ».

Il est ici question de manifestations très différentes de la culture religieuse : de la mosquée de Kairouan ou de la synagogue de Djerba comme des bibliothèques en Mauritanie, d'un pèlerinage chrétien à Tamanrasset, de mise en scène de cérémonies religieuses ou de ressourcement spirituel à l'occasion d'une randonnée dans le désert. Pour autant, le dénominateur commun de ces objets est qu'ils se situent tous dans un entre-deux qui permet de réfléchir à la question des nouveaux usages du religieux, souvent sous le sceau d'une tradition revitalisée. Ces nouveaux usages permettent aussi bien d'interroger les nouvelles valeurs et les sociabilités qui en découlent que d'analyser les questions de représentation de soi et du rapport à l'altérité, autant de questions éminemment anthropologiques.

La position observée par les chercheurs associés à ce programme de recherche a été d'analyser le religieux dans ses rapports diffus avec les pratiques de loisir. Nous nous sommes ainsi écartés de l'étude de la religion dans le sens des croyances et des pratiques, en nous situant dans le loisir, dans des pratiques culturelles qui touchent à la mémoire, à la vie non spirituelle des gens. En prenant pour points d'entrée le patrimoine religieux, nous avons été amenés à réévaluer les discours sur soi, construits à partir de l'image qu'une région ou qu'une ville veulent donner d'elles-mêmes et de

26. Cf. *infra* J. McGuinness, art. cit.

27. Cf. *infra* S. Conord, art. cit.

28. Cf. *infra* P. Bonte, art. cit., et S. Boulay, art. cit.

29. Cf. *infra* B. Caputo, art. cit.

30. Cf. *infra* C. Cauvin-Verner, art. cit.

31. Cf. *infra* K. Boissevain, art. cit.

la part d'intimité fantasmée qu'elles veulent préserver. La tension entre l'idée que l'on se fait de l'intérieur et celle de l'extérieur, de l'intime et du collectif, de l'individuel et du social est éternellement présente et cette tension est repérable dans les moments de rencontre.

D'une certaine manière, l'appréhension touristique du Maghreb, du fait de l'imagerie véhiculée par le XIX^e siècle, s'opère très « naturellement » en lien avec la dimension religieuse, perçue comme intrinsèque aux lieux et à leurs habitants. Dans ce cas, l'Autre, le Maghrébin, voire l'Oriental, de part sa différence avec le touriste européen, est avant tout perçu comme « musulman ». C. Cauvin-Verner³² ne remarque-t-elle pas que les touristes rappellent à l'ordre leurs guides nwâjïs s'ils les voient boire de l'alcool ? Et S. Boulay³³ souligne la même indignation de la part des touristes en Mauritanie qui veillent au respect de l'heure de la prière de leurs chameliers.

La religion a la particularité de relever, à la fois, de l'intimité individuelle et du social ; et, par un jeu de passe-passe elle en arrive à incarner l'intimité d'une société. Poser son regard sur des éléments de la religion de l'Autre, dont l'exotisation par le rituel ou par l'architecture est aisée, c'est avoir l'impression d'aller au-delà de la surface des choses. Une seconde question importante posée par nos recherches respectives est celle de la gestion du sacré face au tourisme. Quelle attitude est adoptée face à l'impureté potentielle représentée par des personnes qui ne partagent pas la même religion, ou la même intention religieuse ? On

comprend par exemple qu'une des conséquences du succès du Festival de Fès des musiques sacrées, outre ses retombées économiques directes et indirectes, se mesure sur le plan des équilibres religieux. Au regard de la problématique générale de ce dossier, c'est sans doute ce qui nous intéresse le plus directement. L'auteur y décrit avec délicatesse la dynamique qui s'est enclenchée entre la confrérie Boutchichiya (à laquelle se rattache le fondateur du festival), et la ville. On suppose que la visibilité de cette confrérie, et la légitimité que la scène, les projecteurs, le public et les médias – tous réunis – lui confèrent, contribue à faire naître ou renaître un intérêt auprès de certains habitants de Fès, confirmant ainsi un peu plus son assise populaire et politique.

Si ces questions sont posées par tous nos terrains, les réponses varient en fonction des contextes. En effet, quoi de commun entre des derviches tourneurs de Konya en représentation au Théâtre municipal de Tunis qui n'acceptent pas d'applaudissements, les Nwâjî du Sud marocain qui cachent leurs saints locaux, les Stambeli qui semblent se diriger vers une distinction claire entre les fêtes religieuses ouvertes aux étrangers et aux festivaliers et les cérémonies thérapeutiques à « utilité » interne ?

Tous jouent sur les limites entre ce qui se cache et ce qui se dévoile, entre ce que l'on garde pour soi et ce qui peut être mis en partage.

32. Cf. *infra* C. Cauvin-Verner, art. cit.

33. Cf. *infra* S. Boulay, art. cit.

1.

Nouveaux circuits touristiques

« De mon âme à ton âme »

Le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et ses discours (2003 - 2007)

Justin McGUINNESS

En 1935, Walter Benjamin publiait, sous le titre *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, un essai désormais bien connu dans lequel il explorait l'impact de la technologie de production de masse sur l'image. Selon Benjamin (rééd. 2000, 15), pareille technologie « détache l'objet reproduit du domaine de la tradition », de la ritualité qui constitue le fondement de sa valeur d'usage. Une fois détaché de son contexte d'origine qui définit son rôle, l'œuvre d'art perd de son authenticité. Ainsi, notre perception de ce que l'œuvre représente s'en trouve profondément transformée. Vers la fin du XX^e siècle, la production en masse d'images et de sons a atteint une nouvelle intensité grâce à la numérisation. Les productions, consommation et diffusion de contenu numérique sont à présent l'objet de nombreuses recherches visant à comprendre ce que Régis Debray serait tenté de décrire comme étant la « numérisphère » : aujourd'hui, sous des gouvernements autoritaires et démocratiques, l'idéologie dominante du profit trouve sa raison d'être dans un système de communication de masse d'une rapidité et d'une diffusion sans précédent.

J'étudierai ici la création et l'évolution du contenu culturel d'un festival mondial de musiques sacrées qui, depuis 1994, se déroule chaque année à Fès, une ville très souvent décrite comme étant la « capitale culturelle et religieuse » du Maroc. Pour la ville elle-même, il s'agit de l'événement public le plus important, jouissant d'une large couverture médiatique et attirant des visiteurs venant de très loin. Quel raisonnement a pu sous-tendre la création du Festival de Fès des musiques sacrées du monde (FFMSM) ¹, dans un monde qui, depuis lors, est façonné, dans une très large mesure, par les technologies de la communication de masse ? Des universitaires ayant participé au colloque

qui accompagnait ce festival ont été pour moi une source d'inspiration : revenant de Fès plein d'enthousiasme pour ce type de projets à vocation humaniste, ils ont évoqué devant moi la possibilité de construire une *communitas* dégagée de l'emprise des métaphores dominantes du marché et de la concurrence ².

Certains écrits, tels ceux de Talal Asad (2003), Régis Debray (1992), Frédéric Lenoir (2003), Jeremy Carrette et Richard King (2005), m'ont ouvert de nouvelles voies de réflexion sur le sacré, le séculier et le spirituel. Il est à souligner que le Festival est une manifestation complexe, de plusieurs points de vue : idéologique, politique, social, voire logistique ³. Mon argumentation est étayée par quatre termes essentiels – festival, Fès, musiques sacrées et monde – et chacun correspond, plus ou moins, à un thème ou à un intérêt théorique, à savoir : la communication et la situation locale ; le tourisme et le patrimoine urbain ; le spectacle, le sacré et le séculier ; et, enfin, la mondialisation. Ceci, bien sûr, est une division artificielle, mais elle demeure utile étant donné les enchevêtrements des discours politiques à propos du Festival. De fait, cette division permet d'éclairer les liens existant entre l'État marocain, le tourisme (national et international) et les pratiques religieuses.

Lorsque j'ai commencé à lire la documentation se rapportant au Festival de Fès, je me suis rendu compte qu'écrire un article qui cherche à situer la nature de cette manifestation culturelle

1. Je me réfère ici à sa traduction en français.

2. Ayant moi-même fréquenté ce Festival, je peux affirmer que les fondateurs sont sincères dans leur intime conviction, à savoir que la spiritualité est capable de transmettre la paix.

3. Je remercie Julie Thomas pour l'aide qu'elle m'a apportée lors de l'élaboration de cet article.

dans un cadre théorique n'est pas une tâche aisée, même pour quelqu'un qui possède une bonne connaissance de la ville de Fès et des autres villes marocaines ⁴. Dans cet article, je chercherai donc seulement à analyser, en prenant en compte le contexte sociopolitique, les discours médiatiques sur le FFMSM à travers un échantillon de textes puisés dans la presse écrite ⁵ et sur Internet ⁶, ainsi que des entretiens. Ce corpus couvre une période allant de 2003 à 2007, le Festival ayant été fondé en 1995. Des entretiens conduits avec des personnes ayant travaillé pour le Festival m'ont aidé à affiner mon analyse.

Qui parle et à qui s'adresse-t-on dans ces textes ? De quelle manière l'écrit peut-il convaincre ? Comment le discours y est-il structuré, que dit-il et que ne dit-il pas ? L'article de Cook (2001), bien que n'étant pas à proprement parler une étude ethnographique, permet un excellent survol du contenu du Festival pour l'année 2001, car il décrit les différents artistes et il les relie à la problématique de la mise en scène du « spirituel ». Avec un autre point de vue, Belghazi (2006) s'est attaché à étudier la manière dont le Festival a su puiser dans certains lieux et récits du passé de la ville. Grâce à sa connaissance de Fès, l'auteur tire la conclusion que le Festival « reproduit les structures politiques dominantes au Maroc » (Belghazi, *id.*, 97). Il apparaît en effet que les représentations du Festival de Fès se situent à la confluence de plusieurs discours concurrents. Je centrerai donc mon analyse sur cette question car, pour autant que je sache, il n'existe à ce jour aucune autre recherche ayant emprunté cette voie.

Les textes étudiés ont été choisis pour représenter divers cadres institutionnels et linguistiques : une ONG culturelle marocaine dont le site est trilingue, des médias écrits et numériques (locaux et internationaux) en français et en anglais. Étant donné que mes travaux de recherche s'intéressent plus largement à la patrimonialisation des villes historiques du Maghreb, cet article puise également dans des textes se rapportant à Fès et aux médinas marocaines. Un autre critère de sélection a été le caractère récurrent des descriptions de Fès et de son festival, qui s'inscrivent elles-mêmes dans une logique de

valorisation urbaine. D'une manière ou d'une autre, tous les textes retenus peuvent être perçus comme cherchant à promouvoir la visibilité de Fès, à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur du Maroc.

La première partie de l'étude porte sur la création du FFMSM (origines, nature et développement dans le contexte politico-religieux marocain des années 1990). Ici, une approche ethnographique a été adoptée, complétant la lecture de la presse. Cette contextualisation est suivie, en deuxième partie, d'une analyse de discours faite à partir d'articles sur Fès publiés par la presse « art de vivre », le site web officiel du Festival, un magazine de promotion urbaine, des hebdomadaires marocains d'information et de plusieurs sites web anglophones d'informations internationales. Ici, ma démarche s'inspire de travaux de chercheurs anglophones en analyse de discours comme Fairclough, Kress et van Dijk. Une telle approche des contenus médiatiques permet de comprendre une manifestation aussi ambitieuse, globale et hybride que le Festival de Fès. S'il est vrai que la recherche urbaine récente a démontré l'étroite relation qui existe entre villes et spectacles dans la production de l'espace et des imaginaires urbains, la place du sacré demeure, elle, bien plus difficile à cerner. En dépit du « déterminisme technique » qui semblerait sous-tendre le travail de Walter Benjamin sur l'impact de la diffusion massive des images, la nature du sacré dans un festival créé à l'heure de la « marchandisation » culturelle reste problématique.

4. En 2000-2001, j'ai résidé au Maroc, en tant qu'interprète de conférence. De 2003 à 2005, j'ai entrepris une recherche sur cette classe de « rénovateurs urbains » qui achètent des logements et s'installent dans le quartier historique de Fès el-Bali. Cf. Justin McGuinness, 2007.

5. *Labyrinthes* avril-mai 2006, numéro spécial portant le titre « Fès, cité des rois ». Cf. aussi A. Corty, « Fès, la belle endormie », dans la rubrique carnet de voyage de *Connaissance des arts*, mai 2006.

6. Adam Blenford, 2006, « Sufism in Fez », http://news.bbc.co.uk/2/1/spl/hi/picture_gallery/06/africa_sufi ; William Dalrymple, « The Sacred Music of Fez », www.travelintelligence.net, 2007.

Le double contexte de la création du Festival de Fès

Contexte 1 : patrimonialisation urbaine et discours touristiques

Au Maroc, nombre de villes ont leurs propres festivals, parrainés par les autorités municipales ou par l'État et souvent sponsorisés en partie par des sociétés privées. Depuis longtemps, Marrakech est doté d'un grand festival d'été de musiques et de danses populaires, auquel est venu s'ajouter récemment le Festival du film de Marrakech. D'autres festivals marocains sont liés à l'année agricole, par exemple, le Festival des cerises de Sefrou ou le Festival méditerranéen d'El-Hoceïma. Au début des années 2000, quelques grandes villes se sont également dotées de festivals de jazz (*Tan'jazz*, à Tanger, *Jazz in Riads* à Fès). À Casablanca, il existe un important festival de musique, probablement conçu – et certainement présenté par la presse marocaine – comme un contrepoids aux différents discours conservateurs. À la fin de la décennie 2000-2010, des voix s'élevaient dans la presse marocaine pour critiquer ce qu'ils considéraient être l'instrumentalisation des festivals par des hommes du sérail pour mieux asseoir des carrières politiques ⁷.

Par ailleurs, de nombreux *moussems*, annuels, rendant hommage à des hommes saints, marquent la vie locale et régionale dans les zones rurales ⁸. Les grandes villes ont eu aussi leurs pèlerinages, bien avant la mode actuelle de festivals internationaux. Fès, par exemple, accueille chaque automne le grand pèlerinage du mausolée de Moulay Idriss. L'événement est peu médiatisé. Les seules publicités visant à attirer des touristes concernent le Festival des musiques sacrées, ainsi que de nouveaux festivals axés sur la culture amazigh, la cuisine, le jazz, etc. Pareils festivals trouvent leur place dans un discours local ou international qui élabore un scénario pour ériger Fès en icône touristique.

Jusqu'au début du XX^e siècle, la plupart des villes marocaines avaient évolué lentement ⁹. Elles étaient organisées en quartiers résidentiels où figuraient des édifices à usage religieux et à proximité desquels étaient installés des rues marchandes concentrant également certains

métiers artisanaux. À partir de 1912, les villes importantes, à l'exception de Tanger, étaient passées sous le contrôle des autorités du protectorat français. Appelées « villes impériales », celles-ci allaient être soumises à une doctrine d'aménagement spécifique élaborée sous l'impulsion du premier résident général, Hubert Lyautey ¹⁰. Les « médinas », ainsi qu'on les appelait en français, devant rester intactes, de nouveaux plans de développement urbain furent mis en œuvre à quelque distance de la ville musulmane historique, mettant à profit les moyens techniques les plus sophistiqués. Cette politique, bien documentée dans la recherche universitaire ¹¹, avait créé de superbes espaces urbains, neufs, pour les Européens et pour quelques éléments des classes aisées marocaines (musulmane et juive), tout en permettant au tissu urbain historique de survivre de façon plus ou moins inchangée. Bien que le lieu commun de « l'immuable Fès » soit toujours omniprésent dans la littérature touristique, un rapide coup d'œil sur les cartes postales du XX^e siècle nous rappelle que la ville a beaucoup changé, qu'elle n'est plus la « momie médiévale » qu'elle est censée être.

À Fès, la superposition des discours technocratiques, hygiénistes et culturalistes de l'époque du protectorat aboutirent à la construction d'une importante ville nouvelle sur une plaine à plusieurs kilomètres à l'ouest de l'ancienne ville bicéphale (Fès el-Bali et Fès el-Jedid). Cependant, cet aménagement était loin d'être aussi manichéen que la séparation médina/ville nouvelle pouvait laisser croire. Dans le discours officiel et cérémonial, les autorités du protectorat désignaient le Maroc comme « l'empire chérifien ». Bien que la capitale administrative eût été transférée à

7. Sur l'exploitation des festivals à des fins politiques vue par une journaliste marocaine, cf. Aïda Semlali (2009).

8. Certains de ces derniers ont été interdits, durant les années 1990, les autorités s'inquiétant des problèmes de santé publique qui pouvaient résulter des attroupements de plusieurs milliers de personnes, pendant de courtes périodes dans des sites ruraux sans infrastructures appropriées.

9. Il y a des exceptions à cette règle, celles des villes côtières fortifiées, notamment El-Jadida dont la citadelle a été construite par les Portugais, et la ville d'Essaouira, œuvre de Théodore Comut, un ingénieur français du XVIII^e siècle.

10. Sur la carrière de Lyautey au Maroc, cf. Daniel Rivet (1988).

11. En français, cf. Charlotte Jelidi (2005). En anglais, les travaux de Paul Rabinow (1989) et de Gwendolyn Wright (1991) se distinguent.

Rabat, Fès conserva son importance, au moins pendant les premières années du protectorat français, en tant que capitale diplomatique. Se développa ainsi le quartier Campini et le quartier de la Batha (Fès el-Bali). Entre la Batha et Fès el-Jedid, une école franco-marocaine, le collège Moulay Idriss, fut construite pour instruire, à la française, les enfants de l'élite fassie. Non loin de cette école, s'étendaient les jardins exotiques du jnane Sbil avec leurs plantations de bambou et leur lac artificiel. Au palais Batha, lieu de la signature du traité de 1912, fut établi le Musée des arts marocains traditionnels. Des experts français recrutés par Lyautey avaient lancé une opération de collecte du patrimoine matériel du pays, l'ont répertorié, puis exposé ¹².

Les autorités du protectorat eurent vite fait de comprendre la nécessité d'une bonne publicité. Au début du Protectorat, architectes et historiens de l'art avaient accompagné écrivains, peintres et photographes venus découvrir le pays. Les descriptions des frères Tharaud des villes impériales sont un modèle du genre, en particulier leur *Fès ou les bourgeois de l'Islam* (1930). Walter Harris, le correspondant du *Times* publia *Morocco That Was*, traduit en français en 1927 sous le titre *Le Maroc disparu*. Préfacé par l'une des principales figures de la « pacification » du pays, le général Henri Gouraud, l'ouvrage faisait l'éloge des réalisations de Lyautey. Selon Harris, Lyautey aurait été le « garant de l'amélioration considérable du bien-être du peuple dans les régions occupées par les Français ». Pittoresque et différent, stable sous le régime du protectorat, doté de routes et d'hôtels neufs, et relativement proche de la France, le Maroc allait ainsi devenir une destination touristique durant l'entre-deux-guerres. À la mystique du sultanat s'ajoutait donc l'attrait exotique. Et Fès allait y contribuer en réinventant son passé pour répondre aux besoins du voyageur « haut de gamme ».

Dans le Maroc contemporain, les paysages spectaculaires, les sites historiques et les cultures matérielles du pays éveillent tous les sens continuent de fournir matière au commerce du voyage. En Europe du Nord, surtout en France, la publicité touristique, les documentaires télévisés et les films, les restaurants de luxe et les boutiques proposant des produits

artisanaux n'ont jamais cessé d'entretenir une fascination pour ce pays. En dépit de certains échos occasionnels sur les abus des droits de l'Homme et la montée de l'influence de l'islamisme ¹³, l'attrait du Maroc reste intact. Il semblerait même que les contrastes extrêmes entre richesse et pauvreté rendent le pays encore plus séduisant : la mauvaise conscience des touristes pouvant être apaisée par un bon pourboire, les oboles accordées aux mendiants permettent à l'appréciation esthétique de continuer. Pour reprendre un slogan de la campagne publicitaire des années 1990 de l'Office national marocain du tourisme (ONMT), le royaume demeure une « fête pour les sens ». Les images visuelles sont indispensables à la préservation de l'attrait du Maroc – et il en a été ainsi depuis le temps de Lyautey. Entreprises de transport ¹⁴, syndicats d'initiative et autres institutions responsables du tourisme confectionnèrent une rhétorique visuelle pittoresque mettant à profit le travail d'illustrateurs et de peintres locaux et français ¹⁵. Les murs des agences de voyages et des bureaux de tourisme furent tapissés d'affiches représentant un registre visuel de casbahs et palais stylisés, de fortifications et de parades de cavaliers. À partir des années 1920, cette décoration devait être régulièrement remise à jour pour correspondre à la mode et au style de l'époque. La campagne publicitaire de l'ONMT sur le thème « Une fête pour les sens » ¹⁶, revue et corrigée au début des années 2000 sous le slogan « Le plus beau pays du monde », procède donc d'une longue généalogie respectable.

12. De semblables efforts ont été faits dans la zone espagnole, avec un musée ethnographique à Tétouan.

13. Au début des années 2000, pareils reportages sont publiés dans les quotidiens français de qualité, *Le Monde* et *Libération*, moins fréquemment dans les quotidiens anglais. En 2005 et 2006, les articles importants ayant trait au Maroc portaient plutôt sur l'immigration clandestine, provenant d'Afrique sub-saharienne via le Maroc et à destination des îles Canaries, et sur le trafic de cannabis. *Le Courrier international* occasionnellement publiait quelques extraits d'articles critiques, empruntés aux magazines d'information comme *Tel Quel* et *Le Journal Hebdomadaire*.

14. En particulier la Compagnie de navigation Paquet, la Compagnie des chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée et la Compagnie générale transatlantique. Cf. A. Slaoui (1997).

15. Le travail du peintre Jacques Majorelle, installé à Marrakech, se distingue. Cf. son affiche de 1923 pour la Fédération des syndicats d'initiative et de tourisme du Maroc, avec la casbah de la vallée d'Oumila, in A. Slaoui, 1997, 68.

16. En français, la campagne a été intitulée « L'éblouissement des sens » et, en italien, « Infinito incanto ».

Affiches et brochures de voyage suggèrent qu'il est possible de saisir l'essence du Maroc. La culture visuelle et musicale du pays, fondée dans une large mesure sur une intense mise en forme des surfaces en matières et en sons, aide plutôt qu'elle ne gêne ce processus d'essentialisation. Le visiteur intimidé par la cohue des rues de la médina peut contempler, dans une médersa construite au XIII^e siècle, les subtilités des stucs ciselés et des poutres en bois, la calligraphie fluide d'une frise en céramique ; il peut se laisser bercer par les arabesques fuyantes de la musique andalouse et avoir l'impression de saisir l'esprit du Maroc. Il n'existe ni traditions complexes dans l'iconographie religieuse du pays ni mythologies cachées derrière des ensembles statuariers, ni héros patriotiques ou exploits nationaux représentés en peinture. Cependant, la représentation des vocabulaires visuels de la culture matérielle marocaine dans la littérature touristique ne signifie pas que sa compréhension est assurée.

Celle-ci continue à être étudiée et répertoriée. Au lendemain de l'indépendance du pays, les collectionneurs privés ont largement contribué à cet effort, notamment Bert Flint à Marrakech et, à Fès, l'ancien Premier ministre Karim Lamrani. Cette patrimonialisation s'est aussi concrétisée par la restauration minutieuse de monuments historiques et par leur emploi à des fins touristiques. À Fès en particulier, ces travaux ont été réactivés au début des années 2000 avec la rénovation de grands monuments, y compris la médersa Bouinaniya (achevée en 2005), la médersa Cherratine (2007) et la médersa Attarine (2009)¹⁷. Sans nul doute, l'affluence suscitée par le Festival des musiques sacrées a convaincu les autorités responsables du patrimoine, à Rabat et à Fès, de mettre en valeur ces monuments. Mais il ne suffit plus que ces bâtiments soient les points d'orgue des visites guidées, ils doivent également fournir de la documentation pour les écrivains invités par les autorités du tourisme. Les articles publiés dans les magazines de luxe seraient donc la meilleure manière d'entretenir l'existence de la ville en tant que destination touristique. Dans l'analyse des discours sur la Fès historique, je présenterai un échantillon de ces récits ayant trait à la « ville comme hôte exotique ». Auparavant, il convient d'expliquer les raisons de la création du Festival de Fès des musiques sacrées du monde.

Contexte 2 : le Festival et la ville de Fès, événement et stratégie de communication

L'anthropologie nous apprend que certains rituels suspendent les formes établies de la vie quotidienne. Désordres, mouvements et bruits génèrent cet instant de passage où le sens des choses peut être renouvelé. Dans l'Islam nord-africain, les cérémonies de transe pratiquées dans le cadre des « confréries » (*tariqa*-s) religieuses sont autant d'occasions où l'ordre social est suspendu, créant et renouvelant alors des sentiments très forts d'appartenance au groupe. Autrefois, ces rituels de transe constituaient les moments forts des rassemblements importants de pèlerins – notamment ceux de la *tariqa* Aïssaoua à Meknès. Dans le Maroc du début des années 1990, la musique s'inspirant de certaines formes de transe a pris une très grande ampleur dans les festivals, à travers tout le pays. Le meilleur exemple de ces formes musicales profondément enracinées, plutôt privées mais devenues également publiques, est celui des chants Gnaoua, omniprésents au Festival d'Essaouira. Si un bref numéro Gnaoua, dans les restaurants marocains pour tourisme « haut de gamme », demeure un *must*, le spectacle de chants sous formes adaptées et modernisées peut toutefois surprendre, étant donné le caractère peu orthodoxe de la *lilat ed derdeba*, « la nuit de la transe ». Un certain nombre de confréries marocaines ont été présentées au Festival de Fès : en 2001, le soufisme local a été représenté par la Hmadcha de Fès et la Daqqa de Taroudant.

Le Festival de Fès a célébré son dixième anniversaire en 2004. Le volume de 446 pages, publié à cette occasion en France sous le titre *L'Esprit de Fès*, a été qualifié d'« hymne, un chant d'espoir, un cantique, plutôt qu'une analyse ». Il pose la « question cruciale pour les générations futures : que voulons-nous vraiment ? ». Au début des années 1990, rien ne pouvait prédestiner Fès à réussir la promotion d'une manifestation annuelle de musiques sacrées. Or, en 2006, et en dépit de problèmes de direction, tout porte à croire que l'affaire est

17. Une opération de réfection des façades des rues et des places de Fès el Bali les plus fréquentées par les touristes a été lancée en 2008. La place de Bou Jloud, Talâa Sghira, Talâa Kbira, souk el Attarine et les rues à proximité de la mosquée Qaraouiyyine et des tanneries Chouara furent principalement concernées.

scellée, que le festival va continuer, dans la mesure où il paraît fermement établi en tant qu'un des événements majeurs de l'agenda culturel marocain.

En 1991, les Marocains, à l'image des autres peuples arabes et musulmans, ont été choqués par les images violentes du conflit au Koweït et en Irak que la télévision satellitaire déversait dans leurs foyers. En réaction à l'opération militaire dénommée « Tempête du Désert », Faouzi Skali, universitaire et descendant d'une famille fassie, monte une opération plutôt différente : il invite au Maroc dix réalisateurs pour qu'ils présentent leurs films sur différentes traditions spirituelles des quatre coins du monde. L'image visuelle, utilisée comme arme de guerre, est ainsi mise au service de la paix. L'événement est un succès, en dépit de la phraséologie de son intitulé : « Voies de la paix et enseignement du désert : vers la rencontre des grandes traditions du monde ». Cependant, les cantiques des confréries religieuses marocaines, présentés dans le désert, ont un impact plus grand que les films projetés. Par conséquent, Skali choisit un concept tout autre, celui d'un festival centré sur la musique spirituelle, parrainé par le roi Hassan II. Sa première édition se tient en 1994 et Skali devait le diriger pendant douze ans. Par la suite, le festival établit des liens avec l'Association Fès-Saïss, l'une des nombreuses associations régionales¹⁸ « non gouvernementales » créées vers la fin des années 1980 et subventionnées par le ministère de l'Intérieur¹⁹. Ce type d'institutions a la tâche de promouvoir des projets que l'administration n'est plus en mesure de mettre en œuvre. Un nouveau cadre associatif permet alors à une région déterminée d'entreprendre et d'agir²⁰. Présidé par un autre Fassi, Mohamed Kabbaj, le Fès-Saïss n'est pas une exception. Son quartier général est installé dans un élégant local, la Dar Tazi édifée au début du XX^e siècle dans le quartier de la Batha de la Médina. Le FFMSM devient vite son initiative la plus connue. Avec le temps, la liste des lieux de rendez-vous s'allonge. Le bab Makina, construit en 1886, et qui abritait autrefois l'hôtel de la Monnaie, accueille toujours les concerts les plus huppés, alors qu'un lieu public comme la place Baghdadi, non loin de la gare routière et de bab Bou Jloud, principal point d'accès à l'extrémité

ouest du Fès el-Bali, sert d'espace aux spectacles destinés à la grande foule, généralement peu chers ou gratuits. Une tradition est née, celle des spectacles nocturnes soufis de Dar Tazi. Au début des années 2000, des concerts sont également donnés sur l'immense Champs de Courses à Fès-ville nouvelle et sur le site romain de Volubilis, non loin Meknès.

Le FFMSM emploie, en 2005, douze personnes à plein temps et huit autres à temps partiel. Son budget annuel, selon une déclaration de Faouzi Skali publiée dans *Maroc Hebdo*, s'élèverait à 13 millions de dirhams, soit 1,3 million d'euros. Un grand nombre de musiciens se sont produits à bab Makina, tous considérés comme des références dans leurs traditions respectives. Parmi les artistes qui ont marqué le Festival ces dernières années figurent Mohamed Reza Shajarian en 2003, Ravi Shankar en 2005, Jordi Savall et Hespérion XXI en 2006. Récemment aussi, d'obscurités œuvres baroques ont trouvé leur place aux côtés des chants *a capella* du Tibet. Même si les organisateurs insistent sur le fait que la qualité doit primer dans le choix des artistes invités, il est indéniable que la programmation du Festival répond aujourd'hui à un éventail de goûts plus large que cela était le cas au tout début. Par exemple, le chanteur irakien Kadhém Essaher, extrêmement populaire, a attiré 30 000 spectateurs, en 2005, place Baghdadi – alors que le spectacle élégant de la troupe de danse de Tokyo, l'ensemble Gaguka, s'est déroulé à bab Makina. La décision d'organiser le festival fin mai ou début juin, hors des vacances scolaires européennes et marocaines, n'a pas empêché son développement. En outre, le Festival attire un nombre toujours croissant de journalistes, et

18. *Association Grand Atlas Marrakech* (1985, reconnue par les autorités marocaines en 1988), *Association Igh pour le développement et la coopération* (1986, reconnue 1988), *Association Ribat al Fath* (1986, reconnue 1988).

19. *L'Association Fès Saïss pour le développement culturel, social et économique* et créée par le décret n° 202-2-88 du 8 avril 1988. Sa mission principale est de faire connaître le patrimoine universel de Fès en coopérant avec les universitaires, les élus et les ONGs. En 1997, cette association compte 1 200 membres. Chiffre donné dans Barrou, 2006, 351.

20. À propos du mode de fonctionnement de ces associations, cf. Barrou 2006, 350 : « Leur style de fonctionnement approuvé par les instances supérieures, les voies et les moyens d'interventions qu'elles utilisent sont d'une souplesse remarquable ».

impose ainsi sa place dans le paysage médiatique mondial : une recherche sur le net, même la plus furtive, permet de récolter beaucoup d'articles faisant l'éloge du FFMSM sur des supports aussi divers que *The Guardian*, *travelintelligence.com*, *Jeune Afrique*, *Le Figaro*, *L'Humanité* ou encore *Témoignage chrétien*.

En tant qu'universitaire et connaisseur du soufisme, Faouzi Skali a joué un rôle crucial dans la promotion internationale de cette manifestation. Auteur d'une thèse sur Jésus dans la tradition mystique musulmane, publiée sous le titre de *Jésus dans la tradition soufie* (Paris, Albin Michel, 1994), il est également connu comme membre actif de la confrérie Boutchichiya²¹. Sans sa connaissance du soufisme marocain, il aurait été impossible de demander à différentes confréries marocaines de jouer ensemble sur la même petite scène du jardin du palais Tazi. Un grand nombre des membres des confréries partageait le sentiment que les séances de *dhikr* ne devaient pas être destinées à un public « profane ». Néanmoins, les capacités de persuasion de Skali ont réussi à les convaincre. De plus, le réseau important tissé par Skali dans le monde de la culture et des médias francophones attira l'attention du public européen sur l'événement. À ce niveau, Jacques Chancel, « une vieille gloire de la presse française » (ainsi a-t-il été décrit par un de mes informateurs), a été d'une importance centrale. Également à un niveau très personnel, un aristocrate français apporta un soutien financier discret, et dans les premières années du Festival, certaines bourgeoises casablancaises ainsi que des membres d'associations indépendantes marocaines ont collaboré activement, impliqués, eux-aussi sur la base de contacts personnels.

C'est à ce double titre d'anthropologue et de spécialiste de la culture soufi que Skali a été fréquemment interviewé ou consulté au sujet de l'islam et du dialogue des cultures. Dans le Maroc d'aujourd'hui, il existe une tension, très souvent passée sous silence, entre un attachement profond à la pratique soufie et un certain rigorisme islamiste à coloration politique. Il est possible qu'en haut lieu, les encouragements officiels donnés au festival, à ses débuts, aient fait partie d'une stratégie visant à contrecarrer l'influence montante d'une interprétation littérale de l'islam, inspirée par le wahhabisme saoudien. Cependant,

peu après les attentats de mai 2003 à Casablanca, *Maroc Hebdo* s'entretint avec Skali (« auteur de nombreux articles sur le soufisme et fervent adepte de la confrérie Boutchichi »), sur les confusions qui entourent l'islam au Maroc. L'article est intitulé : « L'islam politique est une hérésie »²².

D'une manière générale, les journalistes couvrant les manifestations touristiques telles que le Festival de Fès, ne saisissent pas les nuances politico-religieuses des coulisses, à quelques rares exceptions près. Dans un article intitulé « Faouzi Skali, un mystique dans la cité » (*Jeune Afrique*, 10 juin 2005), la journaliste Fawzia Zaouari examine l'importance du soufisme dans la carrière de Skali. À la fin de l'entretien, ce dernier prend position au sujet de la relation entre soufisme et rigorisme islamique :

Le soufisme n'est pas là pour lutter contre cet autre islam qui s'est développé sur une déculturation et a été dénaturé par le wahhabisme. Notre islam existe depuis toujours, un islam des origines dans lequel il s'agit de se ressourcer, tout simplement.²³

La confrérie Boutchichiya n'en demeure pas moins très influente dans le Maroc d'aujourd'hui. Nombre de ses membres se rendent au centre de la confrérie à Madagh, non loin de Berkane dans la province de l'Oriental, pour célébrer chaque année le Moulded²⁴. En plus des concerts et des rencontres organisés dans le jardin de la cour du musée Batha, les soirées de chants soufis sont l'une des principales attractions du Festival.

Toutefois, celui-ci n'est pas exclusivement consacré à la musique. À l'image d'autres festivals, le ton général est hybride : d'autres formes culturelles, y compris celles parlées et écrites, débats intellectuels, danses et films y prennent part. En outre, des divertissements populaires ont été peu à peu inclus à la programmation jusque-là réservée à la « culture savante ». Par ailleurs, il est offert des spectacles

21. Sa « conversion » au soufisme remonte à la fin des années 1970.

22. A. El Azizi, Abdellatif, « L'islam politique est une hérésie », *Maroc Hebdo International*, n° 560, 30 mai 2003, 13.

23. F. Zouari, « Faouzi Skali, un mystique dans la cité », *Jeune Afrique*, 10 juin 2005.

24. Moulded en-Nebaoui, fête célébrant l'anniversaire du Prophète Mohammed. En dialecte marocain, on parle du *Mouldoud*.

non programmés, d'ordre sensoriel et visuel, aux visiteurs : des jeux de lumières balayant les monuments, la restauration en plein air, des rencontres de fortune, l'ambiance électrique de la foule lors des concerts de la place Baghdadi. Alors que le point culminant du Festival reste encore, pour de nombreux visiteurs, un spectacle donné par un ensemble appartenant à une tradition mystique, d'autres festivaliers garderont en mémoire l'esprit de mobilisation collective que suscite l'événement. Ils affluent vers Fès, venant d'autres villes marocaines et de l'étranger, pour « passer du bon temps » – chacun à sa manière. Pour utiliser le langage des sciences sociales, nous dirons que le FFMSM, tout comme d'autres festivals (et d'autres rituels), crée et concrétise, l'espace d'un court instant, un réseau de relations sociales. Les décors des concerts et débats ont un fort impact esthétique. Un certain ordre social est créé par la mise en scène et la modification du temps, du discours et des symboles.

Au-delà de cette semaine annuelle, le réseau social, dense mais temporaire, auquel l'expérience du Festival donne naissance, se prolonge grâce à sa structure organisationnelle, et à sa présence médiatique. Le site Internet du FFMSM (www.fesfestival.com) s'enrichit par ce que publient régulièrement à son propos les journaux marocains et la presse internationale, en langues française et anglaise. Curieusement, l'étendue de la reconnaissance que le Festival a donnée à la ville de Fès, semble être prise pour argent comptant dans le discours médiatique. En somme, ce festival permet à la ville hôte et au royaume marocain de conquérir les esprits, parce qu'il représente une partie du pôle culturel autour duquel villes et État peuvent articuler leurs stratégies de communication ²⁵. Le tissu physique de la ville et ses attraits en sont des composantes essentielles.

2. Examen des textes : analyse de discours

« La belle endormie », Fès dans la presse et les magazines de voyage

Avant d'analyser la manière dont le Festival, en tant que tel, est décrit par certains médias, il convient d'examiner la façon dont la ville-hôte a été promue, dans une certaine presse de voyage de luxe, au cours des années

1990, sachant qu'une importante proportion d'étrangers qui assistent au Festival dispose de revenus élevés. Voyons comment Fès est décrite aux lecteurs de : *Connaissance des arts*, un magazine généraliste de luxe consacré à l'art ²⁶ ; *Labyrinthes*, une revue de luxe consacrée à la ville de Fès ; *Medlife*, un magazine distribué sur les vols de la British Airways ²⁷ ; et du supplément « voyages » du *New York Times* ²⁸ ; ou encore de *travel intelligence.com* ²⁹, un site web d'information touristique « haut de gamme ». Les articles qui composent ce corpus sont rédigés dans un style plein d'entrain, mais quelles versions de Fès présente-t-on à ce consommateur étranger, faisant partie d'une élite sociale qui a l'expérience du voyage, en cette époque où le trajet marchandisé est devenu une denrée globale ? De quelle manière les tissus humain et matériel de la ville sont-ils utilisés pour donner un aperçu du cadre d'accueil ?

Les quatre articles de presse ciblent le visiteur instruit, étranger à la ville. Trois sur quatre ont des titres percutants et suggestifs : « Restoration Drama », où Abby Aron évoque l'acquisition d'un nouveau logement à Fès, dans *Medlife* ; « L'âme du Maroc » ('The Soul of Morocco') où Sherwood du *New York Times* parle des préparatifs du premier Festival de la musique soufie en 2007 ; et « Fès, la belle endormie » d'Axelle Corty dans *Connaissances des arts* ; sur le site *travelintelligence.com*, Rogerson opte, quant à lui, pour un titre prosaïque : « Music Festival, Fez ». Trois articles sur quatre promettent le lecteur dans la ville en compagnie d'un guide personnel, un

25. Lors de l'édition du FFMSM de 2007, les représentants de neuf villes ont finalisé la création d'un réseau international des festivals des musiques sacrées qui se veut le « point de départ d'une dynamique entre festivals, villes et pays, au travers de créations artistiques, de rencontres et de synergies, pour agir une culture de la paix dans le monde » (www.wsm-network.org). Les neuf festivals membres du réseau sont Bangalore, Banska Stiavnica (Slovaquie), Brighton, Czeszokowa (Pologne), Dijon, Fès, Florence, Lodz (Pologne) et Perpignan.

26. A. Corty, « Fès, la belle endormie », *Connaissance des arts*, 2006, 84-93.

27. A. Aron, « Restoration Drama. Morocco House Hunter », *Medlife*, hiver 2006/2007, (2006, 75-79).

28. S. Sherwood, « The Soul of Morocco », *The New York Times*, 8 avril 2007. <http://travel.nytimes.com/2007/04/08/travel/08Fes.html>, consulté en été 2007.

29. B. Rogerson, « Sacred Music Festival, Fez, Morocco », *Travel Intelligence*, 2006. www.travelintelligence.net, consulté le 1^{er} février 2007.

squanto, pour employer le terme utilisé par James Clifford (dans une discussion de la recherche anthropologique) – Squanto étant le prénom de l'Amérindien qui aida les colons puritains à passer leur premier hiver, rude, sur la côte de la future colonie du Massachusetts. À Fès, ces guides sont souvent des experts en sauvegarde du patrimoine ou des personnalités artistiques. Corty fait la découverte du délabrement du palais Glaoui, en compagnie du petit-fils de son dernier régisseur : « Entouré de ses chats, il tente de sauver du naufrage le palais de son enfance, abandonné depuis la fin des années 1950 » ; Corty indique la manière dont les visites sont maintenant organisées dans ces palais tombant en ruines ³⁰, toujours possédés par des privés. Son deuxième *squanto*, Abdelfettah Seffar, « descendant des ciseleurs-plâtriers du mausolée de Moulay Idriss », a tenté d'organiser les premières Journées du patrimoine de Fès, en 2004, mais un soutien officiel lui a manqué. Sherwood, lui aussi, a découvert Fès avec Abdelfettah Seffar qu'il décrit comme « un artisan et entrepreneur culturel ». Il a eu plusieurs guides dont le guide officiel Ali Alami, le chef cuisinier Lahcen Beqqi et Faouzi Skali, « l'érudit soufi de renommée mondiale ». Dans son article sur l'acquisition d'une maison, Aron est moins explicite quant à ses guides : elle n'en nomme qu'un, un étranger, de l'agence immobilière Carré Azur, qui lui fournit des informations sur les prix et les quartiers pouvant attirer des acheteurs potentiels.

Les Fassis ou les initiés étrangers sont utilisés pour fournir au journaliste un concentré de Fès, de son patrimoine – et de son potentiel touristique. Des photos d'intérieurs luxueux et des vues panoramiques illustrent les articles de magazines – dont la personne humaine est quasi absente. Quels sont les lieux communs qui sous-tendent ces récits ? Il est proposé par l'article de Corty : « Fès, la belle endormie ». Sans vouloir dénigrer l'expérience de Rogerson durant la semaine du festival de la musique dont la description est particulièrement fluide – pour les besoins de la présente discussion, une analyse précise de la manière dont Fès est décrite comme lieu de fascination, est indispensable.

La « belle endormie » est étrange par essence. Sherwood écrit que : « les choses à Fès sont rarement aussi simples qu'il ne paraît » ; son

« *squanto* » Seffar déclare : « C'est un endroit mystérieux [...]. C'est un lieu mystique ». Le mystère provient en partie de la forme physique de la ville : « son labyrinthe de ruelles » (Corty, *id.*, 85). Sherwood nous raconte que : « le labyrinthe de la Médina pourrait inspirer à un minotaure de changer de carrière ». Le mystère provient également des gloires déchues, et de la chute des puissants. Comme le palais de la « belle endormie », à Fès, les grands hôtels particuliers de jadis tombent en ruines :

Au fond des cours au charme fantomatique, les peintures défraîchies des volets, paniers de fleurs jaune safran ou rose vif, surprennent par leur allure indienne (Corty à propos du palais Glaoui).

Une autre partie de la fascination réside dans cette idée selon laquelle « le temps a suspendu son vol ». Seffar raconte à Sherwood que : « Fès est tout simplement la ville médiévale qu'elle a toujours été » ; Aron écrit que la ville « possède un style de vie (*sic*) qui est resté inchangé depuis plus de 1000 ans » ; Corty remarque l'horloge hydraulique suspendue au mur faisant face à l'entrée de la médersa Bou Inaniya :

Ce bijou conçu en 1357 n'indique plus l'heure depuis longtemps. Personne au monde, dit on, ne comprend son mécanisme. Pour bien d'autres monuments de la capitale culturelle du Maroc, le temps s'est arrêté.

Les tropes d'une ville hors du temps et d'une ville mystérieuse sont donc réunis. Néanmoins, une autre dualité marque le discours des écrivains-voyageurs : Fès est magnifique, mais en même temps repoussante, les photographies insistant néanmoins sur la première caractéristique. Ainsi qu'il sied à un écrivain de *Connaissances des arts*, Corty fait d'excellentes descriptions des monuments historiques : la médersa Bou Inaniya est « un rêve de marbres et d'onyx ; de cèdre sculpté, de dentelles de stuc et de savants zelliges multicolores qui poussent la géométrie à son paroxysme ». Sherwood essaie d'éveiller le goût et l'odorat, aussi bien que la vue, citant une description d'Edith Wharton d'une procession de femmes portant de grands plateaux de

30. Pour plus d'information sur le cas d'une de ces grandes demeures privées de Fès tombant en ruines, cf. H. Mazini et L. Miyara, « Palais el-Mokri, future Mamounia de Fès », *Labyrinthes*, octobre-novembre 2006, 76-81.

pâtisseries sur la tête, lors d'un cortège nuptial juif. Plus simplement, Aron (2006, 75) raconte que « les demeures fassies sont des lieux où grandeur et opulence se confondent sous de très haut plafonds ». S'il est vrai que Fès excite tous les sens, elle peut également être répugnante. Rogerson ressort une vieille légende selon laquelle le prince portugais Ferdinand, capturé par l'armée marocaine, « s'est éteint à petit feu en captivité » dans une tour qui, aujourd'hui, sert d'arrière-plan aux concerts : « Ensuite, son corps empaillé fut exhibé pendant encore vingt-neuf ans, jusqu'au jour où le Portugal accepta de payer la rançon ». Sherwood, quant à lui, décrit le processus du tannage du cuir qui continue à Fès selon des techniques anciennes, nonobstant le fordisme : « De très loin, l'odeur nauséabonde que dégage cette alchimie séculaire peut assommer un cheval ». De son côté, Corty s'attarde sur l'architecture : les palais sont des épaves. Seule Aron choisit d'éviter le lieu commun « du luxe contre la barbarie » car elle cherchait à rendre compte de la ville en tant que « bon site pour investissement immobilier ».

Dans la prose de ces journalistes, Fès est d'une beauté exotique, un lieu de contrastes où quelques bouffées de barbarie (le passé) et la proto-industrie (le présent) font que la ville, dans sa totalité, est désirable. Cette médiation textuelle de l'espace urbain crée un cadre qui, à n'en pas douter, joue sur les pratiques du consommateur étranger qui visite Fès ³¹.

Ayant à l'esprit ce cadre narratif du contact entre un Nord consommateur et un Sud exotique, passons à présent à un autre espace de la médiatisation transculturelle, à savoir le site officiel du Festival de Fès.

L'interface officielle : le site web du Festival et un livre commémoratif

L'analyse précédente d'un échantillon de discours journalistiques sur Fès met en relief la manière dont la ville et son festival fournissent de la matière première aux magazines et aux sites web. Quelle est la nature du discours produit directement par les organisateurs du Festival ? Pour aborder cette thématique, on analysera ici le site web officiel du FFMSM ainsi qu'un ouvrage collectif publié en 2004 pour commémorer le dixième anniversaire de l'événement.

Conçu pour une atteindre un public mondial, le site web du FFMSM (www.fesfestival.com), dans sa version 2006, est rédigé en trois langues (arabe, français et anglais), la version française étant celle d'origine. De quelle manière l'interface entre les expériences du sacré et le voyage marchandisé est-elle traitée de façon promotionnelle ? Quelles valeurs culturelles et institutionnelles y exprime-t-on ?

Ce site est un médium hybride qui associe plusieurs dimensions d'ordre visuel, oral et musical ³². Sa page d'accueil est classique : une bannière horizontale portant le nom de la manifestation en lettres arabes et latines d'un bleu turquoise foncé sur fond ocre, prolongé sur la droite par une série d'images. À gauche de l'écran, le visiteur trouve, verticalement, une liste d'intitulés : accueil ; festival des musiques ; forum de Fès ; Festival dans la ville ; tarifs ; réservations et conseils pratiques. Horizontalement, en dessous de la bannière, une autre barre d'intitulés est proposée : photothèque ; musique ; partenaires ; liens ; forum ; tarifs et réservations, les deux dernières rubriques étant des répétitions de la barre verticale.

Selon l'usage, dans un site web institutionnel, la bannière supérieure sert à définir l'identité visuelle du site. Il apparaît clairement que ce dernier cible un public non arabe, non marocain, puisque la traduction arabe du Festival, *Mahrajan Fas*, figure sur le côté, à droite du mot « Fès » (en majuscules), telle une simple décoration. À droite du mot « Fès », se trouve le reste du titre du Festival, en arabe, français et anglais. « Musiques sacrées du monde » est en lettres majuscules et en plus gros caractères que ceux du titre arabe (en haut) et en anglais (en bas). Il s'agit bien là d'un territoire francophone, même lorsque le visiteur découvre les pages en anglais du site. À droite du titre, la série d'images pose problème. On peut voir en effet un chef et son orchestre, une nonne (en train de chanter ?) levant les bras devant un public invisible, un homme d'une quarantaine d'années en costume et cravate

31. Évaluer l'impact réel de cette presse mondiale d'« art de vivre », focalisée sur Fès, sur les touristes étrangers est un autre sujet.

32. Par souci d'espace, je laisserai de côté les questions d'interactivité, bien que le site web fonctionne aussi sous la forme de catalogue en ligne avec des insertions audiovisuelles.

brandissant un livre, des artistes habillés en costumes chatoyants s'inclinant devant le public, un arc outrepassé illuminé par une lumière mauve et une rangée de cinq personnes (de race blanche selon toute vraisemblance) écoutant une conférence ou un concert. Dans l'ensemble, ces images suggèrent qu'il s'agit d'une manifestation publique, mais seule une image (la nonne, probablement la célèbre sœur Marie Kairouz, libanaise) est de toute évidence religieuse.

Voyons maintenant comment est décrite la relation entre la ville et son Festival ? La page d'accueil du site fournit une brève description de la ville. On retrouve plusieurs éléments qui sont ordinairement présentés dans les guides sur Fès. Par exemple, certaines figures historiques du Moyen Âge y sont rappelées : le pape Sylvestre II, Maïmonide, Ibn Arabi, Ibn Khaldoun et Ibn Al-Banna. Cependant, il existe un contraste, intéressant en matière de contenu, entre les versions française, arabe et anglaise du texte d'ouverture, à propos de « Fès et son festival » sur *fesfestival.com*. Voici, en français, ce que dit la version anglaise qui est elle-même une traduction du texte arabe :

Pleine de vie et hospitalière, la ville de Fès ne révèle pas ses secrets facilement. Des sommets des collines environnantes où les tombeaux des Mérinides semblent somnoler, s'élève une mer miroitante de toits en cuivre verdâtre au dessus des murs de la ville éclaboussés de soleil. Derrière cet anonymat, se cache un patrimoine qui ne se révèle que rarement aux voyageurs. C'est parce qu'il a fallu plusieurs générations d'architectes pour la construire, d'artisans qui ont consacré leurs vies pour l'embellir, des poètes qui ont écrit leurs plus beaux vers sur elle, et parce qu'elle est restée elle-même, même lorsqu'elle fut conquise, Fès a toujours pu relever les défis et renaître des cendres du feu sacré et retrouver sa place de grande spiritualité.

Comme preuve supplémentaire du caractère savant de la ville, un paragraphe mentionne les « grands hommes » qui ont vécu à Fès – tous étant des figures intellectuelles médiévales des trois religions monothéistes – et, outre des références universitaires, il est fait la mention suivante :

Même de nos jours, il y a un marché de manuscrits, le dimanche matin dans une ruelle proche de l'Université, où l'on peut se procurer de rares spécimens précieux.³³

La page d'ouverture se conclut par un paragraphe sur l'impact du Festival. Or, sous le même intitulé, la version française est très différente, un paragraphe supplémentaire étant inséré à la suite du premier :

Fès ne se livre pas facilement. Pour y accéder, il faut rentrer par la grande porte, à la fois visible et voilée, du sacré. Car Fès est un sanctuaire. C'est ainsi d'ailleurs que les Soufis, ces initiés de l'islam, l'ont toujours appelée : la Zaouïa. Le voyageur qui venait de loin savait qu'en arrivant aux portes de la ville, c'est à son fondateur et à son saint patron lui-même qu'il demandait l'hospitalité. Pour lui, Fès est la ville de Moulay Idriss.³⁴

Dans la version française, la ville est donc présentée comme un sanctuaire. Les adjectifs qualifiant en anglais la ville de « pleine de vie et hospitalière » ont disparu. Une référence explicite est faite au fondateur de la ville, Moulay Idriss, descendant du Prophète Mohammed. Cependant, durant son séjour à Fès, le visiteur apprendra qu'il y a deux Moulay Idriss, et que c'est le deuxième qui a été le fondateur de la ville sur son site actuel³⁵.

Le contraste entre les deux versions anglaise et française est encore plus apparent dans les deux premières phrases. Dans la version anglaise, la ville, bien qu'« elle ne révèle pas facilement ses secrets », est ouverte au regard panoptique du visiteur qui découvre « une mer miroitante de toits de cuivre verdâtre ». La photo accompagnant le texte montre une vaste étendue urbaine baignée par la lumière éclatante de l'été, mais sans « toits de cuivre ».

En revanche, dans la version française, la dimension spirituelle est mise en avant d'entrée de jeu : la ville a certes des portes visibles, mais la « porte invisible » de l'expérience mystique est aussi importante. Ainsi, le texte français met en évidence la dimension ésotérique de la manifestation.

33. Ayant étudié la ville de manière très approfondie depuis 2003, et plus particulièrement le quartier Qairouiyine, je peux affirmer que cette tradition est révolue.

34. Source : www.fesfestival.com.

35. Moulay Idriss el-Akbar, dit « Le Grand », a fui les Abbassides pour trouver refuge dans le Nord-Ouest africain, au début des années 800. Il s'est établi sur le site de l'ancienne ville romaine de Volubilis où il a converti les tribus locales à l'islam. Son fils Moulay Idriss II, né après la mort d'Idriss I, a fondé Fès vers 809. Aujourd'hui, son tombeau domine les toits de l'ancien Fès.

Suit un paragraphe qui ne figure pas dans les versions anglaise et arabe :

Beaucoup de Fassi connaissent encore par cœur ce que les chroniqueurs rapportent comme étant les paroles, lors de la prière inaugurale, du saint : « Ô Dieu ! Tu sais que je n'ai pas construit cette ville par vanité, par désir de renommée ou par orgueil. Mais je voudrais que tu y sois adoré, que Ton Livre y soit Lu et Ta Loi appliquée tant que durera le monde. Ô Dieu ! Guide vers le bien ceux qui y habitent et aide les à l'accomplir, voile à leurs yeux l'épée de l'anarchie et de la dissidence » [...].³⁶

Il n'y a aucune référence arabe pour cette citation. Cette allusion à une croyance locale profondément enracinée vise, à nouveau, à souligner la dimension spirituelle du Festival. Le dernier paragraphe, comme dans la version anglaise, parle de son impact, de façon générale. En somme, les trois versions sont adaptées à leurs lectorats supposés mais, en français, le registre est bien celui de la politique culturelle :

Le Festival des Musiques Sacrées du Monde se veut être porteur de l'esprit de Fès. L'effet en retour sur la ville de Fès est considérable, à la fois, en terme d'image et par son impact sur le tourisme culturel, donc sur l'économie. La ville historique, théâtre de ce festival, est valorisée d'une façon exceptionnelle. Au delà de Fès, c'est une image positive qui est donnée, à travers cet événement, du génie de notre pays capable, grâce à ses richesses et traditions culturelles millénaires, de s'insérer dans un enjeu culturel mondial de grande envergure qu'il gère d'une façon particulièrement éloquente. Ce sont toutes ces traditions qui se trouvent valorisées et qui peuvent aussi devenir un point d'attrait, de plus en plus fort, pour un public international.³⁷

En outre, le Festival est perçu comme ayant des effets positifs (non précisés) sur la société et l'économie de Fès. On est tenté de poser la question de savoir aux yeux de qui la ville et les traditions seront valorisées ? Une nouvelle variable intervient ici : « l'esprit de Fès » que le Festival prétend porter. Et surgit l'idée, chère aux publicitaires et autres créateurs d'image de marque urbaine, que la ville possède une image intrinsèque, promue par le Festival.

Les créateurs du site web ont eu clairement à l'esprit qu'ils s'adressaient à un public différent lorsqu'ils ont rédigé la version anglaise. Nous apprenons que le Festival « a été désigné, en 2001, par les Nations-Unies comme l'un des

événements majeurs contribuant de manière remarquable aux dialogues des civilisations » et qu'il y a « un réseau international de soutien et d'intérêt médiatique » comprenant notamment l'organisation de concerts aux États-Unis par la *Spirit of Fès, Inc.*, très probablement une société spécialisée dans la production de spectacles et d'événementiel. Ainsi :

À travers l'organisation d'événements de ce genre, le réseau Spirit of Fès rayonne aux quatre coins du monde. Plusieurs autres villes souhaitent servir de relais pour diffuser encore plus le message du Festival et du Colloque : celui du dialogue entre les religions par le biais de la musique, la création d'une culture de paix encouragée par la mondialisation et respectueuse des valeurs éthiques et spirituelles universelles.³⁸

Alors que, dans la version française, la création d'une nouvelle dynamique socio-économique urbaine par la culture est centrale, en anglais, l'intérêt est tout autre. Trois mots clés méritent une attention particulière : « civilisation », « dialogue des religions » et « esprit ». Dans la version anglaise, le Festival tirerait sa légitimité internationale de l'approbation de l'ONU, étant donné qu'il tend à faciliter la communication entre des entités appelées « civilisations ». Plus maladroitement exprimée est la question de la dimension « inter-religieuse » du Festival. Le texte arabe, quant à lui, évite l'usage du terme, mais il utilise un équivalent, « l'appel [du Festival] à la propagation de ce noble et exemplaire message de dialogue des valeurs spirituelles (*rûhâni*) par le biais de la musique ». En anglais, au moins, le mot *interfaith* (inter-religieux) peut suggérer la présence de représentants officiels des différentes confessions, ce qui n'est pas le cas à Fès. Les personnes qui prennent part au symposium sont, pour la plupart, des universitaires et des intellectuels ; les membres de toute autre organisation religieuse formelle n'y assistent qu'en leur qualité de représentants d'ONG environnementales ou de défenseurs des droits de l'Homme³⁹.

36. Source : www.fesfestival.com..

37. Source : www.fesfestival.com..

38. Source : www.fesfestival.com.

39. Voir la liste des contributions in N. Calmé (dir.), 2006. Les personnalités religieuses clairement identifiables sont en minorité, par exemple, le rabbin Rolando Matalon et le père Stan Rougier.

Le dernier terme qui semble poser problème, dans la version anglaise, est le mot *spirit* (esprit). En anglais, il fait partie d'une famille lexicale à forte connotation religieuse regroupant *spirituality* (spiritualité), *spiritual* (spirituel) et *spiritualism* (spiritualisme). Notons en passant que le Saint Esprit (*Holy Spirit*) est un élément central du christianisme. La racine latine, *spiritus*, signifie « souffle » comme le terme arabe *rûh*. Depuis la fin du XX^e siècle, dans les sociétés nord-atlantiques, le mot a pris une nouvelle signification à mesure que les individus se mettaient à chercher « leur côté spirituel » dans des sociétés où la pratique religieuse est devenue marginale et que le « marché » et la société de consommation se sont positionnés au centre du système de valeurs. La création de la société *Spirit of Fès* indique clairement l'évolution de cette quête spirituelle vers une marchandisation, suggérée dans le paragraphe d'ouverture du texte français.

La description analytique du texte d'accueil, parce qu'elle met en exergue un certain nombre de différences entre les trois langues utilisées par le Festival, soulève des questions sur l'audience et leurs attentes, sur la création de sens autour d'un lieu et sur la culture qui s'y diffuse. En fait, la présence de textes de présentation si différentes selon les langues utilisées sur le site ⁴⁰ pourrait s'expliquer par le contexte politico-religieux local ⁴¹. Il est à noter également qu'il y avait à l'origine deux sites web du Festival, conçus respectivement par des designers français et américain ⁴².

L'Esprit de Fès : un livre pour commémorer le dixième anniversaire du Festival

Contrastant avec l'image du festival telle qu'elle est véhiculée par le site, le deuxième exemple du discours officiel analysé ici a été confectionné pour un public beaucoup plus restreint. Il s'agit d'un livre de 446 pages, intitulé *L'Esprit de Fès. En quête de sens et de beauté. Dédié aux générations futures*, publié en 2004 pour commémorer le dixième anniversaire du Festival. Cette publication comprend 80 textes de longueurs inégales classés sous des rubriques vaguement thématiques : « Fès », « Le cantique de Fès », « Une âme pour la mondialisation » et « Symboles et paroles ». Chacun de ces chapitres est introduit par un paragraphe poétique

évoquant les portes de la ville ; les textes d'auteur sont des récits sur leur engagement personnel par rapport au Festival et à ses objectifs. Le préambule, de Nathalie Calmé, donne le ton, commençant par une citation littéraire d'un auteur espagnol qui préfère de longues promenades dans la ville à la visite des monuments historiques. Interrogé sur son séjour à Fès, cet individu répond qu'il a passé ses journées : « À rêver ... à me demander si ce que je vois est bien réel, ou si je suis le jouet d'une hallucination ... À respirer les parfums étrangers de l'Islam ... à m'enivrer du rythme perpétuel du Maghreb » (Calmé, 2005 : 11).

La ville de Fès, lieu de délices spirituels et sensuels, est le leitmotif du volume. Dans ce cadre, quatre tropes sont identifiables, utilisés selon une intensité différente par les contributeurs marocains, français et autres, venant d'horizons spirituels, intellectuels et politiques divers. Les quatre tropes sont :

- La réconciliation de l'Orient et l'Occident ;
- Le dialogue interculturel comme remède aux méfaits du néo libéralisme ;
- La nécessité d'une vraie connaissance de l'islam pour éviter les jugements hâtifs ;
- Le Maroc, "terre de médiation et tolérance" comme lieu propice à la résolution des questions posées par les trois tropes précédents.

Un court article dans *L'Esprit de Fès* est représentatif du volume. Il s'agit de celui de Mireille Mendès-France, une universitaire spécialisée dans des questions des droits humains. Dans cet article, intitulé « Je n'étais jamais venue au Maroc », elle parle de la « découverte d'un pays que chacun disait magnifique » (Mendès-France, 2006 : 144), tout en mentionnant ses organisations de la défense des droits humains. Elle souligne que « durant quatre jours à Fès, il y a une magie qui permet de réfléchir aux méfaits de la globalisation libérale dans une totale disponibilité et liberté d'esprit » (*ibid*, 145). Pour Mendès-France, ainsi que pour la plupart des auteurs, « seuls les

40. Une analyse des lectures faites par les visiteurs du site web serait une étude intéressante.

41. Ce contexte est également essentiel à la compréhension des reportages sur le festival qui véhiculent de la matière écrite en ligne pour le marché du voyage. Cf. *infra*.

42. À la fin, c'est fesfestival.com, la version française, qui a eu le dernier mot.

dialogues interculturels et religieux peuvent construire des possibilités du vivre ensemble sans exclure quiconque ».

Qui sont les auteurs de *L'Esprit de Fès* ? Un examen des biographies dans l'annexe des pages 419-438 nous permet d'élaborer la typologie suivante : « intellectuels occidentaux à la découverte de l'islam » (Arnaud Desjardins, Pascal Mallen), « spécialistes des études philosophiques et religieuses » (Katia Legeret, Jean Staune, Zakia Zouanat), « acteurs du dialogue inter-confessionnel » (Jean-Claude Petit, Rabbi Rolondo Matalon, Père Stan Rougier), « artistes de l'esprit » (Maurice Béjart, Jerry Dunson, Kudsi Erguner, Noa, Yungchen Lhamo), « activistes des ONGs » (Rama Mani, André Porto, Pierre Robhi), « journalistes et professionnels des médias » (Catherine Bendayan, Michel Cazenove, Jacques Chancel, Marc de Smedt), entrepreneurs culturels (Raphaël Souchier), « conseillers politiques / hommes de sérail » (André Azoulay, Jacques Attali, Jacques Lang, Mohamed Kabbaj) et « fonctionnaires internationaux » (Kathleen Marshall, Koïchiro Matsuura, Dominique Strauss-Kahn, Jean-Louis Sarbib, Jean-Daneil Tordjman, J.W. Wolfensohn). Aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'y a aucun représentant d'un pays du Moyen-Orient. Au niveau des catégories politico-médiatiques, la France paraît sur-représentée.

Il est évident que les organisateurs du Festival ont réussi à rassembler un groupe psychographique inhabituel. Venant d'horizons culturels différents, ils démontrent dans leurs écrits un fort engagement pour un ordre mondial plus juste, enraciné dans la spiritualité. Pour employer un terme créé par Fish (1980), il s'agit d'une communauté interprétative (*interpretative community*), caractérisée par une éthique humaniste, qui travaille pour dépasser la lecture littérale des traditions religieuses et cherche à créer une nouvelle cohérence spirituelle. Dans ce concentré de textes très personnels lié au Festival, une appartenance au monde social est exprimée, un consensus qu'il est difficile de contredire. Par contre, sans tomber dans un registre sémiotique trop basique, la couverture du livre exprime la posture paternaliste que sous-tend ce recueil de textes : sur un fond blanc, le titre, *L'Esprit de*

Fès, suivi de la phrase « Dédié aux générations futures » domine le tiers supérieur de l'espace ; ce titre est suivi de quatre noms prestigieux (S.M. le roi Mohamed VI, Bernadette Chirac, Jack Lang, et S.A.R. le prince Charles) ; la seule image de la couverture, à gauche de ces noms, représente le buste d'un jeune garçon devant un arc outrepassé de style mauresque ; le garçon lève la tête, un brin confus, vers un pan du mur baigné d'une lumière orange. « Les grands de ce monde guideront les modestes vers la lumière spirituelle » semble être le message inconscient de cette couverture.

Contextualisation du « spirituel » à Fès : le discours politico-culturel d'un magazine urbain marocain

Une lecture critique du numéro que le magazine urbain *Labyrinthes* a consacré à Fès au printemps 2006 révèle également une polysémie discursive intéressante. L'ensemble des textes de cette livraison forme un curieux mélange de plusieurs discours. Ce numéro spécial a été publié à un moment où le Festival et son service de presse ont changé de nature.

Labyrinthes est un magazine de luxe, publié au Maroc et consacré à l'urbain. Chacun de ses numéros s'intéresse à une ville marocaine particulière, celui de l'automne 2006, par exemple, était consacré à la ville de Ouezzane, parfois considérée comme la petite sœur de Fès. Le format de *Labyrinthes* (23 cm x 30 cm) est la norme pour les publications de loisirs. Son prix de 35 dirhams (soit 7 euros) est élevé pour les marchés marocain et européen. Cependant, la rentabilité d'une publication de ce genre provient de la publicité (publique et privée) plutôt que des ventes.

La couverture du numéro de 2006 qui porte le titre principal de « Fès, cité des rois », présente une photo de l'actuel souverain et de son jeune fils avec, en toile de fond, une image panoramique de la ville, la nuit. Comme pour les autres références de notre corpus, j'ai cherché à comprendre la façon dont s'établit (ou non) l'interface entre le spirituel d'une part, le tourisme, la politique urbaine et le tissu urbain d'autre part. J'ai donc analysé le contenu de textes et des discours, avec l'intention, ainsi qu'il a été le cas pour le site web du Festival, de

décortiquer les points de vue et les lieux communs utilisés pour « penser la ville » et créer un cadre narratif pour d'éventuels projets urbains.

Ces textes donnent la parole à un certain nombre de personnalités fassiées, appartenant à l'*establishment* culturel et politique : parmi elles, nous retrouvons Faouzi Skali, le directeur du Festival, l'écrivain primé Habib Mazini, Fouad Serghini, directeur de l'ADER (Agence pour la dédensification et la réhabilitation de la Médina de Fès), Mohamed Rharrabi, le *wali* de la région Fès-Boulemane, et le maire Hamid Chabat. J'ai privilégié neuf articles ⁴³ que je considère comme particulièrement importants au vu des avis qu'ils expriment et qui sont, pour la plupart, politiques, alors que *Labyrinthes* se positionne surtout comme une revue de loisirs. Ils comprennent l'éditorial (« Fès, ville des rois à l'aube d'un nouvel âge d'or »), quatre entretiens, deux articles sur les initiatives culturelles, un autre rendant compte d'un atelier sur l'avenir de Fès, avec de larges extraits des avis des participants ; enfin, une colonne d'opinion de style plutôt littéraire.

Les entretiens ont tous été menés par des journalistes de la revue *Labyrinthes*, parmi eux l'éditorialiste Leila Miyara et Nejib Berrada, et, chaque article montre une photo des personnes interviewées. Pour un lectorat habitué aux conventions des magazines d'arts et loisirs européens de luxe, les interviews sont longues et les textes denses : ils servent de tribune permettant aux décideurs de la ville de Fès d'exprimer leurs opinions sur le Festival, l'industrie du tourisme et le développement futur. À aucun moment, les personnalités interrogées ne sont prises à partie pour leurs points de vue ou pour les choix politiques qu'elles expriment.

L'analyse de ces neuf textes a permis de les situer dans des contextes discursifs plus larges et, par une lecture intensive, d'identifier deux fils narratifs (*alignements*) et deux lieux communs (*tropes*) : l'étude du fil narratif permet de pointer les positions des agents sociaux sur le passé de la ville ; l'analyse du lieu commun, quant à elle, permet de mettre en lumière des métaphores qui naturalisent une certaine représentation de la ville. En ce qui concerne le contexte discursif, le niveau de langue va du littéraire (l'éditorial et l'article « Fès ou l'éloge du métissage ») ⁴⁴ au

technocratique (les autres entretiens). De plus, dans tous les textes, apparaît un sous-registre du discours officiel que l'on peut qualifier de « discours des gestionnaires de la culture » : tel qu'on l'observe, dans l'entretien avec le gouverneur de la région, lorsqu'il évoque les « atouts stratégiques » de Fès et la nécessité d'une « compétitivité territoriale innovante » fondée sur le « capital confiance » préexistant.

Le fil narratif n° 1 peut être résumé par la formule suivante : « Romantisme : le passé glorieux vu de la décrépitude présente » ; et le fil narratif n° 2, par : « Utopie : la vitalité présente produit un futur prospère ». Le trope n° 1 peut être qualifié de « présent fascinant » (positif) auquel s'oppose la « ville victime » (trope n° 2). Ces catégories, bien que subjectives, restent utiles à l'analyse car elles permettent de saisir la mobilisation des ressources culturelles à des fins politiques. En effet, l'idée des deux tropes est contenue dans les deux fils narratifs (tab.).

Le discours politico-culturel dans *Labyrinthes* : fils narratifs et tropes

Fil narratif n° 1 : une posture romantique Le passé glorieux de la ville considéré à partir de sa décrépitude présente	Fil narratif n° 2 : l'utopie La vitalité actuelle mène à un futur prospère
Trope n° 1 : le présent fascinant de la ville	Trope n° 2 : la victimisation de la ville

Si dans un premier temps on analyse l'éditorial du numéro spécial de *Labyrinthes* intitulé « Fès, cité des rois » on observe que la ville est personnifiée par une femme mystérieuse : « Sous ses haillons sans fard, se cachent mille et un trésors et mythes ». C'est une ville dont la survie intrigue – et qui est capable de croître à nouveau : « [...] se régénère encore dignement ». L'éditorialiste Miyara écrit que, même si Fès a été pionnière à plus d'un titre, elle a encore besoin d'un « projet de ville et [d']un projet sociétal ». Certaines initiatives ont été prises par différentes agences

43. Les articles constituant notre corpus, classés par auteur, figurent en sources, à la fin de l'article.

44. H. Mizani, « Fès ou l'éloge du métissage », *Labyrinthes*, 2006, 16-17.

gouvernementales, mais « les résultats sont encore timides ». Le lecteur apprend que les « amoureux de Fès » investissent à Paris et Marbella. Donc, un grand projet serait la solution. Aux yeux de l'éditorialiste :

Fès n'a besoin peut être que d'un seul projet fédérateur et intégré, censé redimer [*sic*], par la culture et la spiritualité, sa médina dévastée et la mettre en fête. Une cité internationale des arts et de la culture ferait l'affaire.

Bien que le souvenir d'un âge d'or de la ville soit toujours présent (fil narratif n° 1), l'action dans un avenir proche (fil narratif n° 2) permettrait d'en réduire la décrépitude. Miyara poursuit en donnant pour exemples à suivre ceux de Bilbao et de Grenade. Dans un autre texte, « Fès ou l'éloge du métissage »⁴⁵, Habib Mazini propose de construire l'avenir de la ville sur des ressources culturelles : « Les Séville, Avignon, Vérone et bien d'autres villes ont recouru à une vieille recette : le festif et l'animation »⁴⁶. Ailleurs, dans un article sur une table-ronde, Abdesslam Bouzoubaâ suggère que le développement culturel de Fès se fasse selon « une approche prospective en fouinant dans la mémoire des lieux, des contes, des lieux et des héros de passage ». Néanmoins, le lecteur critique peut s'interroger sur la cause réelle de la décrépitude actuelle (fil narratif n° 1) – et sur les personnes qui seraient à même d'impulser vraiment ces transformations culturelles (fil narratif n° 2).

Les objectifs de ces initiatives sont exprimés en de nombreuses occasions dans les textes analysés, surtout ceux de responsables gouvernementaux. Le *wali* (gouverneur) Mohamed Rharrabi évoque « le renforcement des capacités de la médina » et la nécessité de « repositionner la ville grâce à la valorisation de son potentiel »⁴⁷. De manière indirecte, apparaît l'idée selon laquelle Fès devrait appartenir à un groupement de villes international ou au moins méditerranéen possédant d'importantes ressources culturelles.

Où interviennent donc « le spirituel » et « le sacré » dans ce discours de politique urbaine véhiculée par *Labyrinthes* ? C'est seulement dans un entretien avec Faouzi Skali que le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et la Fondation *Spirit of Fès* entrent en scène⁴⁸.

Le fil narratif n° 2 de l'utopie est visible, c'est le registre de la politique culturelle :

Je pense que nous sommes prêts aujourd'hui à valoriser l'esprit de Fès et à l'exprimer dans une dynamique contemporaine. Le patrimoine matériel et immatériel, et le Festival ont montré que la culture peut être porteur et redynamiser la cité.⁴⁹

Plus loin, dans le même article, le Festival ne serait qu'une étincelle « dans la dynamique de promotion de Fès, il faudrait maintenant créer "la flamme" et l'alimenter en combustible grâce à la fondation »⁵⁰. Vient ensuite une explication détaillée des activités de la Fondation *Spirit of Fès* – née de l'idée que la mondialisation peut être équitable si la croissance économique est liée à des valeurs humaines plus profondes. À ce propos, Skali souligne l'importance de cette fondation qui introduit un élément spirituel. Il décrit la manière avec laquelle les rencontres de Fès, en rassemblant des penseurs de divers horizons, visent à construire « des politiques équilibrées, responsables et intégrant des valeurs spirituelles et économiques ». Plus loin dans l'entretien, il déclare que la fondation entend tracer « les contours d'un tourisme religieux autour des confréries et zaouïas de Fès », alliant ceci avec des séjours dans la Médina⁵¹. Aucune précision supplémentaire n'est donnée ; mais, dans son compte-rendu de la table-ronde sur l'avenir de Fès⁵², Abdesslam Bouzoubaâ déclare :

[...] Le fait de favoriser le vecteur culturel et spirituel pourrait sortir Fès de sa léthargie. Les clients potentiels appartiendront aux trois religions révélées, des quatre coins de la planète. Fès bénéficiant du rituel *tijani* reste un des plus grands centres de soufisme au monde.⁵³

Nous savons que l'activité touristique est essentielle au « développement » de Fès : le développement signifiant ici la croissance de la

45. Le terme *métissage* peut avoir différentes connotations pour les lectorats marocain et français. En France, il peut impliquer mariage inter-ethnique et mélange de races ; ici, il s'agirait plutôt d'une sorte de cosmopolitisme.

46. H. Mizani, « Fès ou l'éloge du métissage », *Labyrinthes*, 2006, 17, n° 2.

47. Cf. N. Berrada et L. Miyara, « Fès prépare sa mue », 2006, 55.

48. N. Berrada et L. Miyara, « Fès en quête de vision et de synergies : interview avec Faouzi Skali, directeur général de la fondation "Esprit de Fès" », *Labyrinthes*, 2006, 80-82.

49. *Ibid.*, 80, n° 5.

50. *Ibid.*, 80, n° 5.

51. *Ibid.*, 81, n° 5.

52. Anon, « Think-tank sur le devenir de Fès », *Labyrinthes*, 2006, 18-21.

53. *Ibid.*, 20, n° 9.

demande des visiteurs pour des services en tous genres et l'expansion qui en résulte du fait des opportunités d'affaires et des emplois qu'il suscite. Néanmoins, ceux qui ont rédigé les articles, ainsi que les personnes interrogées dans *Labyrinthes* n'explicitent que rarement ce qu'implique la dimension spirituelle du tourisme. Skali se réfère bien au tourisme religieux, mais en conclusion de son entretien, le journaliste déclare, comme lui, que le projet prioritaire consiste à réaliser un quartier pilote à Aïn Zliten avec deux fondouks, un café-théâtre, un café littéraire, quatre résidences pour hôtes et un bain traditionnel : aucune mention n'est donc faite de la dimension spirituelle. Pour ce qui est des visiteurs de la mosquée-mausolée de Sidi Ahmed Tijani, auxquels Bouzoubaâ se réfère, nombre d'entre eux sont des musulmans d'Afrique de l'Ouest, aux revenus modestes, qui ne s'intéresseraient probablement pas à ce type d'attractions.

Dans sa réflexion sur les trois principaux festivals de Fès⁵⁴, l'écrivain Marie-Ève Benjelloun n'hésite pas à déclarer que le Festival des musiques sacrées du monde restitue « pleinement l'aura historique de Fès, capitale spirituelle et culturelle du Maroc », réitérant un lieu commun de la littérature touristique. Le tourisme, religieux ou autre, insufflerait une nouvelle vie au cadre urbain (fil narratif n° 2). Mais comment des visiteurs non musulmans, fortunés, peuvent-ils devenir des « touristes religieux » dans une ville où les principaux lieux de prières ne leur sont pas ouverts ? Cette question n'est jamais évoquée.

Dans ce discours de la politique urbaine, la composante religieuse ou spirituelle du tourisme peut signifier différentes choses. Par exemple, dans l'entretien avec le maire de la ville⁵⁵, le développement touristique de Fès est discuté de la manière la plus concrète. Hamid Chabat perçoit, en effet, la ville comme une « victime » (trope n° 2), mais il présente aussi à ses *interviewers* une vision technocratique concise de l'avenir de Fès : une meilleure gestion municipale et des travaux importants d'infrastructure qui seront financés par la vente de terrains municipaux viabilisés pour le développement immobilier. La Médina n'est presque pas mentionnée – sauf pour évoquer l'aménagement du « triangle d'or »⁵⁶, une zone centrale qui serait délimitée par trois édifices

religieux majeurs (la mosquée-mausolée de Moulay Idriss, la Grande mosquée des Qaraouiyyine et Sidi Ahmed Tijani), lancé par Omrane Holding en association avec la mairie de la ville⁵⁷. Ici, peut-être, le côté spirituel des choses, au moins du point de vue du visiteur musulman pieux, est central.

Miyara clôt son éditorial avec cette exhortation :

Réconcilions nous avec cette ville des lumières et du savoir. Suivons l'exemple de notre jeune Roi qui a lié son destin à Fès. Construisons ensemble son nouvel âge d'or.

Bien que cette envolée rhétorique donne à l'éditorial une note de fin optimiste, elle n'est que partiellement compréhensible pour le lectorat francophone local. Comment le roi du Maroc a-t-il lié son destin à Fès ? Est-ce en épousant une femme d'une famille originaire de Fès et en faisant circoncire son fils dans cette ville ? Il est difficile de répondre à cette question. Cependant, à bien réfléchir sur la photo de couverture qui montre le roi en costume traditionnel et, en arrière-plan, les toits de la ville, la nuit, et le minaret illuminé de la Grande mosquée des Qaraouiyyine, la spiritualité refait surface. Le roi du Maroc est *amir el mouminine*, le commandeur des croyants, le seul chef d'état musulman à porter ce titre, une figure centrale dans une société où, pour la majorité de la population, abandonner les valeurs religieuses essentielles est hors de question. La pratique religieuse et la spiritualité qui lui sont associées – vécues par beaucoup de Marocains avec ferveur – sont loin d'être un superflu occasionnel ; bien au contraire, elles représentent une dimension importante de la vie quotidienne.

54. M.-É. Ben Jelloun, « Les trois festivals phares de Fès », *Labyrinthes*, 2006, 84-85.

55. N. Berrada et L. Miyara, « Le boom de l'investissement municipal », *Labyrinthes*, 2006, 56-57.

56. L'expression « triangle d'or » semble avoir été empruntée aux discours des agences immobilières parisiennes, le terme se référant à une zone très prisée du VIII^e arrondissement de Paris.

57. Bien qu'ayant séjourné à Fès à deux reprises en 2006 (de juillet à novembre-décembre), je n'ai jamais rencontré ce projet Omrane Holding, ni lors de conversations ni dans la presse.

Les contre-discours : réactionnaire ou légèrement satirique

Le Festival de Fès a aussi ses détracteurs. Il est de coutume, parmi les Marocains instruits et les étrangers qui visitent régulièrement le pays, de dire que le Festival est élitiste, du moins qu'il est déconnecté des dures réalités de la vie d'un pourcentage élevé des Fassi. Dans les médias, ces critiques du Festival prennent deux formes, l'une réactionnaire et l'autre satirique. Le discours conservateur est véhiculé par la télévision nationale marocaine et par la presse écrite, notamment celle représentant la tendance la plus conservatrice de la société marocaine, en particulier le journal *Attajdid*⁵⁸. Quant à lui, le discours satirique est plus rare : lors de mon enquête, je n'ai trouvé que deux articles d'un même auteur et publiés par des hebdomadaires marocains de langue française.

Examinons tout d'abord les positions prises par ceux qui s'opposent le plus fortement au Festival. Les loisirs au Maroc se sont énormément développés à partir de la fin de la décennie 1980, dès que les magnétoscopes ont été disponibles et largement diffusés. Avec l'arrivée de la télévision satellitaire, les Marocains ont eu accès à des mondes insoupçonnés de divertissement ; les produits de consommation du Nord, ses débats politiques, ses sports et même sa pornographie pouvaient être visionnés à domicile. La première chaîne nationale, RTM, n'arrivait plus à suivre le rythme de production ; la deuxième chaîne, 2M, s'en est mieux sortie en adoptant le format des *Reality Shows* et des séries télévisées produites localement. Au cours des années 1990 également, les élites locales de plusieurs villages et villes marocaines à vocation touristique ont lancé des festivals de musique : ceux d'Essaouira et de Fès sont aujourd'hui les plus connus. Mais, entre 2000 et 2007, plus aucune ville marocaine quelle qu'en soit la taille, ne peut se passer d'un festival annuel accueillant des artistes internationaux et drainant les foules ; ces manifestations qui engloutissent des budgets considérables, s'attirent aussi les foudres de la critique.

Le discours de ceux qui s'opposent aux festivals se décompose en deux tendances : celle du rigorisme islamiste et celle, plus diffuse, de l'« anti-gaspillage » qui défend (ou cache) une coalition plus large d'intérêts.

En juin 2000, dans un article de huit pages intitulé « Culture : les nouveaux fascistes » (*Tel Quel*, n° 231, 24-30 juin 2006), le journaliste Reda Allali analyse les attaques contre les organisateurs de ces manifestations ; on les accuse souvent de « trahir la nation » ; des appels sont même lancés pour prendre des décisions officielles afin d'interdire certains spectacles indécents. Ce journaliste, défenseur passionné du divertissement populaire, s'adresse clairement à un lectorat marocain habitué de la polémique médiatique – du moins celle ayant trait aux questions culturelles. Il ne fournit aucune date et utilise seulement des citations pour démontrer la démagogie de ceux qui s'opposent aux festivals.

Les questions de contexte et de conjoncture mises à part, cet article, parce qu'il est truffé de citations de chefs de partis islamistes, commentées par des universitaires de renom, explore la nature des critiques réactionnaires face à la relative dynamique que connaît la vie culturelle marocaine. Il cite notamment les propos d'Abdelilah Benkirane, parlementaire du PJD (Parti Justice et Développement) qui a fait l'objet d'un entretien publié auparavant dans *Tel Quel* :

Nous sommes contre la débauche observée lors de ces festivals. Vous avez vu les groupes de musique qui sont invités ? Des femmes dénudées, suggestives [...] (*Tel Quel*, 24 juin 2006 : 46).

Un autre membre du PJD, Sâadeddine Othmani, commentant l'élection de Miss Maroc, considère qu'il s'agit d'« une insulte faite à la femme ». Allali met aussi en exergue une citation d'un politicien islamiste bien connu, Ahmed Raïssouni :

[...] qui a résumé dans le journal *Attajdid* la position de l'aile dure du PJD : « Qui dit festival de musique, dit toutes les pratiques modernes et post modernes comme les boissons alcoolisées, la drogue, la danse, l'adultère, l'homosexualité et la perversion sexuelle et intellectuelle. (*Tel Quel*, 24 juin 2006 : 46).

Plus loin, Reda Allali donne la parole à l'universitaire Mohamed Tozy, spécialiste des questions politico-religieuses du Maroc contemporain, afin qu'il commente l'idée d'un plus grand contrôle des festivals par l'État : « Ce discours fonctionne, car il rejette

58. Des textes critiquant le Festival existent également sur le net.

l'immoralité sur les autres », nous dit Tozy (*Tel Quel*, 24 juin 2006 : 47). Outre le discours rigoriste, le même dossier « Culture : les nouveaux fascistes » met en relief l'existence d'une réaction conservatrice plus large. Deux principaux groupes critiquant la popularité croissante des festivals, y sont identifiés : les « populistes » et les « nostalgiques ». Les « populistes » semblent être un groupe diffus – Allali ne donne aucune indication sur leur identité exacte, mais on devine qu'il s'agirait d'hommes politiques locaux. Le discours des « populistes » fustige les festivals parce qu'ils coûtent très cher au contribuable marocain, en raison de leur mauvaise gestion, et du fait qu'ils profitent plus aux étrangers qu'aux nationaux. La défense des traditions marocaines sous-tend leur rhétorique. Les « nostalgiques », pour leur part, sont plus facilement identifiables. Ici encore, Allali ne mentionne aucun nom, et le lecteur est obligé de se fier à l'idée selon laquelle ils formeraient un groupe de pression s'exprimant bien et ayant de l'influence. Leur raisonnement s'appuie, plus que chez les populistes, sur l'idée que les traditions marocaines sont menacées. Pour Allali, la véritable raison résiderait dans le fait que les subventions gouvernementales qui, par le passé, soutenaient « la chanson moderne marocaine », nourrissent aujourd'hui les festivals populaires animés par des artistes locaux et internationaux. Le monde artistique de ces « nostalgiques », celui d'une soirée télévisée qui s'articule autour d'un chanteur accompagné par un grand orchestre, est en voie de disparition.

La position islamiste, en général, d'après les exemples cités par Allali, consisterait donc à associer musique et « perversion » sexuelle. La deuxième critique « anti-festival », plus vague, considère que le « Marocain moyen » s'intéresse beaucoup plus au pain qu'à la musique – une position que ne corrobore pas les foules de festivaliers, de plus en plus nombreuses d'année en année ⁵⁹.

Un troisième courant de critique anti-festival est spécifique au Festival de Fès des musiques sacrées du monde et il se développe malgré la forte progression du public. Les deux articles que j'ai étudiés sont de Yassine Zizi : « De mon âme à ton âme » (*Tel Quel*, n° 83, du 21 juin 2003), et « Berrada et Aït Qihho, de sortie à Fès » (*Le Journal Hebdomadaire*, du 12 juin

2004). L'auteur adopte, dans les deux cas, un ton moqueur pour examiner les prétentions culturelles et l'élitisme social du Festival. Cependant, étant publiés par des journaux de langue française, nous supposons qu'ils n'ont pas atteint un large lectorat marocain.

Exprimant le point de vue d'un correspondant de presse désarçonné lorsqu'on lui demanda de couvrir le Festival de Fès, le premier article de Yassine Zizi, « De mon âme à ton âme », rend compte de l'ambiance des concerts de Goran Bergovic et son *Orchestre des mariages et enterrements* et de Gilberto Gil, musicien brésilien devenu ministre de la Culture de son pays. Les invités officiels, qui ont pris place aux premiers rangs lors des concerts, font l'objet d'une satire impitoyable. Zizi décrit cet instant où Gilberto Gil descend de la scène pour inviter les officiels à la danse (« mais sitôt qu'il rejoint ses musiciens, tout le monde s'est rassis [...]. Imaginez que l'on puisse écouter une chanson de Bob Marley assis sur sa chaise »). Le ministre marocain de la culture était présent (« très officiel pendant le festival »). Demandant au lecteur de faire un effort d'imagination, Zizi écrit :

Imaginez deux secondes Mohamed Achaâri [ministre marocain de la Culture] sur scène à Rio, une guitare électrique à la main. Non ? Vous n'y arrivez pas ? Vous avez raison, on ne peut pas l'imaginer.

Trois photos illustrent son article : celles de Bergovic (échevelé, large sourire), de son chef d'orchestre (chauve, tatouages celtes sur les bras musclés) et de Gilberto Gil discutant sous le grand chêne du Musée Batha.

Pour son second article sur le Festival de Fès (juin 2004), Zizi retrace, en deux pages, l'expérience vécue par deux familles locales, les Berrada (fortunés et quelque peu snobs) et les Aït Qihhos (modestes et reconnaissants au festival). Les Berrada assistent assis aux concerts de bab Makina, alors les Aït Qihhos, debout, prennent plaisir à écouter la musique sur la place Baghdadi, près de bab Boujloud. Et le journaliste de conclure :

59. La presse marocaine avance, par exemple, le chiffre de 300 000 visiteurs au Festival Gnaoua d'Essaouira, en 2003, cf. Rahmouni, Amine (2003) « Un esprit d'exception » in *Le Journal Hebdomadaire*, le 5 juillet 2003 : 28.

À un jour d'intervalle, les deux familles ont vu le même spectacle donné par Sabah Fakhri et ils estiment qu'ils ont passé une excellente soirée. Pour les Berrada, tout le monde a vu qu'ils étaient là et ils sont contents. Pour les Aït Qihho, la surprise est grande : tant de monde agglutiné à la même place et pas d'agression ni aucun autre incident. Merci Sabah Fakhri. (*Le Journal Hebdomadaire*, 12 juin 2004 : 49).

Bien que cet extrait peut paraître insignifiant, il en dit long sur le Festival de Fès. Les deux familles, l'une appartenant à la bourgeoisie locale et l'autre aux milieux populaires, apprécient le spectacle en direct d'un des plus grands chanteurs arabes contemporains. La dimension spirituelle est passée sous silence, l'auteur de l'article se concentrant plutôt sur cette question tant débattue au Maroc de la « fracture sociale ». On serait tenté de dire que le Festival vise à rétablir une certaine justice par le truchement du divertissement. Pour Yassine Zizi (2004, 48), le Festival « a appris à réconcilier deux classes sociales en leur offrant plus ou moins les mêmes spectacles ».

Retour vers le spirituel : le soufisme dans la littérature journalistique de voyage⁶⁰

Bien que la dimension sacrée du Festival de Fès ne soit pas mentionnée par la presse marocaine et qu'elle ne soit que très partiellement soulevée sur le site web du FFMSM, une question reste entière : où le visiteur étranger peut-il s'adresser pour ressentir la dimension spirituelle de cette manifestation ? De quelle manière construit-on « le spirituel », au juste, dans les articles de presse portant sur le Festival ? Dans la documentation accumulée, peu d'articles fournissent une description fidèle de ce que le festival le plus important de musiques sacrées du Maroc et de Méditerranée pourrait être. Seuls deux articles en anglais se distinguent des nombreux articles qui recyclent les discours de brochures touristiques ou ceux du site web du Festival⁶¹ : le reportage-photo d'Adam Blenford intitulé *Sufism in Fez* (« Le soufisme à Fès ») (2006) et celui de William Dalrymple, *The Sacred Music of Fez* (« La musique sacrée de Fès ») (2007). Les deux auteurs ont dû, sans aucun doute, faire partie de cette horde de journalistes étrangers invités à couvrir le

Festival : Blenford est un jeune *free lance* qui publie ses papiers par l'intermédiaire de la BBC ; Dalrymple, lui, est un écrivain, sérieux et bien établi, qui a publié des livres sur l'Inde, l'histoire mogole et la spiritualité.

Le reportage-photo de Blenford, intitulé « Le soufisme à Fès », présente une galerie de dix photographies se rapportant à l'islam soufi dans le contexte du Festival. Une colonne de textes courts (deux ou trois paragraphes) est placée à la droite de chaque image. En les parcourant, le lecteur aura sans doute l'impression que le soufisme est le thème central du Festival. Toutes les photos représentent des cérémonies soufies ou des membres de la plus influente confrérie soufie marocaine, la *tariqa* Boutchichiya. Ses textes sont, à la fois, simples et sensibles, un commentaire informé écrit dans le style fluide d'un certain journalisme de gauche. Les titres anglais du diaporama de Blenford sont concis et accrocheurs : *City of Song* (« Ville de chanson »), accompagné d'une photo d'un groupe de chanteurs en habits traditionnels et portant des fez ; *Whirlwind Displays* (« Un spectacle tourbillonnant », avec une photographie prise en contre-plongée d'un derviche tourneur ; *Let's Transe* (« Que la transe commence »), avec le buste d'un jeune homme en prière ; ou encore *One Love* (« Un seul amour »), pour commenter la photo de deux hommes souriants, en train de chanter et de battre des mains.

Ce premier reportage-photo est intéressant dans la mesure où il traduit le changement qui a eu lieu dans la couverture médiatique de l'activité d'une des confréries marocaines les plus importantes, la *tariqa* Boutchichiya, dont Faouzi Skali, fondateur du Festival de Fès est un adepte. L'image n° 5, *A Sheikh Revered* (« Un cheikh révééré »), montre un portefeuille ouvert révélant la photographie d'un homme enturbanné, souriant, le cheikh Sidi Hamza, actuel chef de la confrérie Boutchichiya Qadiriya, tout en précisant : « Une confrérie soufie active au Maroc ». Le lecteur apprend que :

Le cheikh inspire une dévotion particulière auprès des fidèles [...]. Parce que tout en revendiquant une descendance directe du Prophète Mohamed,

60. *Travel writerly journalism*.

61. Sans doute, dans le cyberspace, existe-t-il d'autres articles consacrés au soufisme et au sacré.

Sidi Hamza, possède, croit on, un lien spirituel actif. Ses disciples se rendent en pèlerinage à Madagh, dans le Nord Est marocain, et portent sur eux des photos du cheikh chaque jour.

Les deux photos suivantes (n° 6 et n° 7, respectivement sous les titres *Grandson and heir* (« Petit-fils et héritier ») et *The Divine Accountant* (« Le comptable divin » [sic]), présentent l'héritier du cheikh : Mounir, 24 ans, est « un jeune homme calme [...] qui semble se consacrer à sa foi et à ses études universitaires en économie »⁶². Puis, l'auteur rétablit les liens entre le contenu photographique et le Festival :

À Fès, il [Mounir] est accompagné d'un groupe de jeunes soufis qui psalmodient des versets du Coran et chantent des psaumes musulmans en présence d'une foule de curieux. Les membres de la confrérie ont grandi ensemble ; ils chantent leur dévotion à Dieu en parfaite harmonie.

Les photographies n° 7 et n° 8 – *Let's Transe* (« Que la transe commence ») et *Wide Eyed* (« Yeux grand ouverts »), présentant un adolescent chantant – emmènent le lecteur au cœur de l'expérience soufie, tout en citant l'explication, donnée par le fils du cheikh, du *dhikr*, le « chant rituel ou récitation du nom de Dieu ordonné à tous les musulmans » :

Le chant n'est pas objectif ; c'est une manière d'exprimer ce que nous portons en notre for intérieur, dit Mouad (sic), (photo n° 8).

La voie soufie est faite pour toute votre existence, dit encore Mouad, (photo n° 9).

Nous avons l'habitude de chanter toutes les semaines, et nous chantons à l'occasion des mariages, des fêtes, voire sans raison spéciale.

Notre foi est un présent de Dieu. Mais chanter n'est pas l'objet – le but est de rencontrer le visage de Dieu. Chanter ne fait que montrer ce qu'une personne porte en elle.

Par sa mise en forme discursive du Festival, ce court reportage-photo est unique. Une expérience spirituelle intime, la *hadhra*, durant laquelle le *hâl* (un état de communion avec Dieu) peut se réaliser, est postée sur le web, lui faisant une petite place dans le flux planétaire de textes journalistiques. Cette mise en forme de la pratique musulmane présente un contraste flagrant avec les discours dominants sur l'islam dans les médias nord-atlantiques. Les images simples de Blenford décrivant la pratique soufie fonctionnent comme un discours de vulgarisation. Refusant de représenter le

musulman comme quelqu'un à craindre, il se concentre sur la véritable pratique, dans un contexte particulier. Écrit sur un ton respectueux, ce reportage est, à la fois, exploratoire et intelligent.

Le second article intitulé *The Sacred Music of Fès* (« La musique sacrée de Fès ») est le récit, par Dalrymple, de son expérience de la musique et de la transe musulmanes. Son point de vue est celui d'un écrivain-voyageur. L'article s'articule autour de trois personnages : Ibn Arabi, le mystique médiéval ; Faouzi Skali, fondateur au XX^e siècle du FFMSM, « le courtois *impresario* de la musique soufie » ; et Abd Nebi Zizi, « tanneur et membre des Assaiwas (sic), une des confréries soufies les plus répandues au Maroc ». Ibn Arabi permet à Dalrymple de décrire la ville de Fès comme haut lieu de l'enseignement et de la tolérance œcuménique au Moyen Âge. À propos de Skali, l'auteur fait un compte-rendu succinct du Festival et dit que : « le flambeau d'Ibn Arabi est encore porté dans le Fès moderne ». C'est lors d'un concert, « vers minuit, dans l'ancien jardin du Pacha Tazi », que Dalrymple a rencontré son troisième « personnage », Zizi, qui l'a invité à une « cérémonie de purification de maison » dans la Médina.

Son reportage sur la musique sacrée à Fès correspond bien à la description, très répandue dans les magazines de loisirs, de cette ville comme modèle de l'urbanisme musulman médiéval (« Le tissu ancien de la vie de la ville est encore intact ») et comme lieu de compréhension entre les religions (« La ville universitaire de Fès, tolérante et pluraliste »). Toutefois, Dalrymple fait un grand effort pour en faire ressortir l'aura. Ses remarques sont le plus souvent impressionnistes : la mosquée Moulay Idriss est « un lieu saint si sacré que les non musulmans ne peuvent approcher son entrée », écrit-il ; en réalité, de très nombreux touristes passent tous les jours devant cette entrée.

Dans une envolée rhétorique, agrémentée d'une référence à Ibn Arabi qui, « lui le premier, a clairement dit que l'amour est plus important que l'appartenance religieuse », Dalrymple se

62. Pourquoi ces deux éléments sont-ils traités sur le même pied d'égalité ? Pourquoi le journaliste choisit-il ici le verbe « sembler » ? Est-ce une sorte d'ironie ou une référence au caractère impénétrable du successeur ?

projette dans le Fès contemporain en interrogeant Faouzi Skali. C'est seulement lorsque le directeur du Festival situe l'islam dans un contexte global, que le cadre de la narration change : le message clé de la manifestation refait surface, à savoir un projet visant à soulager la planète des hostilités que nourrissent les caricatures de l'Autre : « Les Musulmans avaient une opinion stéréotypée de l'Occident et *vice versa* », dit Faouzi Skali :

Je voulais créer un endroit où les gens peuvent se rencontrer et découvrir la beauté de chaque religion et culture.

Le lecteur apprend que, « pour Faouzi, le soufisme est au cœur de son action ». Dalrymple le cite au moment où il met l'accent sur le rôle du soufisme dans l'islam et sur l'importance de la pratique spirituelle en général, dans les traditions religieuses du monde :

C'est ce dont nous, et la génération à venir, avons aujourd'hui besoin ; autrement nous aurons un monde sans âme.

Ibn Arabi aurait sans doute approuvé. Le programme du fondateur du Festival est donc clair, il s'agit de sauver l'âme (les âmes ?) d'un monde menacé par les forces nébuleuses de l'uniformisation. Le « nous » de Skali – un collectif global – se chargera de cette mission.

La dernière partie de l'article de Dalrymple invite le lecteur à une soirée de musique soufie, devant « un parterre bigarré où se côtoient gamins des rues, artistes et musiciens », une soirée musicale de propitiation de djinn dans une maison de Fès. L'écrivain-voyageur décrit les musiciens, les participants, la progression de la soirée, de la procession des musiciens dans la cour jusqu'au point culminant :

À mesure que le volume augmentait, certaines femmes commençaient à se balancer, le regard vide sur leurs visages, cédant à un état de transe qui, pour les Marocains, indique la présence et la possession du djinn. Cela pouvait certainement inquiéter, mais il était clair que cela était un moyen de se soulager des anxiétés refoulées, une manière acceptée par une société profondément conservatrice. C'était une sorte de soupape de sécurité ; quelque chose comme une *Rave Party*, mais accompagnée d'une meilleure musique, moins monotone.

Avec la condescendance de l'écriture des récits de voyage anglais des années 1950, Dalrymple résume des pratiques spirituelles

ayant eu lieu dans la maison fassie qui lui a ouvert ses portes. Très tôt le matin, Zizi dit au revoir au visiteur, en précisant :

Lorsqu'ils écoutent cette musique, les djinns sont satisfaits et ils bénissent la maison ; mais il n'y a pas que les djinns. Il s'agit également de nous. Pour nous, cette cérémonie nous rassemble et nous soulage. À la suite de cela, nous faisons corps avec le monde.

Le reportage-photo de Blenford pour la BBC et l'article de Dalrymple pour *travel intelligence* transportent le lecteur vers des pratiques spirituelles enracinées dans la vie des Fassi. Comme dans les reportages ironiques de la presse marocaine précédemment évoqués, ces deux articles sont importants dans la mesure où ils rompent avec le sempiternel discours du Festival – bien que Dalrymple se laisse tenter par quelques clichés néo-orientalistes. Ils permettent également de voir les changements dans la manière dont la plus importante confrérie soufie marocaine se présente au monde. En effet, Dalrymple déclare :

[Le Festival de Fès], « un des plus importants rendez vous de musiques sacrées, [...] constitue une réponse soufie nette aux événements politiques [...] suscités par la première guerre du Golfe et la polarisation croissante du monde arabe et de l'Occident.

Depuis la naissance du Festival, cette polarisation a été très souvent citée comme étant la raison d'être de la manifestation, mais le couplet « réponse soufie » ne figurait pas dans la littérature la concernant. Dans ce contexte, le recours à des entretiens ethnographiques, de type qualitatif, est très utile. La manière dont la confrérie Boutchichiya se présente aujourd'hui a effectivement changé. Aux débuts du Festival, il était difficile de sortir le *dhikr* des zaouïas et des maisons pour le présenter sur scène. Par ailleurs, dans mes discussions avec des membres de la *tariqa*, j'ai découvert que, jusque là, les articles publiés dans la presse marocaine sur la Boutchichiya étaient rédigés par ses disciples (les *fogara*). Vers 2005, l'idée de « tourisme spirituel » commence à être évoquée. À présent, les adeptes acceptent plus volontiers que l'on diffuse des images sur leurs pratiques. Un documentaire sur la célébration du Mouled à Madagh, diffusé par la deuxième chaîne de télévision marocaine (2M), peut être considéré

comme faisant partie de l'évolution de leur stratégie de communication. Plus simplement, le nombre grandissant de pèlerins à Madagh est, pour eux, une preuve de l'importance que leur *tariqa* a acquise. Des milliers de visiteurs s'y sont rendus en 2007. Il n'en reste pas moins qu'en dépit de cette plus large médiatisation des pratiques confrériques, elles continuaient d'être, dans la première décennie des années 2000, omises par la littérature officielle ayant trait au Festival.

Néanmoins, on remarque un dernier rebondissement par rapport au discours des journalistes-écrivains voyageurs : le changement de stratégie de communication des Boutchichiya a ouvert un nouvel espace public pour la musique spirituelle, avec la création du Festival de Fès de la culture soufie.

Conclusion : discours du festival et recherches sur le sacré

Le présent article a identifié trois principaux discours véhiculés par les textes médiatiques portant sur le Festival de Fès : un discours officiel et semi-officiel de la promotion de la ville de Fès ; un contre-discours réactionnaire, critique du festival, humoristique à ses heures ; et un certain discours journalistique relevant de l'écriture de voyage qui tente de rendre compte quelque peu de la pratique spirituelle. Ce dernier discours peut être qualifié de « mystique globalisant ». Bien entendu ces catégories sont des constructions et elles ont pour but de rendre possible une meilleure compréhension du Festival. Le dernier discours, dans lequel une partie de la pratique religieuse marocaine et fassie a été « libérée » pour atteindre un public mondial anglophone, ne peut se comprendre que par le biais des entretiens ethnographiques.

Le premier discours, celui de la promotion urbaine, est confectionné par le service de communication du Festival et par les journalistes. Le passé est dépoussiéré de manière sélective, mis en relief de façon à renforcer l'idée que Fès est un lieu attractif pour ceux qui veulent y investir, vivre ou travailler. Cette caractéristique positive est la résultante de la centralité revendiquée par la ville – une excellence culturelle et une ouverture pour l'entrepreneur. L'analyse du livre *L'Esprit de*

Fès montre la manière dont une communauté d'intérêts mondialisée, unie par un certain humanisme, conçoit la ville comme un lieu de ressourcement spirituel, d'*ensoulment* (terme utilisé par Frédéric Lenoir), dans un monde où la compétition est l'idéologie dominante sur le lieu de travail.

Pour les personnes imbuées de « l'esprit de Fès », la ville est un endroit où les ambitions de l'avenir de l'humanité sont projetées. Leur expérience du « sacré » peut n'avoir que peu d'échos sur la croyance et les pratiques religieuses de la majorité des Fassi. Les articles de la presse marocaine révèlent que les festivals sont fortement contestés – ou, si l'on en croit certains articles sur Fès, que ces événements permettent de mettre en évidence des avis contradictoires. Le « Fassi moyen » n'est sans doute pas la cible de la presse de luxe ou des sites web.

Le troisième discours, celui de la « mystique globalisante », est très minoritaire. Alors que la musique du Festival procède de traditions religieuses et spirituelles différentes, très peu d'articles ont relaté des pratiques de la *tariqa* à laquelle le fondateur du Festival appartient.

Décriées au lendemain de l'indépendance du Maroc, les *tariqas* sont restées largement dénigrées par le salafisme marocain. Cependant, pour nombre de Marocains, la pratique du *dhikr* fait partie intégrante de la vie religieuse⁶³. Fait révélateur, c'est en 2006, au moment où la Boutchichiya a attiré l'intérêt des médias marocains – mais pas nécessairement sous un angle favorable⁶⁴ –, que Faouzi Skali, le fondateur du FFMSM, a pris l'initiative de monter une manifestation plus petite et plus spécifique, le « Festival de Fès de la culture soufie » dont la première édition s'est tenue en 2007. Pour la première fois, le terme « soufi » a été utilisé comme label pour un événement public. En revanche, on ne retrouve pas les termes utilisés dans le titre du premier festival : sacré, *sacred*, ou *'ariqa*. Passant en revue la session 2008, le site de cette manifestation⁶⁵

63. Pour autant que je sache, il n'y a eu aucune participation de personnalités officielles à des manifestations majeures honorant des saints. Des milliers de personnes se rassemblent à l'occasion du pèlerinage annuel de Madagh (région de l'Oriental), centre de la Boutchichiya, pour célébrer le Mouled.

64. Cf. R. Ramdani, « Soufisme ou idolâtrie. Voyage au royaume du cheikh Hamza », *Tel Quel*, n° 268, 7-13 avril, 2007, 22-25.

65. Cf. www.festivalsoufieculture.com.

insiste sur l'intérêt qu'elle présente pour le soufisme :

Il est certain que cet événement pourra devenir une plateforme de rencontres artistiques et spirituelles de taille qui permettra à la diversité culturelle du Soufisme de se faire connaître et de faire valoir ainsi la richesse de la culture islamique.⁶⁶

La présente analyse permet une compréhension plus fine de la manière dont ces termes opèrent dans le contexte du Festival de Fès. Celui de « sacré » suggère un autre terme qui lui est diamétralement opposé, le « profane ». Cette opposition entre « un monde d'objets auto-authentificateurs (*self authenticating*) dans lequel nous existons en tant qu'êtres sociaux et un monde religieux qui est le produit de notre imagination » (Asad, 2003, 194) remonte au siècle des Lumières. Comment, donc, le chercheur peut-il traiter « le sacré », ce qualificatif de l'espace transnational mais temporairement très localisé que représente le Festival de Fès. Les recherches futures pourraient emprunter la voie tracée par Asad (*id.*, 36) qui suggère que nous changions notre façon d'appréhender le « sacré » en tant qu'objet d'expérience pour le penser comme « ce qui rend certaines pratiques conceptuellement possibles, désirées et impératives ». L'intérêt, alors, consisterait à voir comment « le sacré » est l'objet de la pensée et de la pratique religieuse aussi bien que de la pensée séculière.

À Fès, durant les dix premières années de son existence, le Festival a rassemblé un mélange de spectacles, reflétant plusieurs visions du monde, monothéiste, est-asiatique, amérindienne et africaine, tous issus de traditions qui explorent la nature inconnue de Dieu et qui suggèrent une ascension spirituelle. Avec une pareille reconnaissance des différentes traditions religieuses, on peut penser que le festival lançait un défi dans une ville où une lecture littérale de l'islam était répandue. Cette position spirituelle inhabituelle présentait également un défi en tant que proposition durable. En effet, au début des années 2000, la logique commerciale du parrainage, le tourisme et la demande des artistes connus du grand public prirent le dessus. Du point de vue de la politique urbaine, on pourrait dire que « le sacré » a servi de puissant signifiant dans le cadre d'une opération de marketing urbain naissant. Sans nul doute, le thème de « capitale

sacrée » continuera de susciter l'intérêt sur le terrain de la communication territoriale et touristique.

La création récente – et le succès – du Festival de la culture soufie peut signifier qu'il existe encore un désir de « réenchanter le monde ». D'après mon expérience du Festival de Fès, les participants apprécient vraiment de pouvoir vivre l'expérience soufie du *dhikr*. S'il est vrai que certaines des personnes interrogées ont été gênés par ce qui leur semblait être une sorte de « tourisme spirituel » (avec une connotation négative du mot « tourisme »), la plupart d'entre elles ont porté un jugement positif sur la manifestation. Un des administrateurs du festival m'a précisé que « Les visiteurs sont touchés, sincèrement je pense, par la spiritualité ». En dépit de la reproduction mécanique et de la circulation mondiale de toute sorte d'objets et d'images, la spontanéité et la beauté du *hâl* restent intactes. Les espaces que Fès offre à l'exercice spirituel peuvent s'avérer importants pour le développement de nouvelles formes de conscience religieuse. Toutefois, ainsi que le remarque Lenoir (2003, 97), il est encore trop tôt pour dire si les syncrétismes religieux émergents resteront des mélanges confus (des « bris-collages ») ou s'ils donneront naissance, « par voie de bricolages, à de nouveaux dispositifs cohérents ».

Sources

La liste des articles et livres suivants, qui forment le corpus de cette étude, est établie par nom d'auteur.

Le site www.fesfestival.com (2006) est également une autre source primaire.

ANON, 2006, «Think tank sur le devenir de Fès», *Labyrinthes*, avril mai, 18 21.

ARON Abby, 2006, «Restoration Drama. Morocco House Hunter», *Medlife*, hiver 2006/2007, 75 79.

BEN JELLOUN Marie Ève, 2006, « Les trois festivals phares de Fès », *Labyrinthes*, avril/mai, 84 85.

66. Cf. www.festivalculturesoufie.com/spip.php?rubrique8, site consulté le 25 novembre 2009.

- BERRADA N. et MIYARA L., 2006a, « Fès prépare sa mue », *Labyrinthes*, avril mai, 54 55.
- BERRADA N. et MIYARA L., 2006b, « Boom de l'investissement municipal », *Labyrinthes*, avril mai, 56 57.
- BERRADA N. et MIYARA L., 2006c, « Fès en quête de vision et de synergies : entretien avec Faouzi Skali, directeur général de la fondation "Esprit de Fès" », *Labyrinthes*, avril mai, 80 82.
- BLENFORD Adam, 2006, "Sufism in Fez", reportage photo sur le site web de la BBC. http://news.bbc.co.uk/2/spl/hi/picture_gallery/06/africa_sufi, consulté en été 2007.
- CALMÉ Nathalie (dir.), 2006, *L'Esprit de Fès. Dédié aux générations futures*, Monaco, Éditions du Rocher.
- CORTY Axelle, 2006, « Fès, la belle endormie », rubrique « Carnet de voyage », *Connaissance des arts*, avec photographies de Jean Michel Ruiz et Cécile Tréal, n° 638, mai, 84 93.
- DALRYMPLE William, 2007, "The Sacred Music of Fez", www.travelintelligence.net, consulté en été 2007.
- MIZANI Habib, 2006, « Fès ou l'éloge du métissage », *Labyrinthes*, octobre novembre, 16 17.
- MIZANI Habib et MIYARA L., 2006, « Palais el Mokri, future Mamounia de Fès », *Labyrinthes*, octobre novembre, 76 81.
- ROGERSON Barnaby, 2006, "Sacred Music Festival, Fez, Morocco", in *Travel Intelligence*, sur le site : www.travelintelligence.net, consulté le 1^{er} février 2007.
- SHERWOOD Seth, 2007, "The Soul of Morocco", *The New York Times*, 8 avril 2007, sur le site : <http://travel.nytimes.com/2007/04/08/travel/08Fes.html>, consulté en été 2007.
- ZIZI Yassine, 2003, « De mon âme à ton âme », *Tel Quel*, n° 83, 21 juin 2003.
- ZIZI Yassine, 2004, « Berrada et Aït Qihho, de sortie à Fès », *Le Journal hebdomadaire*, 12 juin 2004.
- BARROU Brahim, 2006, *Fès, de la gestion urbaine normative à la gouvernance*, Rabat, Publications de l'Institut national d'aménagement et d'urbanisme.
- BELGHAZI Taïeb, 2006, "Festivalization of Urban Space in Morocco", *Critical Middle Eastern Studies*, vol. 15, n° 1, printemps, 97 107.
- BENJAMIN Walter, 2000, [1^{er} éd. 1935], *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Folio Plus Philosophie.
- CARRETTE Jeremy et KING Richard, 2005, *Selling Spirituality. The Silent Takeover of Religion*, Londres, Routledge.
- COOK Bruce, 2001, "The 2001 Fez Festival of World Sacred Music : an annual music event in Morocco embodies and reflects sufi traditions and spirit", *International Journal of Humanities and Peace*, 54 61.
- DALRYMPLE William, 2009, *Nine Lives. In Search of Spirituality in Modern India*, Londres, Bloomsbury.
- DEBRAY Régis, 2005, « Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident », Paris, Gallimard / Folio Essais.
- FISH Stanley, 1980, *Is There a Text in this Class ? The Authority of Interactive Communities*, Cambridge, M.A., Harvard U.P.
- JELIDI Charlotte, 2005, « La fabrication des « villes nouvelles » sous le Protectorat français au Maroc » in Hélène Vacher (dir.) *Villes coloniales aux XIX^e XX^e siècles. D'un sujet d'action à un objet historique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 41 58.
- LENOIR Frédéric, 2003, *Les métamorphoses de Dieu. Des intégrismes aux nouvelles spiritualités*, Paris, Hachette.
- McGUINNESS Justin, 2007, "A cosmopolitan turn in the Medina", in Susan Ossman (ed.), *Places We Share. Migration, Subjectivity and Global Mobility*, Lanham, Lexington Books, 121 141.
- OSSMAN Susan (ed.), 2007, *Places We Share. Migration, Subjectivity and Global Mobility*, Lanham, Lexington Books.
- RABINOW Paul, 1989, *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment* Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- RIVET Daniel, 1988, *Lyautey et l'institution du Protectorat français au Maroc, 1912 1925*, Paris, Éditions L'Harmattan, 3 vol.
- SLAOUI Abderrahman, 1997, *L'affiche orientaliste*, Casablanca, Éditions Malika.
- THARAUD Jean et THARAUD Jérôme, 2002, *Fès où les bourgeois de l'Islam*, rééd., Rabat, Éditions Marsam.

Bibliographie

Ouvrages

- ASAD Talal, 2003, *Formations of the Secular. Christianity, Islam, Modernity*, Stanford, Stanford University Press.
- BAKHTIN M. M., 1984, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, édité et traduit par Caryl Emerson. Minneapolis, University of Minnesota Press.

« De mon âme à ton âme ». *Le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et ses discours ...*

VACHER Hélène (dir.), 2005 *Villes coloniales aux XIX^e XX^e siècles. D'un sujet d'action à un objet historique*, Paris, Maisonneuve & Larose.

WRIGHT Gwendolyn, 1991, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, Chicago, University of Chicago Press.

Articles de presse

ALLALI Reda, 2006, « Culture : les nouveaux fascistes », *Tel Quel*, n° 231, 24 30 juin, 13.

EL AZIZI Abdellatif, 2003, « L'islam politique est une hérésie », *Maroc Hebdo International*, n° 560, 30 mai, 13.

RAHMOUNI Amine, 2003, « Un esprit d'exception », *Le Journal hebdomadaire*, 5 juillet, 28.

RAMDANI Redouane, 2007, « Soufisme ou idolâtrie. Voyage au royaume du cheikh Hamza », photographie de Rachid Tniouni, *Tel Quel*, n° 268, 7 13 avril, 22 25.

SEMLALI Aïda, 2009, « Saison festivals. Quand la politique s'en mêle » *Le Journal*, n° 397, 23 29 mai, 20 26.

ZOUARI Fawzia, 2005, « Faouzi Skali, un mystique dans la cité », *Jeune Afrique*, 10 juin.

« Marcher sur les traces de Charles de Foucauld »

Les nouvelles formes du tourisme religieux dans le Hoggar algérien

Nadia BELALIMAT

C'est sous l'angle des nouvelles formes du « croire » de la société française que l'on peut envisager le tourisme religieux qui se développe, dans le Hoggar algérien, autour de la figure de Charles de Foucauld (1858-1916). Dans cet article¹, nous étudierons le rôle patrimonial du plateau de l'Assekrem et, conjointement, celui du tourisme religieux dans le développement de l'économie touristique de cette région désertique, avec la présence discrète mais déterminante pour le pèlerinage d'une communauté chrétienne sur les lieux, celle des Petits Frères de Jésus et des Petites Sœurs du Sacré-Cœur. Nous commencerons par retracer l'histoire du pèlerinage ancien qui apparaît au moment de l'installation des premières congrégations d'inspiration foucauldienne en Algérie. Ce pèlerinage « classique » et son renouvellement dans le contexte plus contemporain de l'expansion du tourisme religieux, serviront de fil directeur à notre propos. Cette reformulation progressive, sur un mode touristique et dévotionnel lui-même renouvelé, renvoie à la transformation en France, depuis quarante ans environ, des modalités d'affiliation au catholicisme. Selon Danièle Hervieu-Léger (1999, 98), elles se sont caractérisées par l'individualisation et la subjectivisation des croyances et par l'auto-nomisation du sujet dans la construction de sa croyance et de la pratique de sa foi. En effet, la religiosité pèlerine moderne de la société française « se caractérise par l'impératif qui s'impose à l'individu de produire lui-même les significations de sa propre existence à travers la diversité des situations qu'il expérimente, en fonction de ses propres ressources et dispositions » (*id.*). De plus, l'exemple pèlerin du Hoggar pourrait venir illustrer la réactivité de l'Église et des acteurs de « l'économie du

croire » aux changements sociologiques du champ religieux français (*id.*, 112) :

[...] Les institutions religieuses, confrontées à l'expansion d'une religiosité individuelle et mobile sur laquelle elles ont une faible prise, s'efforcent de la canaliser et de l'orienter en inventant elles mêmes les « formes d'une sociabilité religieuse pèlerine » qu'elles espèrent mieux ajustées aux demandes contemporaines que les regroupements classiques des pratiquants.

Les manifestations du tourisme religieux qui émergent à partir des années 1980 dans le Hoggar, seront analysées, ici, au regard du développement propre au tourisme saharien algérien. À la différence des pays voisins, l'Algérie ne dispose pas d'infrastructures hôtelières et touristiques, ni sur ses côtes qui comptent quelques centres de villégiature destinés au tourisme national, ni à l'intérieur du pays. En revanche, c'est le tourisme désertique, avec l'immense massif volcanique de l'Ahaggar² (480 000 km² et une altitude moyenne de 2000 m) et le plateau des Ajjjer (700 km à l'est, à la frontière algéro-libyenne) qui positionne ce pays sur le marché international du tourisme d'aventure. Avec 10 000 à 20 000 visiteurs par an à la fin des années 1980, le Sud algérien était devenu une

1. Mes remerciements à ceux qui ont participé à cette étude : les fraternités de Tamanrasset et de l'Assekrem, Rhania Bousaïd, les agences de tourisme Akar-Akar, Itinérance, Oulawen Tour et Yuf Ehaket. Merci aussi à mes amis lecteurs pour leurs conseils et commentaires des versions antérieures de cet article : à Katia Boissevain qui m'a proposé ce sujet d'étude, Antoine Chatelard de la fraternité de Tamanrasset, et Corinne Cauvin-Verner. Un grand merci aussi à Mathieu Coulon pour la réalisation des cartes. Cette recherche a été en partie financée par l'IRMC.

2. Ahaggar en tamahaq, Hoggar en arabe.

destination phare de ce type de tourisme, qu'il soit motorisé, de randonnée ou de haute montagne. Cependant, les années 1990 furent une décennie blanche pour le secteur, suite à la violence politique qui s'était installée au nord du pays. L'activité n'a repris qu'au début des années 2000. C'est donc dans ce contexte touristique particulier que nous avons pu observer certaines évolutions des pratiques pèlerines catholiques françaises.

Le Hoggar algérien de Foucauld a, semble-t-il, durablement pris place dans les parcours contemporains des pèlerins. Nous étudierons tout d'abord l'installation des premières fraternités en Algérie. Nous nous attacherons ensuite à restituer les différentes manifestations pèlerines et touristiques liées à la figure de Foucauld, à partir des années 1980. Le cadre exploratoire de cet article ne nous permet pas de proposer une description fine de l'expérience pèlerine contemporaine. Néanmoins, nous en aborderons le caractère spirituel, en filigrane, par une analyse plus générale des motivations des pèlerins spécifiques à cette destination. Ce pèlerinage foucauldien sera surtout restitué dans ses moments significatifs du point de vue du recoupement entre tourisme et tourisme religieux. C'est aussi à travers le rôle de ses différents acteurs, dont les communautés chrétiennes du Hoggar, que nous aborderons la question de son organisation socio-économique locale.

L'ermitage de Charles de Foucauld à l'Assekrem et le tourisme dans le Hoggar

La fraternité de l'Assekrem

La fraternité des Petits Frères de Jésus à l'Assekrem fut fondée en janvier 1955, en même temps que celle de Tamanrasset (Annexe 1). Leur installation était motivée, selon leurs propres termes, par la volonté de reprendre « une présence priante et fraternelle » au cœur de ce massif où transhumaient encore un bon nombre de Touaregs Dag Ghali, et dont certains avaient croisé la route de Charles de Foucauld. Y vivent aujourd'hui trois frères : deux Français, présents depuis près de quarante ans et un Espagnol arrivé plus récemment. En 1955, les frères réaménagèrent discrètement le lieu : ils effectuèrent la réfection de l'ermitage (ill. 1) – où l'on peut encore voir les restes des appareils de mesures météorologiques laissés par Foucauld en 1911 – et construisirent leur propre fraternité dix mètres en contrebas. Tous faisaient fonction de techniciens de relevé à la station météorologique installée sur le plateau depuis leur arrivée : elle est devenue, en 1992, une station de veille de l'atmosphère globale (VAG), partenaire d'un réseau mondial de trente stations de veille et mesure climatiques des gaz à effet de serre. Cette station et l'ermitage, seuls sites en activité sur le

Illustration n° 1. Vue de l'ermitage de Foucauld à l'Assekrem avec les Tizouyet en arrière-plan



© Photographie de Alfred Brungger.

plateau³, maintiennent des liens étroits, bien que les frères techniciens soient actuellement retraits.

L'installation d'une fraternité à l'Assekrem entraîna, sans aucun doute, la redécouverte de la singularité et la beauté du lieu (ill. 2). Elle permit aussi à ces religieux, dans leur double filiation géographique et spirituelle, de mieux comprendre certains aspects de la vie « cachée » de Charles de Foucauld, alors même que celle-ci faisait l'objet d'interprétations multiples (Annexe 2). Le Frère Antoine, en particulier, contribua à ce renouvellement historico-biographique (A. Chatelard, 2000 et 2002). Devenus les gardiens du lieu, les Petits Frères de Jésus se donnèrent aussi pour tâche d'accueillir et d'informer les visiteurs, étrangers ou Algériens, sur le choix de cette implantation que Foucauld aurait choisi à cause de la proximité des campements et pour la splendeur naturelle du lieu. Toutefois, au cours du XX^e siècle, le dépeuplement du massif et la disparition progressive des campements ont coïncidé avec l'apparition des touristes, synonyme de bouleversement et d'adaptation bon gré mal gré. Aujourd'hui, pendant la saison touristique, les visites sont quotidiennes et, les jours d'affluence, les Petits Frères de Jésus voient passer entre cent et deux cents voyageurs.

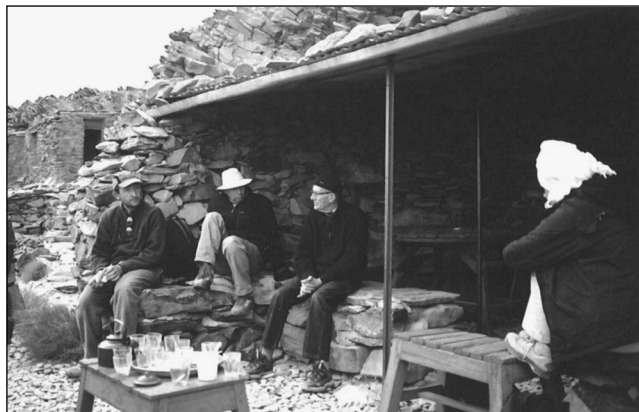
Les premiers pèlerinages foucauldien

Avant de devenir une destination privilégiée du tourisme religieux désertique, les ermitages de Charles de Foucauld en Algérie avaient généré des mouvements sporadiques de pèlerins, conçus dans le giron d'un courant missionnaire qui cherchait alors à se réaliser dans le nationalisme algérien postcolonial. L'itinéraire pèlerin consacré au « Frère Charles » est lié à l'histoire de ces fraternités. On doit en effet son tracé à l'initiative de Georges Gorée, ancien membre de la première fraternité d'El-Abiodh Sidi Cheikh. Son activisme fervent et mimétique pour reconstituer la geste foulcadienne joua certainement un rôle dans son départ de la congrégation, deux ans après son arrivée à El-Abiodh⁴. René Voillaume, relatant les circonstances de ce départ, se souvient de la volonté du missionnaire de constituer un mouvement pèlerin qui aurait honoré la sainteté

3. Au niveau du col de l'Assekrem, en contrebas du plateau, le refuge de l'Assekrem offre des possibilités d'hébergement sommaires et de restauration aux groupes qui ne bivouaquent pas plus bas dans la vallée.

4. Il rejoignit au Maroc le père Peyriguère qui vivait en moine-missionnaire, selon l'esprit de Charles de Foucauld, à El-Kbab, mais il fut finalement nommé curé de Khemisset-les-Zemmour.

Illustration n° 2. Accueil d'un groupe à l'Assekrem par le frère Alain (au centre)



© Photographie de Nadia Belalimat.

de Foucauld et que les hagiographes de l'époque (D. Casajus, 2001) souhaitaient promouvoir. Selon R. Voillaume (1998, 241) :

Nul plus que lui n'avait étudié les écrits du Frère Charles ni réuni davantage de documents au prix de recherches incessantes auprès de la famille et de tous ceux qui l'avaient connu. [...] Il me proposa un jour de consacrer sa vie à réaliser chaque année la tournée Tamanrasset / Beni Abbès dont le père de Foucauld avait eu l'idée au début de son installation au Hoggar et qui s'était trouvé irréalisable.

En 1947, Georges Gorrée publia la biographie *Sur les traces de Charles de Foucauld*, un titre annonciateur d'une forme de pèlerinage inscrite dans le contexte colonial auquel Foucauld avait participé. Les premiers pèlerinages de groupes furent organisés dans les années 1950 par la revue *Les Cahiers Charles de Foucauld*. Ce pèlerinage, annuel, relevait alors davantage d'une démarche isolée de l'association « Les amitiés Charles de Foucauld » (dont G. Gorrée était membre), impliquée dans la Postulation de la Cause de sa béatification⁵. Si la démarche s'expliquait par des débats internes au courant missionnaire déclinant au Maghreb, elle prenait aussi part au mouvement naissant du tourisme d'excursion dans la région et dont la revue de l'association témoigne par ailleurs.

Le pèlerinage recrutait chez les laïcs et les religieux, mais aussi auprès de paroissiens de l'Église d'Algérie. Les deux circuits proposés par G. Gorrée suivaient à la lettre les lieux de la geste foucauldienne algérienne (carte 1) : « Noël à Beni Abbès, Pâques à Tamanrasset », annonçait l'encart publicitaire de la revue. Dans le second circuit, au départ d'Alger par avion, le groupe faisait halte à El-Goléa (lieu de sépulture de Charles de Foucauld), repartait pour Tamanrasset afin de visiter sa maison et le fortin (*bordj*) où il est mort, puis se faisait conduire en camion jusqu'à l'Assekrem, y célébrait la messe et repartait très vite. G. Gorrée faisait office de prêtre accompagnateur, célébrant la messe lors des visites des ermitages et animant les veillées autour « d'instructifs débats sur les sujets divers mais se rattachant au Père de Foucauld et aux problèmes missionnaires » (J. Peillard, 1955, 217).

Avec la guerre d'indépendance, ce type de pèlerinage prit fin, en même temps que le courant missionnaire algérien. À partir de 1962,

le père Launay, prêtre accompagnateur pour Les voyages et pèlerinages de Lugny (Vosges) organisa une trentaine de pèlerinages d'après l'itinéraire choisi par Gorrée. C'est toujours sur ces étapes que se déroule aujourd'hui le pèlerinage strictement foucauldien (proposé par « Terre Entière »). Il se caractérise par sa très grande étendue géographique et une forte dimension dévotionnelle par rapport au tourisme religieux contemporain.

Tourisme dans le Hoggar et tourisme religieux foucauldien

L'activité pèlerine et l'apparition du tourisme religieux à l'Assekrem sont indissociables du développement du tourisme saharien. Dans le Hoggar, ces deux formes sont depuis longtemps étroitement corrélées comme en témoignent les premiers développements de l'attractivité pèlerine et touristique de l'ermitage de l'Assekrem.

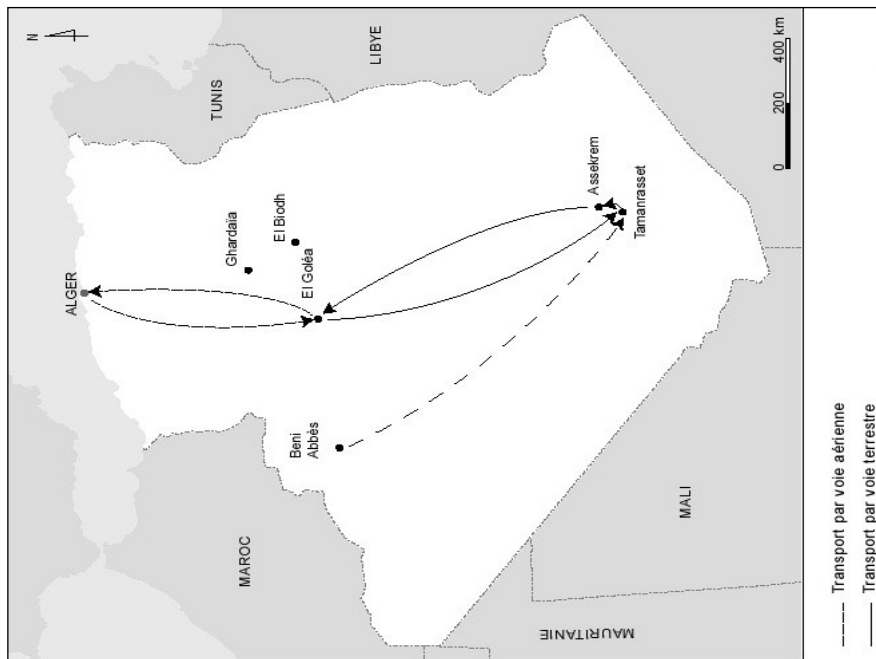
Dès le milieu des années 1960, l'économie touristique de la région fut confiée à l'Agence de tourisme algérien, organisme d'État en charge du secteur. Il faut attendre 1971 pour que s'ouvre, à Tamanrasset, la première agence locale de tourisme spécialisé⁶ et pour que le secteur se libéralise. Le « Hoggar insolite », la première excursion en vogue, s'organise autour de la boucle du Hoggar⁷ et implique déjà des tours opérateurs français pionniers dans le secteur, comme « Terre d'aventure » (carte 2). Commence alors une période d'exploration de nouvelles routes de circuits dans la chaîne volcanique. Le massif est entouré de nombreux plateaux de grès – les *tassilis* – et celui du Hoggar situé à 300 km au sud du massif, découvert en 1969, est exploité d'un point de vue touristique à

5. C'est le préfet apostolique de Ghardaïa qui ouvre, en 1927, le procès informatif sur la vie, les vertus et la renommée de sainteté de Charles de Foucauld qui mettra près de soixante-dix ans à aboutir. Il fut reconnu vénérable par un décret d'héroïcité des vertus de Jean-Paul II en 2001. La guérison d'une Italienne, à la suite de la prière d'intercession de son mari auprès du « vénérable Charles », relança le procès en béatification. En 2004, le pape Jean Paul II reconnaît le miracle de l'intercession de Charles de Foucauld qui ouvre la voie à sa béatification, prononcée le 13 novembre 2005 à la basilique Saint-Pierre de Rome par Benoît XVI.

6. Akar Akar qui est aujourd'hui une des plus importantes agences de la ville.

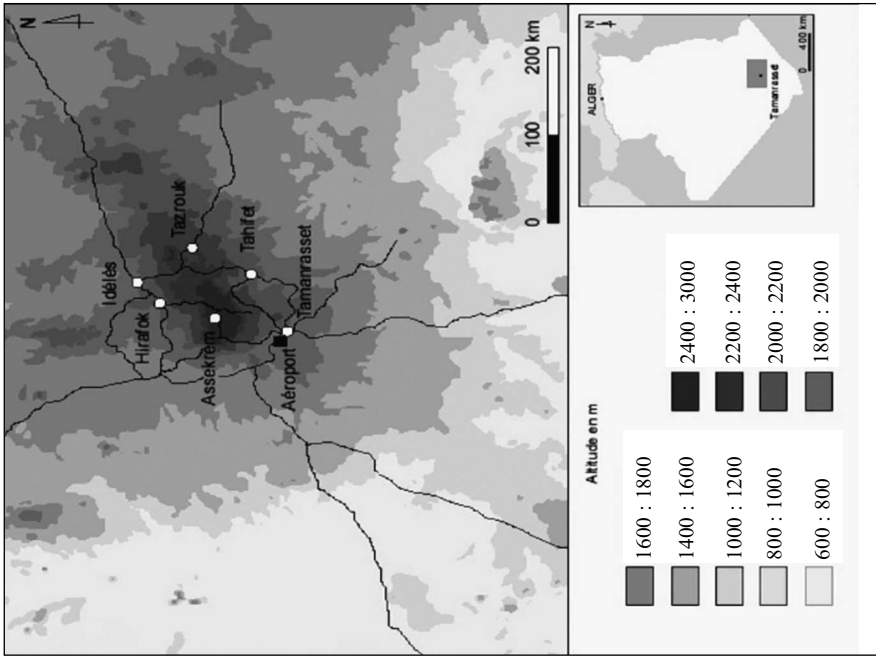
7. Tamanrasset, Taïfèt, Tazruk, Idélès, Ifarouk, Assekrem, Tamanrasset.

Carte n° 1. Itinéraire foucauldien en Algérie



Source : N. Belalimat.

Carte n° 2. Itinéraire touristique autour du Hoggar



Source : N. Belalimat, Fallingrain, Terre d'aventure.

partir de 1972. Aujourd'hui, au long d'une douzaine de circuits bien balisés, des équipes mènent les touristes en jeep, en méharées ou à pied avec un chameau ou un véhicule qui transporte les équipements (G. Chatelard, 2006). Ces circuits durent de quelques jours à trois semaines pendant la saison touristique qui court d'octobre à avril. Depuis 2002, le pays a entamé un programme de conservation du grand Sud algérien (GEF-UNDP, 2002) et a signé le plan de développement touristique pan-saharien (UNESCO, 2003) ⁸.

Cette dynamique d'expansion des circuits touristiques repose en partie sur l'attractivité du plateau de l'Assekrem et de son ermitage. Depuis les débuts de l'activité touristique, le lieu et la vue panoramique qu'il offre de l'Atakor, la chaîne centrale du massif, ont toujours été une étape incontournable de tout séjour dans le Hoggar. Peut-être aussi est-il le premier site touristique clairement identifié du massif, du fait de la valeur patrimoniale de l'ermitage. Le plateau de l'Assekrem culmine à 2 710 mètres d'altitude au centre de l'Atakor. Depuis le plateau qui s'étend sur trois kilomètres, la vue donne sur le plus haut sommet du pays, le mont Tahat à l'ouest, et face à l'ermitage à l'est, sur les pics rocheux Tizouiet (les jumelles), devenues les icônes paysagères du tourisme saharien algérien.

Les précurseurs du tourisme religieux dans le Hoggar furent une poignée de prêtres français. L'un d'eux, Jean Christin était directeur de pèlerinage de Haute-Saône ; dès les années 1970, il programma systématiquement cette destination dans les pèlerinages annuels du diocèse. Il fut l'un des premiers à donner une dimension proprement touristique à ce voyage-pèlerinage en introduisant des étapes d'excursions dans les *tassilis*, après les étapes (Beni Abbès/El-Goléa/Tamanrasset/Assekrem) du pèlerinage strictement foucauldien précédemment évoqué :

Le Père Christin faisait des programmes de deux semaines [...] Il faisait l'Assekrem deux jours. Chaque matin, il faisait la messe le temps qu'on charge les voitures, après le petit déjeuner. Le soir, à l'arrivée, ils faisaient leur messe avant de s'installer. Pour leur circuit il faisait tout le Tefedest et Djanet [...]. Parfois il était recommandé par Chemins et Rencontres et il amenait les gens [...]. Il venait tous les ans. ⁹

Ce type de programmation, au demeurant relativement rare si on la compare aux pèlerinages chrétiens ou mariaux traditionnels comme ceux de Lourdes ou de la Terre Sainte, s'inscrit dans la mission officielle des directeurs de pèlerinages au sein de la Pastorale du tourisme et des loisirs de l'Église de France ¹⁰. On sait que les pèlerinages, conçus comme « un acte d'Église », sont un moment particulier de formation spirituelle et de prière, qui respecte au moins les quatre points suivants : « un ressourcement dans la foi ; une démarche de conversion individuelle et collective ; un temps de prière et de pénitence ; une vie fraternelle » (R. Aucourt, 1993, 14). Les groupes diocésains de pèlerins en visite à l'Assekrem, peu nombreux mais réguliers, ont certainement contribué à soutenir l'économie naissante du tourisme dans la région. Certains entretiens réalisés avec les acteurs locaux du tourisme religieux témoignent de l'ancienneté de leur relation de clientèle avec un directeur de pèlerinage diocésain français. L'un d'eux se souvient de ses premiers pas dans le tourisme avec des groupes conduits par des prêtres passés d'un pèlerinage foucauldien à un pèlerinage semi-touristique. Son récit atteste surtout de la valeur patrimoniale déterminante, géographique et historique, du plateau de l'Assekrem et de son ermitage tant pour les groupes pèlerins que pour les groupes de touristes qui les ont rapidement supplantés dans les années 1970. Il montre aussi que les premières activités touristiques, hors pèlerinage, intégraient l'ermitage dans leurs circuits :

En 1976, j'étais taxi à Tamanrasset, j'ai commencé à travailler avec le Père Christin. L'année où j'ai connu le père Christin, en 1972, il commençait le pèlerinage par la visite d'Alger, après il descendait en car ou en avion, soit par Béni Abbès, Béchar, après El Goléa ça, c'étaient les années 1972 1973 1974 après il arrivait à Ghardaïa, prenait le vol El

8. Localement, cela se traduit par une coopération entre l'Office national du parc du Hoggar et l'Association des agences de tourisme de Tamanrasset qui ont adopté une charte des bonnes pratiques en faveur de la conservation des sites rupestres et dunaires face aux nuisances du tourisme.

9. Entretien avec Mohamed Zaoui Bekri, Agence Yuf Ehaket, février 2006.

10. La Pastorale du tourisme et des loisirs, l'organisme officiel de l'Église de France chargé des pèlerinages proposés aux paroissiens, prend en compte toute la dimension « tourisme et loisir » : elle est représentée dans chaque diocèse, par une équipe regroupée autour d'un délégué diocésain, nommé par l'évêque.

Goléa / Tamanrasset. Ils montaient à l'Assekrem deux jours et repartaient. Ma première montée à l'Assekrem c'était avec le père Christin, en 1972. Ils faisaient que ça, mais il arrivait des groupes importants de vingt, trente, quarante jusqu'à soixante personnes. À l'époque, c'était des Land Rover ; mon oncle louait des Land Rover bâchées qui pouvait transporter treize personnes. Il y avait de six à dix voitures et il les montait à l'Assekrem. À l'époque, c'était encore Jean Marie [le premier frère de la fraternité de l'Assekrem]. Avant, on montait avec eux jusqu'à l'ermitage, mais après il y avait deux ou trois prêtres, ils montaient tout seuls pour faire la messe. Mais la plupart, ils ne faisaient que le pèlerinage et la boucle du Hoggar, *même les individuels faisaient ça [...]*. À l'époque, on faisait ça avec les ânes. Depuis 1972 que je suis dans le tourisme, le pèlerinage a toujours existé. Je connais même des gens qui faisaient ça avec Jean Sudriès, déjà en 1962, c'est un Français qui organisait des voyages dans la boucle du Hoggar.¹¹

Les premiers circuits pèlerins, issus de la démarche personnelle de ce directeur diocésain amateur de dévotion foucaldienne, étaient relativement rares (une à deux fois par an). Ils ont très vite été absorbés dans des flux touristiques de plus en plus importants. On le voit ici, le mouvement qui s'amorçait à cette même époque s'éloignait du formalisme et de la lourdeur logistique de l'ancien pèlerinage. Puis la formule d'un tourisme religieux renouvelé se systématisa après que l'aumônerie de la Sorbonne, rattachée au Centre des étudiants parisiens (CEP)¹², eut programmé un voyage au désert motivé par la redécouverte du contexte culturel dans lequel avait vécu Foucauld. Ainsi, le CEP fut le premier à concevoir un voyage « sur les traces de Charles de Foucauld », non pas comme un pèlerinage d'actions de grâce balisé par ses lieux de vie, mais « comme une semaine de marche à pied progressive de Tamanrasset jusqu'au sommet de l'Assekrem, sans passer ni par l'ermitage de Beni Abbès ni par son tombeau à El-Goléa » :

Pendant longtemps, on n'avait pratiquement plus de pèlerinage : on avait ce groupe de Lugny qui venait assez régulièrement et quelques autres mais c'était peu de choses dans l'année. En plus c'était des gens qui passaient ici que trois ou quatre jours, le temps de monter à l'Assekrem. Le pèlerinage était un genre à part et les groupes touristiques sans étiquette religieuse se sont

multipliés et passaient à l'Assekrem. Souvent, même avec l'étiquette religieuse, cela n'avait rien d'un pèlerinage.¹³

La formule du CEP de l'aumônerie de la Sorbonne préfigure le tourisme foucaldien qui devait être formalisé ultérieurement par les agences françaises spécialisées dans les pèlerinages¹⁴. Celles-ci ont investi cette destination et, dès cette époque, la région a accueilli différents groupes de visiteurs aux motivations aussi bien religieuses ou spirituelles que touristiques ou pèlerines. Pour autant, à la fin des années 1980, ce tourisme religieux représentait encore une part mineure (soit guère plus de 1 500 personnes par an) de l'activité touristique globale de la région, estimée à environ 20 000 visiteurs par an.

Du point de vue de l'organisation socio-économique saharienne, les différences entre tourisme religieux et tourisme d'aventure ne sont pas significatives. La chaîne contractuelle des partenaires est la même et elle repose sur des prestations sous-traitées ou contractées entre les différentes agences intervenant à chaque niveau de l'organisation du tour : d'une part, les tour-opérateurs européens, d'autre part les agences locales qui, elles-mêmes, soustraient toutes les activités de randonnée chamelière à leurs équipes locales touarègues installées dans le massif. Pour les Touaregs Kel Ahaggar vivant encore une vie rurale dans le massif et ses environs, deux activités principales sont liées à l'économie touristique : guides et chameliers louent à la journée leurs bêtes ou celles d'un membre de leur famille, que ce soit des chameaux de bât ou de

11. Entretien avec Mohamed Zaoui Bekri, directeur de l'Agence Yuf Ehaket, Tamanrasset, février 2006.

12. Les aumôneries universitaires de Paris sont animées par des responsables d'aumônerie (prêtres, laïques ou religieuses) et par des étudiants qui forment l'équipe d'animation. C'est un lieu d'accueil et de partage qui propose un certain nombre d'activités et de voyages, mais aussi de pèlerinages canoniques, dépendant de la Mission étudiante catholique d'Ile-de-France et de la Mission étudiante catholique de France.

13. Entretien avec frère Antoine Chatelard de la Fraternité des Petits Frères de Jésus, Tamanrasset, février 2006.

14. Comme SIP Voyages, Routes bibliques, La Procure-Terre Entière, Notre-Dame-Du-Salut, Voyages et Pèlerinages de Lugny et plus récemment Ictus Voyage : toutes ont programmé ou programment encore le Hoggar foucaldien. Les agences travaillant en lien avec la Pastorale du tourisme de l'Église catholique de France dans le cadre des pèlerinages diocésains (Bipel ou Chemins et Rencontres) ont aussi mis ou mettent encore cette formule dans leurs agendas à la demande des diocèses.

méharées pour les randonnées chamelières, et les guides sont aussi recrutés pour conduire les *treks*. La flexibilité et la mobilité traditionnelles des activités et des moyens de production des groupes touaregs, pasteurs nomades, ont ainsi pu être réinvesties de façon pérenne et croissante dans ce secteur, ces deux paramètres étant, comme autrefois, une des conditions de la réalisation économique locale (G. Chatelard, 2006, 722).

La création du Parc national du Hoggar en 1987 et, parallèlement, la construction de villages ¹⁵ par l'administration ont contribué à éviter un dépeuplement du massif, tandis que la sous-traitance de l'activité chamelière et logistique liée au tourisme devenait une ressource pour les Touaregs, bien qu'elle les placent dans une position ambiguë : ils demeurent le dernier maillon de la chaîne économique des contractants du tour, alors qu'en tant que groupe nomade, ils sont une des premières motivations, d'ordre exotique, de l'argumentaire du marché touristique vers cette destination. Leur connaissance du terrain (itinéraires, géographie, topographie, points d'eau, lieux de bivouac) et leurs compétences dans le guidage et les soins aux animaux leur sont spécifiquement reconnues. Néanmoins, elles sont peu rémunératrices (M. Gast, 2004) comparativement aux autres services (location de voiture, de chauffeur, cuisinier, prestations logistiques diverses) assurés par des professionnels installés en ville. En somme, ce tourisme religieux illustre bien le passage d'un tourisme artisanal à un tourisme commercial basé sur un marché complexe, aux multiples échelles.

Évolutions actuelles et implications locales du tourisme religieux dans le Hoggar

Nous venons de voir que l'organisation institutionnelle multiforme des activités de pèlerinage, au sein du vaste ensemble communautaire que forme la Pastorale, est non seulement à l'origine de la démarche pèlerine sur le chemin des ermitages sahariens bâtis par Foucauld, mais aussi à l'initiative de la mise en tourisme d'un pèlerinage renouvelé. Dans le même temps, les agences de tourisme religieux, privées et spécialisées, liées ou non à la Pastorale, ont aussi investi cette destination en

structurant leurs partenariats avec des agences touristiques locales. Aujourd'hui, parmi la cinquantaine d'agences que compte Tamanrasset ¹⁶, six d'entre elles ¹⁷ sont les sous-traitants locaux de ces agences spécialisées, dont deux travaillent depuis plus de trente ans avec les organisations pastorales et diocésaines. Les autres se sont lancées dans cette activité depuis la saison 2000-2001 qui a marqué la reprise de l'activité touristique. Depuis, ce secteur est devenu très concurrentiel à Tamanrasset, ce qui s'est traduit par un accroissement des Tours Opérateurs spécialisés. En conséquence, deux systèmes de prestations pèlerines coexistent et peuvent se concurrencer : le premier, localisé, est inséré dans les réseaux de la Pastorale des diocèses (tarifs négociés et prestations contractées par les agences de pèlerinage liées à la Pastorale (Routes bibliques, Bipel, Chemins et rencontres, Voyages et pèlerinages de Lugny, entre autres) ; le deuxième, diffus et marchand (voyage sur brochure) recrute dans un public catholique indifférencié et se développe grâce aux techniques commerciales touristiques habituelles (brochure, site web, tarifs tout compris). Il arrive cependant que les paroisses choisissent de contracter leur projet de tourisme religieux dans le Hoggar, *via* ces agences privées. Enfin, des initiatives isolées peuvent aussi déboucher sur une contractualisation fidélisée : en février 2006, une paroisse canadienne, placée sous le patronage de Charles de Foucauld, a directement contracté son voyage auprès d'une agence locale et projette de reconduire ce voyage proposé aux jeunes de la paroisse.

Entre octobre 2005 et avril 2006, on a compté, par semaine, de trois à cinq groupes de pèlerins, chacun d'entre eux variant entre quinze et soixante personnes. L'année 2006-2007 a confirmé cette tendance à la hausse avec une pointe de cinq à six groupes par jour pendant la haute saison, sous l'effet de la béatification de Charles de Foucauld en

15. Taroumout, Isernan, In dejedj, Taghmart, Ilamane ou Tin Tarabine, Taghalmnanat.

16. La ville comptait en 2006 entre trente-cinq et cinquante agences de tourisme avec des niveaux contrastés d'activité et d'équipements.

17. Par ordre alphabétique, Akar-Akar ; In Rechlan ; Itinérance ; Oulawen Tour ; Terakaft ; Yuf Ehaket.

novembre 2005. Pour les acteurs locaux, il s'agit d'organiser la logistique de ces groupes de taille inhabituelle : le pèlerinage du journal *La Croix*, par exemple, comptait cent personnes en octobre 2005, tandis que les groupes d'importants prestataires comme Ictus Voyage ont atteint jusqu'à soixante personnes. L'usage est de fractionner le groupe en deux, afin de faciliter la gestion logistique du séjour. Certains agents locaux font part de leurs réserves, quant à la transformation du tourisme de niche basé sur une offre quasi-individualisée aux touristes-voyageurs en quête subjective d'aventure désertique. Ces aspects, décisifs sur les plans qualitatif et logistique, sont généralement définis sur place lors des voyages d'études des circuits des Tour-opérateurs auprès de leur agence locale :

On vient de faire un voyage d'étude pour mettre au point nos critères. Finalement, je pense qu'ils ont compris que le meilleur voyage qu'on peut faire, c'est en petit groupe de quinze au maximum. Je pense qu'ils ont été persuadés qu'il faut arrêter les groupes de trente, c'est une vraie armada, y'a plus de silence, y'a plus de contact. Surtout quand on vient au Sahara pour aller à l'Assekrem, on vient aussi pour le contact, pour le silence, pour rencontrer d'autres gens. Quand ils sont trente, quel rapport peuvent il avoir avec les chameliers ? Y'a une certaine passion, on n'est pas hôtelier [...]. Au Sahara, on y vient tranquillement, doucement, on n'entre pas en masse comme ça. Des groupes de cent personnes, ça va arriver [...]. En plus, dans les gros groupes, les Touaregs restent ensemble, les pèlerins aussi.¹⁸

Au-delà des aspects quantitatifs, il existe des différences dans la sociologie religieuse des groupes, entre les groupes venus par l'intermédiaire de la Pastorale et les « groupes brochures », selon le jargon des voyagistes. Pour ce dernier cas, les membres du groupe peuvent ne pas se connaître le jour du départ. Par contre, dans le cas des pèlerinages paroissiens, le groupe s'inscrit dans une sociabilité religieuse plus ou moins ancienne et marquée. Les individus entretiennent fréquemment des relations sociales liées ou non à la fréquentation de la messe ou aux activités de la paroisse. Dans le calendrier paroissial, le voyage « sur les traces de Charles de Foucauld » est un rendez-vous important de l'année qui fera l'objet, par la suite, d'une

réunion pour restituer, raconter, partager le pèlerinage et l'expérience du voyage au désert. À la différence des « groupes brochures », le prêtre accompagnateur connaît bien les membres du groupe, leurs parcours et situations respectifs. En outre, le voyage est préparé au moins six mois à l'avance et, dans ce cadre, peut donner lieu à la visite du responsable de l'agence locale à Tamanrasset. Enfin, la démarche pastorale conçoit le voyage comme un projet culturel et religieux par la préparation d'exposés, présentés pendant la marche (par exemple : la vie de Charles de Foucauld ; le désert dans la Bible ; la géologie du Hoggar ; les ermites et le désert).

Les imaginaires de la marche désertique de type foucaldien

Loin de reproduire le geste foucaldien, les formes actuelles de pérégrination illustrent la nouvelle sociabilité pèlerine, décrite par Danièle Hervieu-Léger (1999), reléguant le pèlerinage originel à une pratique désuète ou perçue comme telle. Paradoxalement, du fait de la redéfinition du voyage « sur les traces de Charles de Foucauld » comme une marche et une retraite personnelle au désert avec un encadrement religieux, le terme « pèlerinage » connaît un regain d'utilisation pour désigner ce type de déplacements. Sa béatification en novembre 2005 a pu également contribuer à surdéterminer les motivations pèlerines au détriment des objectifs strictement touristiques. Tentons de clarifier ce point, à travers l'analyse des imaginaires qui justifient le choix d'une telle destination.

Les plus importantes agences de tourisme religieux ont diversifié leur offre selon plusieurs formules, qui sont autant de variations sur les mêmes thèmes : vie au désert, marche méditative, différents niveaux de randonnée, plusieurs degrés de spiritualités et d'intensité religieuse (encadrement religieux proposé ; rencontre des Petits Frères de Jésus qui deviennent des arguments d'authenticité religieuse) et cadres divers de mise en contact culturel avec les Touaregs. Cependant, nous avancerons l'idée, avec Jean-Robert Henry

18. Entretien avec le directeur de l'agence Akar-Akar, février 2006.

(1983), que l'attractivité pèlerine repose sur trois imaginaires fondamentaux : les connotations bibliques associées au désert, *topos* de référence de l'imaginaire judéo-chrétien ; la figure légendaire de Foucauld basée sur son érémitisme supposé et l'imaginaire archaïque associé aux Touaregs, authentiques habitants du Hoggar.

Le premier paradigme s'énonce comme une évidence tant « la spiritualité biblique et chrétienne [est] nourrie de référence au désert : le désert, espace et temps hostiles à traverser, mais aussi refuge sûr pour le peuple juif ; le désert, lieu de retraite des prophètes et du Christ, lieu où le diable tente, mais surtout où Dieu parle : "Dieu conduit les âmes saintes dans le désert pour leur parler au cœur" » (Osée II, 14). » (J.-R. Henry, *id.*, 19). Les premiers pas de la fraternité d'El-Abiodh ont été marqués par des emprunts au soufisme désertique. Mais plus encore, les motivations touristiques religieuses (ou « pèlerines », selon la typologie de Danièle Hervieu-Léger) s'inscrivent dans la tradition monacale moyenâgeuse, elle-même héritée du monachisme chrétien primitif des Pères du désert de Syrie et d'Égypte. Celles-ci peuvent se retrouver dans les motivations touristiques générales sur la destination ¹⁹. En effet, selon J.-R. Henry (*id.*, 19) :

[Au terme de « désert » sont associées les idées] de solitude, de retraite, de méditation, de recueillement, mais aussi d'épreuves destinées à tremper un caractère ou une foi. Moment de probation et de prière, le passage au désert est la condition indispensable de mutations fondamentales pour des individus ou pour les peuples. On renonce à un monde, et à une vision du monde, pour faire éclore un temps nouveau. Tout notre Moyen âge sera rempli de cette mythologie du désert. [...] Dans ce contexte, le désert cesse d'avoir une objectivité géographique précise : il devient un lieu intérieur qui résume toute une série de comportements : solitude, méditation [...], il désigne plus concrètement les lieux où peuvent être favorisés ces comportements.

C'est dans cette matrice mythologique de fond que vient personnifier et se fixer la figure légendaire érémitique de Foucauld. Sur ce point, le rôle et le niveau de connaissance du prêtre accompagnateur sont importants. En effet, il tient le rôle d'animateur religieux qui consiste avant tout à célébrer l'Eucharistie chaque jour avant le repas de midi, en pleine nature. Il peut aussi suggérer des temps de recueillement ou des

temps de marche silencieuse. Il envisage aussi, seul ou en concertation avec les membres du groupe les plus investis, les thèmes de l'enseignement religieux autour de la lecture des évangiles ou d'extraits de l'œuvre spirituelle de Charles de Foucauld. La connaissance qu'ont les groupes, voire les accompagnateurs, de sa vie et des différents aspects de son œuvre, est assez limitée. Son œuvre spirituelle est généralement mieux connue, bien que certaines confusions soient fréquentes. Lorsque les pèlerins connaissent les écrits de Charles de Foucauld, il s'agit souvent de ceux rédigés à Nazareth, bien avant son installation dans le Hoggar, qui sont imprégnés d'*imitatio* nazaréenne et marqués par le thème de la clôture. La visite aux fraternités permet de découvrir cet aspect du personnage, malgré la rapidité des visites et en dépit du respect des horaires du programme. Ayant déjà évoqué les étagements de cette construction historique, soulignons qu'Antoine Chatelard (2005, 25) voit dans la légende foucauldienne l'effet d'une confusion issue du vocabulaire utilisé par Foucauld lui-même et d'une lecture anachronique de ses expériences érémitiques nazaréennes :

Jusqu'à sa mort, il se dira ermite puisqu'il est seul. Il parle volontiers de ses ermitages et on continue à le faire après lui, même à Beni Abbès, le seul lieu où lui-même avait donné à sa demeure le nom de fraternité. Beaucoup, depuis René Bazin, se sont laissé tromper par ce vocabulaire, d'autant que, vivant seul dans le Sahara, donc dans le désert, il ne peut pas être imaginé sans la spiritualité du Désert. D'où la représentation de l'ermite attiré par l'appel du silence, comme dans le seul film réalisé sur lui. Si on ne peut éliminer le mot « ermite » de son vocabulaire, il faut savoir qu'il ne convient pas du tout pour caractériser son genre de vie, ni à Tamanrasset ni même à l'Assekrem où il s'est établi, non pour fuir la foule, mais pour être « dans un point central », plus proche des nomades qu'il voyait peu dans ses débuts sédentaires au village de Tamanrasset. Ce mot convenait pour décrire le temps vécu à Nazareth et Jérusalem à l'ombre des couvents des Clarisses, au moment où il concevait un projet très élaboré et très idéaliste pour faire vivre ensemble une trentaine d'ermes. Dans le Hoggar, il ne souhaite pas l'isolement, il cherche les rencontres.

19. Cf. dans le présent dossier, les contributions de C. Cauvin-Verner et de S. Boulay sur le tourisme marocain et mauritanien.

Pourtant, c'est la rencontre entre ce personnage nazaréen et ce *topos* biblique qui motivent les pèlerins-touristes. Ainsi, ils sont souvent loin de penser que ses prières les plus célèbres (« la prière d'abandon », par exemple) n'ont été inspirées ni par sa vie monacale à Beni Abbès ni par « sa vie de moine-copiste » au Hoggar. Très peu connaissent son œuvre linguistique qui l'occupa dès son installation dans son ermitage de Beni Abbès et qu'il mena jusqu'au jour de sa mort. Ils ne savent pas qu'il travaillait 11h 45 par jour sur son ouvrage, épuisant son interprète, et qu'il peinait à tenir les trois heures de prière par jour qu'il s'était fixé dans son horaire (A. Chatelard, 2002 ; D. Casajus, 1999). Cet aspect fondamental de sa vie reste largement méconnu d'une communauté catholique qui voit dans le personnage et le motif nazaréen de son message une illustration saisissante de la *caritas* chrétienne, celle-là même dont Foucauld s'affranchit à partir de 1908.

Selon le niveau de connaissance du prêtre-accompagnateur du groupe, ce dernier pourra découvrir peu ou prou le dernier visage de Charles de Foucauld et s'ouvrir à l'altérité de l'environnement géographique, social, matériel et religieux de la société du Hoggar contemporain. Car c'est à travers la rencontre vécue ou imaginée avec « les Touaregs » (à travers la vie commune du groupe avec leurs guides accompagnateurs touaregs) que se réalise l'expérience pèlerine foucaldienne d'aujourd'hui. La dimension culturelle et spécialement « l'identité touarègue » tiennent un rôle très important dans les motivations des pèlerins comme dans celles des touristes. Elle peut même contribuer à confondre les deux formes de tourisme :

Moi, je ne suis pas venue pour le pèlerinage mais pour le Hoggar. Même si ça travaille quand même. Quand on est dans un paysage magnifique, toute seule, on pense aux choses importantes, on réfléchit. Je ne suis pas bloquée contre le pèlerinage, mais ça fait bizarre quand même. Pourquoi je suis là ? Pourquoi il est allé si loin ? Mais je ne suis pas venue parce que c'était un pèlerinage Charles de Foucauld. Je suis venue parce qu'il était venu au Hoggar. (Y., groupe paroissial, février 2005).

Ceci nous amène à aborder l'expérience pèlerine proprement dite et à en décrire ses moments constitutifs : celui de la connaissance

historique de la vie de Foucauld (les visites des lieux de vie, la rencontre des fraternités) ; celle de la rencontre avec l'équipe locale, forme supplétive de la rencontre imaginée avec les Touaregs ; et celle de la retraite, à travers la marche de cinq jours de Tamanrasset à l'Assekrem. Nous avons pris en compte également une autre dimension, celle de la connaissance interconfessionnelle que cette expérience peut induire entre musulmans et chrétiens.

Les Fraternités, une posture originale

Les Fraternités sont les acteurs incontournables de cet ensemble complexe de réseaux et d'activités. Elles sont placées dans une situation de conciliation entre l'accueil informel et *gratuit* (non-commercialisé) des visiteurs ou des groupes et la préservation de leur vocation. Les Fraternités n'ont pas de relations contractuelles avec les différents acteurs économiques du tourisme même s'ils sont devenus un des rouages tout en se maintenant autant que possible à l'écart de la Pastorale, de son organisation et de ses techniques. Selon Antoine Chatelard (1993, 130) :

Enfin, ce qui pourrait apparaître original dans notre situation n'est autre que l'absence de projet pastoral. C'est peut-être notre chance. Il n'est pas question de proposer un modèle pastoral pour d'autres situations, ni même d'imposer notre manière d'être dans la situation où nous sommes. Mais pour l'instant il semble que notre genre de présence à un peuple et à ceux qui passent soit une réponse valable à l'attente des uns et une question bienfaisante pour d'autres. Agir autrement, faire quelque chose pour ceux qui passent, se préoccuper de l'impact qu'on peut avoir, chercher à faire passer un message, ce serait une sorte d'infidélité à notre vocation, une recherche inutile et, à notre avis une erreur.

Historiquement, le mouvement d'attractivité des ermitages s'est transposé sur les fraternités installées à proximité. Nous avons déjà exposé les évolutions historiques du tourisme sur le site de l'Assekrem et leurs conséquences pour les frères qui accueillent de cent à deux cents visiteurs – touristes ou « pèlerins » – par semaine, en saison. Tamanrasset, les fraternités (des Petits Frères et Petites Sœurs de Jésus) tiennent désormais un rôle important dans le « circuit ». Cette revalorisation doit être resituée dans les évolutions du tourisme religieux et la

patrimonialisation chrétienne des fraternités qu'elles ont engendrées. L'intérêt historique et touristique de la Frégate et du fortin, plus tardif, a coïncidé avec l'intensification de l'activité touristique des années 1980 et sa reprise au début des années 2000. Les visites de la Frégate et du fortin sont aujourd'hui des étapes obligées des programmes de tourisme religieux et une possibilité pour les groupes de passage dans la ville. Auparavant portés à fuir les contacts avec les touristes et les pèlerins, les frères et les sœurs ont adapté leur vie religieuse au tourisme, sans pour autant organiser le tourisme à proprement parler. Les sœurs tiennent donc des permanences à tour de rôle avec le Frère Antoine et offrent à ceux qui le souhaitent la possibilité de prier seuls dans la Frégate ou dans leur propre chapelle et de célébrer l'Eucharistie, tout en maintenant ouvertement leur accueil à toutes les catégories de visiteurs depuis que la Frégate (et le fortin) sont devenus des lieux patrimoniaux dont la visite est intégrée dans la plupart des programmes touristiques. Toujours selon A. Chatelard (1993, 127) :

Une personne seule peut nous retenir autant qu'un groupe de trente. Notons par ailleurs que notre accueil ne peut se limiter à certains groupes. Au contraire, notre attention va aux isolés, aux Algériens qui accompagnent des amis et aux groupes sans étiquette religieuse. Il suffit d'être disponible aux gens pour qu'ils croient qu'on est là pour eux, et c'est le danger de ce service qui cache souvent la réalité de notre vie. Fréquemment, on nous demande, comble de l'ironie, si nous avons aussi des relations avec les gens du pays !

L'expérience « pèlerine »

À Tamanrasset, le jour d'arrivée ou du départ, les groupes de pèlerins visitent la Fraternité des Petites Sœurs de Jésus, à deux pas de la Frégate. La visite commentée par l'une d'entre elles porte sur les étapes de la construction de cette maison étrange, longue et étroite où il a vécu onze ans, entre 1905 et 1916 :

Quand Charles de Foucauld est arrivé ici, il a trouvé dix maisons de roseaux et quarante personnes qui faisaient du jardinage, c'étaient des *harratins*. Les Touaregs ne vivaient pas ici, il n'y avait pas un seul point d'eau. Dans l'ermitage, il a travaillé sur les études touarègues. Il a passé la fin de sa vie ici, il travaillait à la chandelle. Aujourd'hui, la chapelle de l'ermitage est devenue

un lieu de prière communautaire pour l'office et l'Eucharistie. On y pratique aussi l'adoration, une prière silencieuse deux heures par jour.

C'est aussi l'occasion de donner quelques éléments historiques sur l'installation de la fraternité :

En 1952, lorsque les premières sœurs sont arrivées, il y avait 1 500 habitants : des *harratins* et des Touaregs seulement.

Le groupe est ensuite convié à une séance d'écoute d'une cassette audio réalisée par Antoine Chatelard relatant « une conversion de Charles de Foucauld »²⁰. On y entend le récit de sa situation pendant l'hiver 1908 alors qu'il est gravement malade, atteint du scorbut, et celui de sa guérison grâce aux bons soins des habitants du hameau. Cette guérison coïncida avec la levée de l'interdiction de célébrer seul l'Eucharistie qu'il attendait depuis longtemps²¹. Cette séance permet aux visiteurs d'avoir un point de vue plus réaliste sur une période significative de son parcours chrétien au Hoggar. Le récit prend à revers les attributs hiératiques et érémitiques du personnage. Le choix de cet épisode de sa vie, issu des travaux historiques et biographiques du Frère Antoine, permet de découvrir certains aspects historiques de sa démarche de foi : Charles de Foucauld est en quelque sorte sauvé de son isolement dogmatique et idéologique par cette épreuve et l'aide vitale qu'il reçoit de ceux dont il se pensait le sauveur (A. Chatelard, 2002). C'est une séance importante pour des groupes qui ont une connaissance limitée du personnage. S'ensuit généralement une discussion entre le groupe et le Frère Antoine ou une des sœurs sur les différents aspects de sa

20. Ce récit s'inspire du chapitre, « La force dans la faiblesse » (A. Chatelard, 2002, 247-264).

21. Étant seul à Tamanrasset, il ne peut célébrer qu'à l'occasion du passage des quelques chrétiens, des militaires généralement. A. Chatelard (2002, 274) relate ainsi les effets de son installation dans le Hoggar : « Pourquoi être revenu dans ce pays où il ne peut même célébrer l'Eucharistie ? Depuis six mois, il n'a pu le faire que cinq fois, profitant du passage des deux seuls chrétiens qui ont bien voulu « assister » à sa messe. [...] Même pour Noël, il est resté seul, sans messe, pour la première fois depuis sa conversion. [...] Il ne s'est jamais cru autorisé à communier. Il a cependant osé poser la question. Il espère surtout obtenir un jour la permission de célébrer seul, bien que cette autorisation n'ait jamais été accordée [...]. Quelques semaines plus tard, il apprendra qu'il ne peut garder le pain consacré dans le tabernacle, tant qu'il est seul. Il l'enlèvera alors, la mort dans l'âme. Pendant six ans, il restera avec un tabernacle vide, contraint encore une fois à revoir ses principes et convictions, puisqu'il restera quand même ».

vie à Tamanrasset. Immanquablement, la discussion déborde pourtant sur les relations à promouvoir, en tant que chrétien, entre chrétiens et musulmans dans le monde d'aujourd'hui tiraillé par des frontières idéologiques et religieuses. À Tamanrasset, le week-end, les groupes qui arrivent de l'aéroport croisent ceux qui rentrent. Il arrive alors que cinq messes soient célébrées dans la même journée, dans des lieux différents et par des groupes aux motivations différentes. Certains visiteurs cherchent autre chose qu'une célébration, des échanges, ou à rencontrer ces communautés chrétiennes originales. Les groupes pèlerins célèbrent généralement la messe dans la grande cour abritée des sœurs. Les offices sont aussi fréquentés par les catholiques pratiquants de passage, les travailleurs ou coopérants étrangers et les migrants africains en partance pour l'Europe qui transitent parfois longtemps à Tamanrasset. Pour ceux-ci, la fréquentation de la messe ou de la fraternité des sœurs représente un moment de répit à leur misérable condition.

C'est la marche ascensionnelle de cinq jours, de Tamanrasset à l'Assekrem (80 km au nord), qui constitue le cœur de l'expérience pèlerine. La journée, le groupe est accompagné par leur animateur religieux et le guide touareg qui ouvre la marche. Pendant ce temps, une équipe logistique véhiculée les devance et prépare le bivouac et le repas du soir ; les randonneurs les rejoignent vers 16h. Il y a en moyenne cinq à six heures de marche par jour à effectuer. Le niveau s'apparente aux randonnées classiques proposées dans la région nécessitant une condition physique relativement bonne. La rigueur du climat d'altitude, l'inconfort inhérent à la marche, mais aussi la longueur des trajets, sont autant d'épreuves physiques expérimentées par les marcheurs ; au départ, tous n'ont pas conscience de ce qu'ils vont « endurer ». À ces épreuves physiques, s'ajoute l'expérience de la rupture d'avec un confort matériel : le fait de ne pas se laver pendant la marche, de ne pas pouvoir téléphoner, de se retrouver dans les situations d'inconfort, au cours de ce séjour prolongé en pleine nature. À l'inverse, l'effet physiologique bénéfique de la marche se traduit par l'oubli de soi, par un détachement intérieur. Ces sensations et cette rupture ne sont d'ailleurs pas

propres aux pèlerins, elles caractérisent plus communément l'expérience vécue par les randonneurs ²² :

Le dépaysement est total. Moi je me suis vidé la tête. Je me suis retrouvé. Ça fait penser à une mini année sabbatique, le fait de marcher tous les jours, de se poser le soir, d'être là, sans aucun autre but. Surtout d'arrêter de courir. Je trouve que la rupture est plus rapide qu'à Saint Jacques. C'est à cause du désert. On ne peut rien acheter, on ne peut pas téléphoner, on ne peut pas se laver. Le manque d'eau fait qu'on ne demande pas de l'eau pour se laver. En France, c'est tabou de ne pas se laver mais ici, on est tous pareil, du coup, ce n'est pas grave. (Entretien avec un pèlerin, février 2005. Groupe paroissial).

Dans ce même groupe, un autre entretien exprime certaines craintes concernant la démarche pèlerine :

J'avais peur que cela soit trop religieux et de ne pas être à ma place. Je ne pratique plus comme dans ma jeunesse.

À l'inverse, une autre femme m'a signifié son regret de n'avoir pas pu s'adonner pleinement au recueillement, supposé caractériser ce voyage, à cause des bavardages pendant la marche. Certains groupes, plus rares, manifestent au contraire une forte dévotion qui prolonge celle qui les caractérise en France. Un pèlerinage organisé par une communauté monastique pour de jeunes laïcs comptait trois temps de prière liturgique et une célébration eucharistique chaque soir. Les marches silencieuses étaient respectées.

Enfin, la dimension interconfessionnelle entre islam et christianisme, même si elle n'est pas au centre des motivations initiales, sous-tend l'expérience pèlerine des groupes. Elle tient à la découverte aléatoire et aux observations fortuites qu'ils font de l'islam à travers les rencontres ou échanges interpersonnels avec les musulmans qui les entoure ou qui les accueille. Bien que temporaire (une semaine en général), la relation de proximité entre les équipes locales et les touristes s'établit dans un huis-clos singulier. C'est l'occasion pour les pèlerins français d'observer les pratiques rituelles de leur équipe, voire, pour certains, d'y communier comme le décrit ici le journal d'une pèlerine :

22. Sur cette expérience, voir le récit éloquent de R. Chenu, 1983.

Mardi 24 octobre, nos amis musulmans fêtent l'Aïd, la fin du Ramadan. Nos guides souhaitant participer à la grande prière, nous décalons l'heure de notre départ pour le Tassili et les accompagnons. Quelle leçon de piété, d'humilité ! Quelle expérience unique pour nous ! Sur cette grande place de Tamanrasset, beaucoup d'hommes sont déjà en prière et de toutes parts d'autres arrivent encore. Nous nous joignons à eux et en pensée prions avec eux. Pour deux d'entre nous, cette prière en commun n'en est que plus vivante car elle leur permet d'être en communion avec un fils, un petit fils, une nièce, un neveu. Seigneur, merci de nous avoir offert ce moment fort, d'avoir ressenti au plus profond de nous mêmes ta présence. Tu étais là, le Dieu de tous les hommes, et plus particulièrement à cet instant même, pour ces centaines de musulmans, mais aussi pour nous, ces quelques chrétiens, venus de France.²³

Nous ne développerons pas ici cet aspect, mais nous noterons que les échanges inter-confessionnels, pour certains groupes et en certaines circonstances, entre les chrétiens-voyageurs et les musulmans-accompagnateurs constituent certainement une des grandes expériences de foi du voyage.

Les frères, dans une note de recommandations aux accompagnateurs des groupes organisés, intitulée *Pèlerinage à l'Assekrem*, insistent sur cinq points : les modalités d'ordre pratique de la visite de l'ermitage et du plateau de l'Assekrem ; les possibilités de célébration des Eucharisties ; l'entretien du groupe avec les frères qu'ils recommandent de prévoir lors de leur visite à Tamanrasset (l'entretien avec les frères de l'Assekrem est possible mais pas systématique, il n'est pas présenté comme faisant part de la prestation religieuse du séjour) ; les modalités d'organisation pour ceux des groupes qui souhaitent passer une journée sur le plateau et deux nuits au col (il est en effet interdit de dormir la nuit sur le plateau). Le dernier point aborde des recommandations concernant les motivations « souvent mélangées des participants » qui « doivent être respectées et même considérées comme des éléments positifs et des pierres d'attente permettant un enrichissement par rapport à ce que chacun recherche au point de départ » ; est aussi recommandée une ouverture d'esprit à la société musulmane :

Les pèlerins chrétiens, de passage en Algérie, monde entièrement musulman, ne peuvent et ne doivent pas ignorer la parole que leur adressent

ces « hommes d'Islam » en leur offrant une hospitalité paisible et amicale. Il serait dommage qu'il n'y ait pas chez les visiteurs une ouverture à la rencontre avec eux. Ce serait d'ailleurs oublier la raison pour laquelle Charles de Foucauld est venu au Hoggar. Cela devrait rester une préoccupation des accompagnateurs.

Ce dernier point stipule que :

Les pèlerins doivent éviter le port de costumes religieux ou civils, qui risqueraient d'attirer l'attention sur eux ou pourraient rappeler des souvenirs de l'époque coloniale. (Note de la Fraternité de l'Assekrem Pèlerinage à l'Assekrem).

L'Assekrem

L'arrivée à l'Assekrem a généralement lieu l'après-midi. Les visiteurs sont accueillis par le frère de permanence qui a préparé du thé en guettant les groupes dans leur ascension vers l'ermitage, comme le veut la coutume à la fraternité. La majorité des questions concerne leurs conditions de vie, leurs raisons de vivre ici, les significations de leur présence en ce lieu, leur rapport à l'Église d'Algérie :

Dans la fraternité, le quart des frères sont prêtres. Nous n'avons pas de charge missionnaire, ni pastorale. Charles de Foucauld fut notre inspirateur, René Voillaume notre fondateur. Notre système veut que les PFJ vivent une vie de Nazareth, c'est à dire une immersion dans les milieux pauvres, par le travail et la vie en communauté et après, une vie dans le monde, ça c'est l'apport de René Voillaume. Il y a différents parcours : on peut être dans la fraternité sans exercer de sacerdoce ; on peut aussi être dans la fraternité et si besoin, certains recevront leur sacerdoce. Les frères rentrent en France tous les deux ans environ. La congrégation est basée à Londres mais on va déménager à Bruxelles. Avant c'était ici, après Marseille, après Rome mais là bas on était trop prêt du bon Dieu. [...] L'Église d'Algérie a accepté notre vie contemplative. Elle apprécie notre forme de vie. C'est le diocèse le plus grand du monde, avec cent chrétiens. Ce sont des Pères Blancs. Mais c'est une église très simple : il n'y a plus d'école, plus de centre d'apprentissage.²⁴

23. http://catholique-belley-ars.cef.fr/page_mvtservices/ecran_pelerinages.htm.

24. Extrait d'une discussion entre un groupe de pèlerins et un frère lors de leur accueil sur le plateau.

La renommée d'érémisme du Père de Foucauld leur est quasiment systématiquement renvoyée à travers un questionnaire très courant chez les groupes pèlerins :

Est ce que les Petits Frères de Jésus sont tous des ermites ?

Une réponse sèchement formulée tourne la question en dérision :

Si j'avais voulu être ermite, j'aurais été vivre ailleurs !

L'accueil des frères ne se limite pas aux groupes à étiquette religieuse. Ils tentent de ne pas être monopolisés par un seul groupe, et apprécient de pouvoir passer plus de temps avec des personnes seules ; dans tous les cas, ils ne devancent pas la demande des visiteurs et laissent s'exprimer les motivations plus personnelles de chacun, s'il le souhaite. Leur attention va aux personnes isolées, aux visiteurs de tout ordre, aux Algériens qui viennent eux aussi en visite touristique, généralement en famille, à l'Assekrem. En Algérie, cet endroit a la réputation d'être un lieu de foi chrétienne. L'Atakor est aussi connu à cause du mont Tahat, le plus haut du pays (2 900 m d'altitude), qui fait face au plateau. Parfois les visiteurs algériens demandent s'il n'y a pas de rites à accomplir, d'offrande à faire, comme on ferait lors d'une *ziyara* (visite pieuse sur le tombeau d'un saint musulman). Les dizaines de livres d'or de l'ermitage, entassés dans la bibliothèque, témoignent de la reconnaissance du lieu aussi bien par des Algériens et des musulmans que par des étrangers venant d'Europe ou d'Algérie, qu'ils soient chrétiens ou musulmans, d'une autre religion ou sans confession. On y trouve de nombreux hommages à la fraternité universelle prêchée par Foucauld, des prières personnelles pour des êtres chers ou d'autres, plus universelles, pour la paix dans le monde, des appels au « dialogue des cultures ». Les livres d'or attestent aussi de la beauté et la grandeur du paysage. Surtout, l'humilité de l'ermitage et la discrétion de ceux qui y vivent ne laissent personne indifférent.

L'ermitage

La chapelle est souvent remplie de visiteurs venus pour les Eucharisties matinales que les frères célèbrent à huit heures, un quart d'heure

avant le lever du soleil, afin de ne pas priver les gens du spectacle. Cet horaire a aussi l'avantage de laisser aux frères la disponibilité nécessaire à l'accueil des visiteurs, notamment des Algériens dont la visite est plus matinale. Pourtant, l'usage des groupes de pèlerins est de célébrer la messe à l'heure qui leur convient, généralement par le prêtre accompagnateur, du fait de la contrainte horaire de leur programme. L'émotion y est souvent très intense ; elle est vécue comme l'ultime action de grâce du pèlerinage. En général, le groupe prie deux fois, à l'arrivée sur le plateau l'après-midi et tôt le matin avant de repartir pour Tamanrasset, puisque l'Assekrem marque la fin du circuit. Des véhicules viennent les chercher et le départ est prévu après le petit-déjeuner.

Célébrer la messe à l'extérieur de l'ermitage est exclu. De même, il est souvent demandé aux groupes pèlerins de respecter ceux qui ne prient pas, de ne pas être par trop démonstratifs ; le port de l'habit n'est pas dans l'usage des frères. Finalement, l'attitude et la discrétion des frères invitent chacun à se rappeler l'importance des moments privilégiés de silence et de recueillement, sur le plateau. Pour les groupes, l'emploi du temps ne permet pas de profiter pleinement du potentiel du lieu, c'est un regret exprimé dans nombres d'entretiens :

À l'Assekrem, j'ai eu besoin de me poser, de méditer. Mais c'était trop rapide, on n'a pas eu le temps.

Les frères, quant à eux, constatent avec regret :

On a vu des groupes sous prétexte qu'il fallait dire la messe ou prier ensemble, rentrer à l'intérieur de l'ermitage et rater un coucher de soleil [...]. Il y avait une sorte d'erreur d'orientation. Ici, il faut prendre la réalité des choses d'abord, de la nature, de la création et, très important, de la relation avec les gens ici. ²⁵

À l'écart des regards, plus loin sur le plateau, cinq ermitages offrent la possibilité de retraite en solitude complète aux frères, religieux ou laïcs introduits auprès des fraternités, qui viennent des quatre coins du monde y effectuer une *khaloua* (retraite) (ill. 3). Pour y accéder, il faut s'éloigner du périmètre de la « maison mère » et suivre les chemins façonnés et entretenus par les frères.

25. Entretien avec A. Chatelard, février 2006.

Les ermitages sont de petites maisons de pierre comprenant deux cellules, une chambre et une chapelle. Les retraites peuvent durer de huit à quarante jours, chacun pouvant marcher, prier, lire, travailler ou encore méditer, dans sa cellule, ou à l'abri du vent, derrière des paravents de pierre qui parsèment le plateau. Les frères guident volontiers les visiteurs vers les différents accès aux ermitages sans pour autant en faire état. Le décor vivant de ces ermitages, isolés mais en activité, se situe en contre-champs de l'affluence qui prévaut du lever au coucher du soleil à l'ermitage de

Charles de Foucauld, implanté à quelques kilomètres de là sur le versant ouest du plateau (ill. 4). Pour qui prend le temps et en obtient l'opportune indication, la visite des ermitages actuels tient lieu de belle introduction à l'originalité de l'implantation des Petits Frères de Jésus en Algérie. Cette « curiosité » n'est pas forcément réservée aux pèlerins. Les groupes touristiques bénéficiant des services d'un guide familier des fraternités ont l'opportunité de découvrir ce plateau singulier qui préserve ses propres ermitages de l'intrusion touristique générée par l'ermitage initial. Pour la plupart

Illustration n° 3. Ermitage isolé de la fraternité, Assekrem



Illustration n° 4. Détail d'un ermitage sur le plateau de l'Assekrem : *Abou Rahim*, "Père miséricordieux", en arabe et en tefinagh, l'alphabet touareg.

© Photographie de Nadia Belalimat.

d'entre eux, le coucher du soleil sur le mont Tahat reste le rituel touristique le plus prisé, avec, le lendemain matin, la vision du lever du soleil pour un dernier hommage à la nature ou à la création, avant de repartir en voitures vers Tamanrasset puis l'aéroport.

Conclusion

Replacer le tourisme religieux en hommage à Charles de Foucauld dans sa perspective historique et dans ses concomitances avec le développement du tourisme saharien permet de montrer en quoi les motivations « pèlerines » procèdent d'une lecture légendaire de la vie de ce saint béatifié en 2005. Notre analyse a aussi été guidée par l'originalité et l'ambivalence de la posture des fraternités envers les touristes. En effet, leurs membres considèrent *a priori* tout visiteur comme étant « en recherche ». Si le tourisme désertique se caractérise toujours par un isolement, une mise en retraite temporaire de la personne, le tourisme chrétien foucauldien ajuste cette expérience à « l'approche » de communautés religieuses originales qui incarnent aujourd'hui, plus que l'image fabriquée de Foucauld, le dialogue nécessaire avec le monde musulman.

Bibliographie

- AUCOURT René, 1993, « L'Église catholique et le tourisme », *Cahiers Espaces*, n° 30, 12 18.
- BAZIN René, 1921, *Charles de Foucauld, explorateur au Maroc, ermite au Sahara*, Paris, Plon.
- CASAJUS Dominique, 1997, « Charles de Foucauld face aux Touaregs, rencontre et malentendu », in « Miroirs du colonialisme », *Terrain*, n° 28, 29 42.
- CASAJUS Dominique, 1999, « La vie saharienne et les "Vies" de Charles de Foucauld », in Lionel Galand (dir.), *Lettres au marabout, messages touaregs au père de Foucauld*, Paris, Belin, 47 99.
- CASAJUS Dominique, 2000, « René Bazin et Charles de Foucauld : un rendez vous manqué ? », in « Lire aujourd'hui René Bazin », *Impacts*, n° 34, spécial, 149 163.
- CAUVIN VERNER Corinne, 2005, *Au désert, anthropologie d'une situation touristique dans le Sud marocain*, Thèse de doctorat d'anthropologie sociale, EHESS, Paris.
- CHATELARD Antoine, 1993, « Le tourisme au Hoggar », in « Tourisme religieux », *Cahiers Espace*, n° 30, 124 131.
- CHATELARD Antoine, 1995, « Charles de Foucauld linguiste ou le savant malgré lui », *Études et documents berbères*, n° 13, 145 177.
- CHATELARD Antoine, 2002, *Charles de Foucauld, Le chemin vers Tamanrasset*, Paris, Karthala.
- CHATELARD Antoine, 2005, « Charles de Foucauld à Tamanrasset. Une vie fraternelle au cœur du monde », *Les Petits Frères de Jésus, Nouvelles périodiques pour les amis des fraternités*, supplément au n° 21, 2^e semestre, 17 25.
- CHATELARD Géraldine, 2006, "Desert tourism as a substitute for pastoralism. Tuareg in Algeria and bedouin in Jordan", in *Nomadic Societies in the Middle East and North Africa. Entering the 21st Century*, Leyde, Brill, 710 736.
- CHENU Roselyne, 1983, « Au milieu de nulle part », in *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, 231 239.
- CHEVALIER Jean, 1991, *Le soufisme*, Paris, PUF.
- CUCHET Gérard, 2005, « Nouvelles perspectives historiographiques sur les prêtres ouvriers (1943 1954) », *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire, n° 87, 177 187.
- DIRÈCHE SLIMANI Karima, 2000, « Orphelins et convertis. Le discours des missionnaires sur la formation des nouvelles élites au Sahara à l'époque coloniale », in Pierre Bonte et Hélène Claudot Hawad (dir.), *Élites du monde nomade touareg et maure*, Edisud/IREMAM, Aix en Provence, 71 77.
- GAST Marceau, 2004, « À chacun sa gloire. L'ascension des jeunes sahariens d'Algérie dans la wilaya de Tamanrasset », in « Figures sahariennes », *Ethnologies comparées*, n° 7.
- GORRÉE Georges, 1936, *Sur les traces de Charles de Foucauld*, Paris, Éditions La Plus Grande France, [rééd. 1947, Grenoble, Arthaud ; et 1953, Paris, La Colombe].
- HENRY Jean Robert, 1983, « Le désert nécessaire », in *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Éditions Autrement, 17 34.
- HERVIEU LÉGER Danièle, 1999, *Le pèlerin et le converti. La religion en mouvement*, Paris,

« *Marcher sur les traces de Charles de Foucauld* » ...

Flammarion.

PANDOLFI Paul, 1997, « “Sauront ils séparer entre les soldats et les prêtres ? ” L’installation du Père de Foucauld dans l’Ahaggar », *Journal des Africanistes*, vol. 67, n° 2, 49 69.

PEILLARD Jean, 1955, « Le deuxième pèlerinage des *Cahiers Charles de Foucauld* au Hoggar 9 17 », *Cahiers Charles de Foucauld*, avril, 213 228.

SUAUD Charles et VIET DEPAULE Nathalie, 2004, *Prêtres et ouvriers, Une double fidélité mise à l’épreuve, 1944 1969*, Paris, Karthala.

VOILLAUME René, 1950, *Au cœur des masses*,

Paris, Le Cerf.

VOILLAUME René, 1998, *Charles de Foucauld et ses premiers disciples. Du désert arabe au monde des cités*, Paris, Bayard Éditions Centurion.

Annexe 1

Les Fraternités

Les Petits Frères de Jésus, *Ikhouan-El-Khaloua*

La postérité sacerdotale de Charles de Foucauld se constitue en 1936, soit vingt ans après sa mort, avec la fondation de la congrégation des Petits Frères de Jésus. Sur la base des règles qu'avait établies Charles de Foucauld, la congrégation va chercher sa voie, entre esprit de mission et vocation contemplative, pendant une dizaine d'années. Sous l'action déterminée de René Voillaume, premier prieur de la congrégation, une première fraternité²⁶ s'installe en 1934 à El-Abiodh-Sidi-Cheikh, dans le sud oranais, à proximité d'un centre religieux musulman renommé, la *zaouia* (confrérie religieuse) du saint Sidi Cheikh de la confrérie des Cheikhia. Leur règlement se fondait sur « les observances fondamentales de la clôture, du silence et de la prière de jour et de nuit » (Voillaume, 1998, 223), à l'image des années monacales que Charles de Foucauld vécut à Nazareth puis à Beni Abbès. Leur vœu de pauvreté se réalisait alors dans l'adoption d'un dépouillement total, règle de vie importante de la fraternité. L'originalité de l'implantation des Petits Frères à El-Abiodh réside aussi dans le dialogue interconfessionnel entre les ascèses musulmanes et chrétiennes dans le contexte historique de la colonisation puis de la décolonisation.

À cette époque, l'originalité de leur démarche tient à l'évolution de leur dévotion à travers, notamment, l'influence des pratiques des maîtres de la confrérie des Cheikhia²⁷. Sans charge apostolique, ils maintiennent leur communauté en dehors de l'Église algérienne. Cette relative liberté leur permettra certaines expériences inspirées des pratiques enseignées à la *zaouia*. Ils s'initient aux retraites en solitude (*khaloua*) soufis à l'image de celles pratiquées par Sidi Cheikh de son vivant, à la manière nomade, sous tente, ou dans un lieu isolé :

Nous ne pouvions circuler aux alentours sans rencontrer ces *maqam*, endroits sacrés indiqués par un demi cercle de pierres entassées, ou simplement

des lieux dits rappelant des événements merveilleux de la vie du saint, ou les endroits marqués par sa prière solitaire. On nommait ces derniers des *khaloua*, mot arabe dérivant d'une racine signifiant l'action de se retirer à l'écart pour prier. » (Voillaume, 1998, 207).

Ils seront surnommés par les habitants d'El-Abiodh, *Ikhouan el Khaloua*, littéralement « frères de la prière solitaire ». C'est toujours sur ce mode que sont conçus les temps de retraite des fraternités en Algérie. Cette pratique rejoint la tradition carmélitaine et celle des saints déserts qui :

[permet], non seulement d'équilibrer la vie commune par des périodes plus ou moins longue de solitude, mais surtout d'accomplir notre mission sacerdotale d'intercession et d'adoration au nom du peuple, d'une manière absolue, l'âme étant seule et tout entière livrée à Dieu seul. (*id.*, 227).

La réorientation des petits frères vers les missions ouvrières

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la congrégation opère un rapprochement significatif avec la Mission ouvrière en France et fonde la première fraternité en milieu ouvrier, en 1947, à Aix-en-Provence. Il s'agit là d'une réorientation majeure de la vocation des Petits Frères, qui donne à la congrégation sa physionomie définitive à travers le travail salarié des frères et le maintien de leur vocation contemplative. Leur congrégation évolua donc vers une nouvelle forme de vie religieuse, pour l'Église même :

26. Terme qui désigne, à la fois, la communauté et sa maison. Dans la littérature foucauldienne, le terme « fraternité » se substitue au terme « ermitage » lors de son installation en Algérie, à Beni Abbès, en 1901.

27. Brièvement présenté, le soufisme (*tasawwuf*) représente la voie mystique de l'islam et vise une connaissance empirique de la présence de Dieu. C'est un combat spirituel (*jihād*) exigeant une purification de l'esprit par l'ascèse, la contemplation (*mushāhada*) et l'invocation de Dieu (*dhikr*). Ce mouvement vise à l'union la plus intime possible avec Dieu, sous la forme d'une illumination. Il s'agit d'une ascension initiatique, ponctuée par un labyrinthe d'épreuves, effectuée sous la conduite d'un guide éprouvé et par l'adhésion à un groupe ou à une confrérie (*zaouia*) formés sous son autorité. (d'après Jean Chevalier, 1991).

L'originalité de notre vie religieuse découle de cette idée centrale : maintenir une vie contemplative non pas dans la clôture, mais dans les conditions de vie des pauvres et au milieu des hommes, en imitation de la vie de Jésus à Nazareth. C'est là le centre de tout pour nous, et les aspects particuliers de notre forme de vie religieuse en découlent : la pauvreté de vie, l'habitation dans de pauvres demeures, les rapports d'amitié avec les hommes, l'adoration du Saint Sacrement, la nature du travail, le port d'un vêtement ordinaire, tout se tient et s'explique par cette vocation contemplative et de présence aux hommes. (Voillaume, 1998, 466).

Les fraternités du Hoggar

Entre 1952 et 1955, la congrégation des Petits Frères de Jésus fonde deux nouvelles fraternités, à Tamanrasset et à l'Assekrem, à proximité des « ermitages historiques » de Foucauld, la frégate de Tamanrasset et l'ermitage de l'Assekrem. Ce mouvement concerne aussi les congrégations des Petites Sœurs du Sacré Cœur et celle des Petites Sœurs de Jésus qui s'établissent à proximité de la Frégate. Au moment de la guerre d'indépendance, un certain nombre d'entre eux adoptent la

nationalité algérienne. Conformément à l'évolution de leur règlement, ils gagnent leur vie par le travail : Antoine, par exemple, fut longtemps employé comme technicien dans le service de l'hydraulique. Une des sœurs occupa longtemps un emploi de sage-femme à l'hôpital de Tamanrasset, une autre comptable à la mairie. De leur côté, de 1953 à 1973, les Petites Sœurs de Jésus ont vécu sous tente, dans le massif, élevant leur troupeau de chèvres. Elles ont quitté Tamanrasset en 2006, après plus d'un demi-siècle de présence dans cette ville. Si les Frères sont installés dans la ville loin de l'affluence touristique liés à l'ermitage de Foucauld, les Petites Sœurs du Sacré Cœur occupent toujours la maison à côté de la Frégate. Ce bâtiment est néanmoins propriété de la ville. Elles en gardent la clé et guident la visite.

Cinquante ans après leur installation, les fraternités du Hoggar font depuis longtemps parti du tissu social local. Revendiquant une grande discrétion dans leur vie professionnelle et contemplative, rien ne prédisposait donc ces religieux à l'accueil de milliers de visiteurs annuels, touristes pour la plupart, pèlerins parfois, sur les lieux de vie de Charles de Foucauld.

Annexe 2

Charles de Foucauld (1858-1916), un personnage multiple, un parcours religieux atypique

C'est à 28 ans que Charles de Foucauld se convertit au catholicisme. Cette conversion constitue à tout point de vue une rupture avec la vie qu'il a menée dans sa jeunesse. On en rappellera brièvement les éléments biographiques importants. Issu d'une famille de l'aristocratie strasbourgeoise, il devient orphelin à l'âge de 7 ans et il est adopté, avec sa jeune sœur, par son grand-père, le colonel de Morlet. Ils grandissent à Nancy. En 1876, il intègre l'école militaire de Saint-Cyr d'où il sort sous-lieutenant deux ans plus tard. La même année, le décès de son grand-père le laisse dans un désarroi profond. Il hérite d'une fortune considérable qu'il dépensera dans une vie de « noceur ». Il s'engage dans une carrière militaire à l'École de cavalerie de Saumur puis intègre un régiment de Hussards à Pont-à-Mousson où il est souvent mis aux arrêts pour indiscipline. Il découvre l'Algérie en 1880, alors que son régiment est envoyé en renfort dans la répression des insurrections de Sétif. La vie de caserne l'ennuie. Il est finalement renvoyé après s'être affiché avec sa maîtresse. Après son retour en France, il obtient sa réintégration, et participe à une nouvelle campagne en Algérie. Se voyant refuser sa mutation au Sénégal, il démissionne de l'armée en 1882. Il entreprend alors une expédition exploratoire au Maroc, pendant quatre ans, qui lui vaudra la remise de la médaille d'or de la Société de géographie par Henry Duveyrier. Il vivra longtemps en concubinage puis se lancera dans un projet de mariage vite abandonné.

En 1886, il se rend à l'Église Saint-Augustin à Paris et demande à l'abbé Huvelin des cours de religion. Sa conversion aussi subite que radicale l'amène, d'abord, à effectuer plusieurs périodes de retraites, notamment à la Trappe de Notre-Dame des Neiges en Ardèche. Ces périodes sont entrecoupées par un pèlerinage en Terre sainte, en 1889, deux ans après sa

conversion. C'est à cette occasion que Charles de Foucauld, en quête d'idéal mystique, découvre, selon Antoine Chatelard (2002, 42) :

L'existence humble et obscur du *divin ouvrier*. C'est un choc déterminant, une sorte d'appel, et surtout une réponse à la question qu'il se pose depuis le jour de sa conversion : « Que faut-il que je fasse ? ».

Imiter Jésus à Nazareth définira, dès lors, l'essentiel de sa vocation. Cette intuition décisive – « l'incognito du Verbe Incarné » – finira par désigner tout son cheminement de conversion. Néanmoins, la dévotion, l'idéal mystique (et les premiers écrits religieux) qu'il projette dans la vie nazaréenne de Jésus seront marqués par une conception doloriste et pénitente qu'il cultivera ensuite pendant les sept années (1890-1897) qu'il passera à la Trappe d'Akbès en Syrie, puis pendant les trois ans qu'il passera chez les Clarisses à Nazareth. Nombre de ses œuvres spirituelles les plus connues sont écrites pendant cette période.

La première période de sa vie de converti, d'ermite en quête de « la dernière place », et ses écrits ont alimenté nombre d'interprétations concernant la compréhension des quinze dernières années de sa vie passées au Hoggar. La publication de la première biographie de Charles de Foucauld, en 1921 par René Bazin, allait poser, pour longtemps, tous les éléments de la figure légendaire de l'ermite se retirant au désert pour ne vivre que pour Dieu, bien éloignée de la réalité de sa vie au Hoggar. Plusieurs confusions gênent la compréhension des onze dernières années de sa vie passées au Hoggar. Chaque époque et génération en ont produit des lectures diverses et controversées.

La littérature hagiographie que son destin a suscitée écarte les circonstances historiques de son installation dans le Hoggar, alors qu'elle s'opère à un moment décisif de l'expansion coloniale française, en 1905, dans les territoires touaregs. Paul Pandolfi, dans une étude (1997) consacrée aux circonstances historiques de cette installation, en a décrit les étapes, les détours et les négociations qu'elle avait suscité avec les Touaregs et notamment les Dag-Ghali qui

voyaient s'installer ce « marabout » chrétien sur leur territoire, à Tamanrasset, centre de cultures où vivaient leurs métayers (*harratins*) :

L'installation de Foucauld s'opère dans le même temps qu'est vraiment confirmée la soumission des Kel Ahaggar aux autorités françaises. C'est dire que cet établissement, aussi important qu'il ait pu se révéler par la suite, n'était alors qu'un point secondaire par rapport à ceux qui, tant aux yeux des Kel Ahaggar que des militaires Français, s'avéraient fondamentaux (P. Pandolfi, 1997, 64).

Dans les circonstances troublées de l'assujettissement des tribus, il commence, en août 1905, à faire construire sa maison à Tamanrasset, qu'on appellera la *frégate* à cause de sa forme oblongue et ramassée. Quelques années plus tard, à la recherche d'un point central dans les montagnes pour se rapprocher des Touaregs qu'il voit peu à Tamanrasset, il découvre l'Assekrem et y fait faire construire un « ermitage ». Il n'y passera que cinq mois durant l'hiver 1911 pour finalement se résigner à rejoindre Tamanrasset, incapable de résister aux conditions de vie sur le plateau. Il résidera principalement à Tamanrasset jusqu'à sa mort en décembre 1916 ²⁸.

Les contradictions du personnage déterminent en partie la difficulté à restituer son action. S'il fut une sentinelle avancée en pays touareg de l'expansion coloniale française, Foucauld se démarquait pourtant du mouvement missionnaire en plein essor. Sa conception personnelle de sa « mission » évolua au long des quinze années qu'il passa au Hoggar : il se comprenait au début comme une espèce de « moine-missionnaire » porté par une mission évangélique ambiguë (A. Chatelard, 2002, 270) volontairement vécue en marge de la société des missionnaires d'Afrique ²⁹. Sa vie plus ascétique qu'érémique auprès des habitants du Hoggar lui fera finalement reconsidérer sa vocation comme une quête de « fraternité universelle », posture que reprendront ses héritiers spirituels, les Petits Frères et Petites Sœurs de Jésus, près de vingt ans plus tard, tout en réinterprétant le motif

nazaréen de son message. Au-delà de ces contradictions, l'activité majeure que Charles de Foucauld poursuivra avec acharnement, fut de se plonger, corps et âme, dans une œuvre ethnolinguistique monumentale ³⁰ sur la *Tamahaq*, la langue des Touaregs septentrionaux, Kel Ahaggar et Kel Ajjer, encore considérée aujourd'hui comme un travail linguistique inégalé. Plus récemment, la publication commentée des *Lettres au Marabout, Messages touaregs au Père de Foucauld*, a permis de restituer les relations que sa société d'accueil entretenait avec lui, d'en mesurer la rencontre et les malentendus à une période décisive, pour les Touaregs, de la colonisation française. L'ouvrage relève les ambiguïtés contemporaines de la réception et l'interprétation du message religieux livré par Foucauld à partir de son installation dans le Hoggar. Il souligne la rupture qu'a représentée le Hoggar, pour Foucauld, par rapport à la période nazaréenne de sa vie :

Une conversion inspirée à l'origine par le rejet du monde l'a conduit à vouer les dernières années de sa vie à la réalisation d'une œuvre « mondaine », ne pouvant être appréciées que selon des critères « profanes », mais qui restera peut être pour la postérité comme la trace la plus palpable de cette conversion (D. Casajus, 1999, 95).

28. Survenue lors d'une attaque du fortin par un groupe de touaregs sénousites en rébellion contre les occupations coloniales italiennes et françaises.

29. « ...la Société des missionnaires d'Afrique plus connue sous le nom de « Pères Blancs » fondée en 1868 par l'archevêque d'Alger et cardinal primat d'Afrique, Monseigneur Lavigerie. Dès la fondation de la congrégation, le discours officiel de la hiérarchie sur l'action missionnaire en Afrique est centré autour de la formation spirituelle et politique des convertis et de la place centrale qu'ils devront occuper dans leur société. Modèles de réussite d'un apostolat catholique, mais surtout médiateurs par excellence, les convertis devaient répondre au principe de base de Lavigerie qui tenait avant tout à « christianiser l'Afrique par les Africains. (Lavigerie, 1980) » (Direche-Slimani, 2000, 71).

30. On citera, entre autres : *Dictionnaire abrégé touareg-français des noms propres*, Alger, Carbone, t. 1, 1918, 652 p et t. 2, 1920, 791 p ; *Textes touaregs en prose*, Alger, Carbone, 1922, 230 p ; *Poésies touarègues*, Paris, Leroux, t.I, 1925, 658 p ; t II, 19300, 461 p ; *Dictionnaire touareg-français*, Paris, Imprimerie nationale, 1951, 4 vol., 2028 p.

De la visite de Chinguetti à l'expérience du *trek* dans le désert

Révélation de la culture religieuse en Adrar mauritanien dans le contexte touristique

Sébastien BOULAY

Le classement de Chinguetti au Patrimoine mondial de l'UNESCO a été obtenu l'année même du lancement du tourisme en Adrar mauritanien. C'est en effet à partir de 1996 que le tourisme organisé prend son véritable essor en Mauritanie, grâce à l'ouverture d'une ligne charter entre Paris, Marseille et la petite ville d'Atar, chef-lieu de la région de l'Adrar. Les voyages proposés combinent deux formes de tourisme : le « tourisme d'aventure » (ou *trekking*), offrant des séjours d'une semaine de « randonnée chamelière » ou de « 4 x 4 » dans le désert, donc assez rustiques et reposant sur une logistique limitée ; le « tourisme culturel », fondé sur la découverte de la culture locale et la visite de sites historiques. Ce tourisme, ciblant pour l'heure un public français, séduit des individus exerçant des métiers culturels et d'enseignement, des professions libérales, des cadres d'entreprises, des étudiants. Le volume des touristes se rendant en Adrar par ligne aérienne directe reste limité, jusqu'en 2005 à environ 10 000 personnes par an ¹, chiffre (de l'aéroport d'Atar) qui sera par la suite fortement revu à la baisse pour des raisons politiques ². Le marché est disputé par une quinzaine de tour-opérateurs, français pour l'essentiel, représentés sur place par des agences mauritaniennes dont le rôle est de prendre en charge les touristes et de réaliser leur programme. Au moins 70 % des circuits passent par la ville de Chinguetti (S. Panarotto, 2003, 18), faisant d'elle le site touristique le plus visité de la région.

L'ancienne cité caravanière, classée sur la liste de l'UNESCO au même titre que trois autres villes dites « historiques » – à savoir Ouadane, en Adrar, Tichît, au Tagant, et Oualata, dans le Hodh oriental – est généralement présentée aux étrangers qui la visitent comme la capitale

spirituelle et culturelle du pays, et apparaît ainsi comme la touche culturelle des produits promus par les tour-opérateurs. Souvent parée du titre prestigieux de « Septième ville sainte de l'islam » par les agences touristiques, relayées par les médias étrangers, Chinguetti apparaît d'emblée comme le lieu privilégié de découverte d'une culture religieuse ouest-saharienne empreinte d'érudition et de tolérance. Néanmoins, dans les faits, il semble exister un décalage entre les dispositions prises à Chinguetti pour présenter aux touristes une certaine image de la culture locale et l'expérience vécue par eux, au cours de la « randonnée chamelière » dans le désert, d'un islam « vivant » et sans artifices.

Ce dispositif serait-il moins opérant auprès des visiteurs français que le voyage à pied dans le désert, propice à la méditation, et qui participerait avec plus d'efficacité à la découverte de l'islam, du fait de son aspect spontané et non programmé par les agences de voyage ? Pour répondre à cette question, je m'appuierai sur des données ethnographiques recueillies lors d'enquêtes de terrain menées en Adrar mauritanien entre février et septembre 2005 : au cours de quatre circuits touristiques effectués avec des groupes de touristes français ; puis dans des localités de l'Adrar

1. Chiffre auquel il faut ajouter les touristes indépendants venant en Mauritanie depuis l'Europe par la route, ainsi que les expatriés résidant à Nouakchott, qui visitent l'Adrar le temps d'un week-end ou de vacances scolaires.

2. Le renversement en août 2005 du président en place va marquer l'entrée du pays dans une période de turbulences politiques et d'actions de fondamentalistes musulmans visant les intérêts nationaux, le tout concourant à un discours des chancelleries occidentales déconseillant à leurs ressortissants de visiter la Mauritanie.

fréquentées par les touristes et auprès d'opérateurs locaux interrogés à Nouakchott, capitale du pays ³.

Après avoir examiné les démarches patrimoniales dont la ville fait l'objet, j'évoquerai le décalage qu'il y a entre les images produites sur Chinguetti dans la littérature et les médias et ce qui est effectivement représenté lors de la visite de la ville. Enfin, je m'intéresserai à l'expérience de découverte de la culture religieuse locale qui se produit lors de la marche dans le désert et qui, de fait, participe grandement au dépaysement vécu par les touristes.

La mise en patrimoine de la ville de Chinguetti : une formulation à deux voix ?

Démarches et discours exogènes : labellisation et promotion

Voyons d'abord comment Chinguetti est aujourd'hui réinventée par les promoteurs étrangers de la culture et du tourisme et examinons la genèse, à la fois fulgurante et fragile, d'un patrimoine culturel d'intérêt touristique international. Actuellement, il me semble que les démarches des instances nationales et mondiales de qualification du « patrimoine culturel » rejoignent celles des promoteurs du tourisme en Mauritanie : elles visent à fabriquer un « patrimoine » prioritairement utile pour le développement économique de la région. En Mauritanie, cette notion a fait son apparition au cours des années 1990, notamment avec la création de la Fédération nationale des villes anciennes (FNSVA) (1993), le classement des quatre cités historiques (1996) et le colloque inaugural du Projet de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel mauritanien (PSVPCM) (1999). Certes, l'UNESCO a joué un rôle important dans la mise en patrimoine de la cité de Chinguetti, cette démarche ayant été initiée quelques années auparavant ⁴. Mais le fait que le classement de 1996 coïncide avec l'arrivée des premiers charters sur l'Adrar me semble également refléter la collusion entre les logiques des opérateurs de la patrimonialisation, d'une part, et celles des agents de la mise en tourisme de la région, d'autre part.

À mon sens, cette liste de classement est le label par excellence d'une culture globale consensuelle, émis par une institution des Nations Unies spécialement mandatée pour qualifier « les plus dignes traces du passé » (D. Fabre, 2000b, 205) pouvant entrer dans l'héritage « de l'humanité ».

Les médias étrangers, français en particulier, ont également largement contribué à faire de Chinguetti *la* ville des manuscrits ⁵, à sauver en urgence de l'ensablement. Eux aussi ont donc joué un rôle non négligeable dans ce processus de patrimonialisation : on compte nombre de documentaires, parfois d'une qualité douteuse, sur Chinguetti et ses précieux manuscrits menacés de disparition, d'articles dans des magazines de voyages ou des journaux à grand tirage qui, on s'en doute, occultent certaines réalités moins bonnes à montrer comme la situation économique de certaines familles ou l'insalubrité urbaine. La mise en patrimoine procède en effet par sélection et scotomisation, par une mise en avant d'éléments au détriment d'autres. Des associations de soutien aux « bibliothèques du désert » se sont créées, dans les années 1990, comme celle d'une journaliste vedette du Journal télévisé d'une des principales chaînes françaises.

Aujourd'hui, de nombreuses institutions et ONG de développement intervenant au sein de la Commune de Chinguetti, séduites par la rapidité apparente de la greffe de ce secteur touristique sur l'économie locale (S. Boulay, 2006), reprennent à leur compte ce discours patrimonial dans la formulation de leurs projets et dans leur lecture de la ville, alimentant ainsi le processus en cours. Parmi les nombreux projets humanitaires et/ou de développement

3. Recherche post-doctorale partiellement financée par la Société mauritanienne de services et de tourisme (SOMASERT), dont je remercie le directeur de l'époque, Abderrahman Ould Doua, ainsi que l'ensemble des personnels d'accompagnement (guides, cuisiniers, chameliers) rencontrés durant cette enquête, pour leur collaboration amicale.

4. Un appel à la sauvegarde des quatre villes anciennes de Mauritanie avait été lancé du haut du minaret de Chinguetti dès 1981 par Moutar M'Bow, alors directeur de l'UNESCO, suivi d'un second appel lancé en 1988 par son successeur Federico Mayor, également depuis Chinguetti. En 1993, le ministère de la Culture et de l'Orientation islamique publiait un arrêté classant ces quatre villes historiques au titre de « patrimoine national protégé » (S. A. Ould Dey, 1999, 61-62).

5. Voir la contribution de Pierre Bonte dans ce volume.

dont la ville est investie, un important programme de l'Union européenne s'est achevé en 2006 : il comportait cinq volets dont trois visaient l'amélioration des capacités touristiques de la ville, l'un portant plus spécifiquement sur la conservation des manuscrits des bibliothèques familiales. L'introduction du document présentant les principaux acquis de ce programme commençait par ces phrases :

Chinguetti jouit d'une notoriété internationale par sa qualité de ville saharienne typique, ce qui lui a valu d'être classée au Patrimoine mondial de l'UNESCO, et grâce aux « manuscrits du désert » conservés dans des bibliothèques familiales. Au plan national, c'est une ville symbole car Chinguetti est le berceau historique du pays et sa capitale religieuse. Elle est considérée comme la Septième ville sainte de l'islam. Située au nord est, aux lisières d'un désert de pierre, le plateau de l'Adrar, et d'un désert de sable, l'immense Sahara, c'est aujourd'hui la principale destination touristique du pays.⁶

En fait, ce discours promotionnel reprend, assez fidèlement, celui des guides touristiques et des catalogues des tour-opérateurs⁷ qui me semblent être également des moteurs très importants de deux processus concomitants : la sanctuarisation et la mise en monument de la ville⁸. Parmi les différents attraits mis en avant dans la présentation de la destination, le site de Chinguetti se voit toujours conférer une place très importante. Voici un florilège des différents qualificatifs que l'on retrouve dans ces documents : « ville mythique du désert », « ancienne cité caravanière », « Septième ville sainte de l'islam », « capitale spirituelle de la Mauritanie », « oasis aux prises avec l'ensablement », « ville de départ des pèlerins ouest-africains pour La Mecque », etc. Il est proposé de visiter une des bibliothèques de la ville, qui abritent généralement un petit musée, de découvrir la ville ancienne, d'aller admirer le coucher de soleil sur les dunes environnantes, de visiter une coopérative artisanale féminine. Dans ces brochures, Chinguetti est en quelque sorte présentée comme le complément culturel du désert (conçu comme sauvage, naturel et hostile), car elle occupe une position secondaire dans les circuits destinés à des voyageurs qui recherchent avant tout le Sahara et les « nomades ».

Les rares guides touristiques sur la Mauritanie⁹ s'adressent, quant à eux, à un public plus large, formé notamment de touristes

indépendants, et ils visent à donner des informations plus précises sur la région et son patrimoine. Tout en insistant aussi sur le prestigieux passé religieux de la ville, puis sur son « déclin » au XX^e siècle et sa « renaissance » grâce au tourisme, ces guides brossent un tableau historique de la cité qui est, presque mot pour mot, celui que livrent aux visiteurs les guides accompagnateurs et les conservateurs de bibliothèques. Leurs propos tentent de se distinguer quelque peu du discours publicitaire des tour-opérateurs :

Le commerce transsaharien florissant assura longtemps la prospérité de la ville. À son apogée au XVIII^e siècle, Chinguetti comptait une douzaine de mosquées. Avec le déclin des caravanes, le XX^e siècle vit la ville périlcliter, comme toutes les autres cités historiques de Mauritanie qui dépendaient essentiellement du commerce transsaharien. Sans entrer dans la polémique qui consiste à savoir si Chinguetti est, ou non, la Septième ville sainte de l'islam, contentons nous de préciser que le Coran ne mentionne que trois villes saintes : La Mecque, Médine et Jérusalem. Ce qui est indéniable en revanche, c'est que Chinguetti était un point de rassemblement très important pour les caravanes de fidèles en partance pour le pèlerinage de

6. *Projet d'appui à la Commune de Chinguetti (2003-2004-2005-2006), financé par l'Union européenne*, République islamique de Mauritanie, ministère des Affaires économiques et du Développement, 2006, 11 p. (p. 2).

7. Les principaux tour-opérateurs qui vendaient des séjours en Adrar jusqu'en 2006 étaient les suivants : Club Aventure, Atalante, Allibert, Nomade Aventure, Terre d'aventure, Déserts, Point-Afrique *Voyages*, Chemins de sable, Zig-Zag, La Balaguère, La Burle, Explorator, UCPA, Visages. La principale agence réceptrice locale était, en 2006, la SOMASERT (filiale de la Société nationale d'industrie minière).

8. Le terme « sanctuaire » me semble, ici, d'un emploi pertinent du fait des différents sens qu'il peut revêtir. Selon le *Petit Robert, dictionnaire de la langue française* (édition 1991), un sanctuaire désigne d'abord le « lieu le plus saint d'un temple, d'une église, interdit aux profanes ». Le « sanctuaire d'une église désigne la partie du chœur située autour de l'autel ». « Dans le temple juif, le sanctuaire désigne la partie secrète ou était gardée l'Arche d'alliance ». Ce mot désigne ensuite un « édifice consacré aux cérémonies d'une religion », mais aussi « un lieu saint ». Enfin, en littérature, ce terme renvoie à « un lieu protégé, fermé, secret, sacré ». La notion de « sanctuaire » me semble par conséquent très proche de celle de « monument » que Daniel Fabre (2000a, 27) a définie comme « la partie la plus précieuse d'un tout ». Elle sous-tend des idées d'exception, d'exclusion, de démarcation spatiale.

9. On peut citer notamment le *Petit futé*, guide le plus utilisé par les touristes venant de France, ou encore le *Guide du Routard* « Afrique Noire », qui comporte une partie dédiée à la Mauritanie.

La Mecque. À tel point que, lorsque l'on demandait à ces pèlerins d'où ils venaient, ils répondaient tous de Chinguetti. La Mauritanie porta même un temps le nom de « Pays de Shinguet », c'est dire l'importance spirituelle de cette cité. Aujourd'hui, la ville semble renaître grâce au tourisme. Souhaitons simplement que celui-ci permette un développement réfléchi et mesuré afin que Chinguetti retrouve un peu de son lustre d'antan dans le respect de son riche passé culturel.¹⁰

Le prestige religieux et économique de cette ville est évoqué au passé : c'est son histoire qui doit être préservée et valorisée dans le cadre du tourisme. En somme, ces démarches et lectures exogènes d'un même site, émanant d'acteurs aussi divers que des institutions internationales, des médias, des promoteurs du tourisme, fabriquent de l'histoire¹¹ et sanctuarisent la ville à des fins touristiques.

Démarche endogène : rôle des Mauritaniens dans l'émblématisation de la ville

Parallèlement à l'engouement médiatique étranger dont la ville fait l'objet depuis les années 1980 et 1990 surtout, Chinguetti, fondée vers le XIII^e siècle (VII^e siècle de l'Hégire), semble occuper une place de tout premier plan dans la représentation du patrimoine culturel de la Nation mauritanienne tout entière, un patrimoine culturel largement fondé sur l'islam. Bien avant la conquête coloniale du pays (1903), au cours de laquelle il lui fut attribué le nom de « Mauritanie », cette région de l'Ouest du Sahara était connue, dans le monde musulman notamment, comme le « pays de Chinguetti » (*bilād Chinguît*), car la ville bénéficiait d'un prestige religieux très important (B. O. Mohammed Naffé, 2005, 17).

Ce prestige tenait largement à la renommée de ses savants et centres d'enseignement (*mahadra*) et fut consacré par la parution, vers 1911, d'un ouvrage écrit par un savant maure nommé Sid Ahmed Wuld El-Amîn. Ce dernier, parti de Chinguetti pour La Mecque à la fin du XIX^e siècle, s'installa au Caire. C'est là qu'il publia *Al Wasît* (« sur les œuvres des poètes et hommes de lettre du pays de Chinguetti »), ainsi que quelques ouvrages d'exégèse. On peut dire qu'*Al Wasît* avait déjà accru la diffusion de la culture des habitants du « pays de Chinguetti », dans le contexte d'échanges

culturels et de « mondialisation » qui était celui du début du XX^e siècle, au Caire. L'entreprise individuelle d'El-Amin consistait à faire connaître ce « pays » au reste du monde musulman. La qualification de Chinguetti comme « Septième ville sainte de l'islam », reprise de nos jours par toutes les brochures des tour-opérateurs, serait apparue pour la première fois dans son livre.

Aujourd'hui, la cité est toujours systématiquement signifiée par le minaret de sa mosquée « historique »¹², surmonté de cinq œufs d'autruche distinctifs. Cela n'est pas forcément propre à Chinguetti puisque les trois autres cités caravanières classées en 1996 sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO (Oualata, Tichît, et Oualata), sont souvent représentées, elles aussi, par le minaret de leur mosquée principale. À ce titre, la série spéciale de petites cartes de recharge téléphoniques, à 1000 UM¹³, mise sur le marché en 2006 par l'opérateur mauritano-tunisien MATTEL, représentant les quatre « villes anciennes de Mauritanie », est révélatrice de ce choix récurrent, les quatre clichés mettant à l'honneur le minaret de la mosquée de chacune de ces villes. Certes, leur renommée tenait beaucoup et tient encore à leur rayonnement spirituel et au prestige des familles religieuses qui y vivaient : Idaw 'Ali et Laghlâl à Chinguetti ; Idaw el-Hâj et Kounta à Oualata ; Shorfa à Tichît et Oualata. Mais le fait est que, dans chacune de ces cités, pour partie en ruines, le minaret constitue le seul édifice visuellement repérable. Et pourtant, ces édifices se caractérisent par une certaine discrétion spatiale – le sommet du minaret de la principale mosquée de Chinguetti dépassant à peine le toit de certaines maisons de la vieille ville – et par une grande sobriété ornementale.

Néanmoins, c'est bien le minaret de la mosquée de Chinguetti qui est le plus

10. *Petit futé Mauritanie Country Guide*, édition 2004/2005, 135-136.

11. Selon Daniel Fabre (2000a, 27), « le classement, la restauration ou tout autres actes de reconnaissance du monument sont utilisés comme des événements qui singularisent le temps local ».

12. Qui n'est pas désignée selon ces termes, mais que j'appelle ainsi pour distinguer cette mosquée des autres, car Chinguetti comporte plusieurs mosquées, dans la vieille ville et la ville nouvelle, séparées par le lit (*batha*) de l'oued Chinguetti.

13. 1000 ouguyas mauritaniens équivalent à peu près à 3 euros au cours actuel.

représenté, souvent donc miniaturisé ¹⁴ par les instances officielles : cet édifice est présent dans le générique de la Télévision mauritanienne ¹⁵, sur l'un des principaux ronds-points de la capitale, sur certains billets de banque, etc. Il est très présent également dans les livres scolaires et autres publications d'enseignement ou de recherche. Ce bâtiment est ainsi devenu, par métonymie, le « monument » mis pour la ville de Chinguetti, mais aussi et surtout, par un processus qualifié par Benedict Anderson (1991) ¹⁶ de « logoïsation », l'emblème de l'héritage historique et culturel de la Nation tout entière : le seul ciment incontesté entre ses différentes composantes ethniques étant l'islam. Pour l'État, la mise en circulation des images du minaret de Chinguetti est une façon de susciter la prise de conscience ou l'affirmation d'une identité nationale commune, fondée sur une religion commune. En arrière-plan, cette omniprésence rappelle la suprématie de la composante maure (arabophone) sur la politique et l'économie du pays.

Il est difficile d'évaluer l'influence qu'ont pu avoir les opérateurs étrangers sur l'émblématisation du minaret de la mosquée par les Mauritaniens. Il est évident que les démarches de valorisation et de promotion du patrimoine historique de cette ville ont accru la renommée de Chinguetti aux yeux de l'élite nationale. Néanmoins, le classement de l'UNESCO demeure inconnu de la majorité de Mauritaniens ¹⁷. Surtout, l'appellation de « Septième Ville Sainte de l'islam », rabâchée par les tour-opérateurs dans leurs catalogues, est non seulement ignorée de la population, y compris de certains habitants de Chinguetti, mais également démentie par de nombreuses personnes interrogées sur ce sujet, dont des historiens de l'université de Nouakchott. Du côté mauritanien, on a donc une forme de patrimonialisation par sélection et emblématisation d'un édifice religieux, le petit minaret de la mosquée de Chinguetti : dans ce cas, le patrimoine religieux nourrit et signifie le patrimoine culturel de la Nation tout entière. En revanche, du côté des acteurs étrangers, la patrimonialisation opère par la production d'un discours performatif sur la ville au prestigieux passé : le patrimoine religieux semble alors servir de simple support d'un patrimoine culturel prêt à être consommé par les touristes.

J'ai parlé d'une construction du patrimoine à deux voix, mais *a priori* il s'agirait plutôt de deux constructions du patrimoine culturel autonomes. L'une met en avant l'aspect culturel de l'islam, à travers ses bibliothèques notamment, et est destinée à un public étranger et non musulman, où prédomine une culture de l'écrit. L'autre représente l'islam savant de toute une nation, ciment d'une société pluriethnique et support identitaire. Je pense que les deux démarches, endogènes et exogènes, ne s'excluent pas mais qu'elles coexistent, à défaut de réellement s'alimenter. Elles se retrouvent dans le fait que Chinguetti, et le minaret en question, représentent, par métonymie, la République islamique dans le reste du monde. Aussi la mosquée de Chinguetti fait-elle l'objet de différentes lectures de la part d'acteurs distincts : elle est, à la fois, un lieu de prière pour les habitants de la ville et les musulmans de passage désirant y prier, symbole pour la Nation mauritanienne et attraction touristique.

Cette distinction des regards patrimoniaux entre « autochtones » et « allochtones », se retrouve dans la visite de Chinguetti qui est proposée aux touristes, consacrée essentiellement aux manuscrits et bibliothèques familiales, et qui se substitue à l'impossible visite du « monument » religieux de la ville.

Le sens de la visite

Examinons à présent si ce qui est présenté lors de la visite touristique de Chinguetti a quelque correspondance avec ces images et ces discours produits à l'« extérieur » de la ville.

14. Pour Pietro Bellasi (1984, 40), la miniaturisation est une des formes de « métabolisation » du réel extérieur à soi, « opération rituelle et symbolique qui rend la réalité externe individuellement et socialement "soluble", la rend fructueuse à la constitution d'une identité qui se structure par des différences, par une distinction précisément entre "soi" et l'autre ».

15. Média largement transformé après le putsch du 3 août 2005, mais qui a continué de mettre en avant la référence religieuse dans ses programmes et génériques.

16. Citée par Irène Maffi (2004, 371).

17. Il faut dire que le patrimoine bâti dans ce pays, et dans la culture maure en particulier, et le patrimoine tangible en général, ne sont pas vraiment valorisés, contrairement au patrimoine intangible et à la tradition orale, qui font l'objet de démarches spontanées et populaires de conservation (poésie, musique, conte) au sein de la société.

J'évoquerai d'abord les éléments qui sont mis en avant ou, au contraire, dissimulés par les Mauritaniens au cours de la visite, ensuite l'attitude des touristes lors de celle-ci, enfin le point de vue des habitants sur la mise en tourisme de leur ville.

Une visite sélective ?

Chinguetti ne compte pas de guides rattachés à la commune, contrairement à la cité de Ouadane¹⁸ où l'on a à faire à des guides communaux spécialisés qui parlent le français et qui sont munis d'un badge attestant de leur qualité. À Chinguetti, ville pourtant célèbre, on ne remarque rien de tel et sa visite est de courte durée : une heure environ¹⁹. Le guide, qui accompagne les touristes pendant la totalité de la durée de leur séjour en Adrar, se charge de cette visite : il commence toujours par une promenade de quelques minutes dans les rues de la vieille ville avec son groupe. Puis il s'arrête à proximité de l'enceinte de la mosquée « historique », si possible sur une hauteur qui permet de voir le minaret et d'apercevoir l'intérieur de cet espace interdit aux non musulmans. Il fait alors un rapide historique de la cité²⁰. Après cette introduction, il mène son groupe dans l'une des « bibliothèques » de la ville, dont bon nombre se trouve à proximité de la mosquée²¹. Ces bibliothèques sont en fait des demeures familiales, assez exiguës, spatialement et techniquement conçues pour braver les fortes amplitudes thermiques entre l'été et l'hiver, construites en terre et en pierre, et dont les différentes pièces fonctionnelles, organisées autour d'une petite cour centrale, sont munies de portes en bois d'acacia avec une serrure « traditionnelle ». Aujourd'hui, ces maisons-bibliothèques sont uniquement dévolues à la visite des touristes et ne sont plus habitées. Leur configuration architecturale révèle néanmoins le caractère familial de la propriété de ces ouvrages et le fait qu'ils étaient stockés au sein même de l'habitation.

Le conservateur des lieux qui se présente comme un membre de la famille propriétaire, prononce d'abord un discours introductif sur Chinguetti et sur l'histoire de la collection²². Puis le groupe – ou la moitié du groupe si celui-ci est supérieur à sept ou huit personnes – est invité à pénétrer dans la pièce renfermant les

précieux manuscrits. Les visiteurs s'installent en cercle autour du conservateur, tels des disciples autour du maître lors d'un rite d'initiation. Ce dernier parle à voix basse, dans ce minuscule espace frais et sombre. L'ambiance est presque au recueillement. Il montre délicatement à l'assistance quelques exemplaires anciens de différents types d'ouvrages (Coran, Vie du Prophète, ouvrages de droit, de grammaire, etc.), certains vieux de plus de cinq siècles, leur explique le système de pagination employé, présente les techniques utilisées à l'époque pour leur fabrication (type de papier utilisé, matières à encres et instruments d'écriture) et pour leur conservation. On regarde les manuscrits sans pouvoir les toucher, et seules les photos sans flash sont autorisées.

Se révèle alors aux touristes toute une culture religieuse savante, ouverte sur le reste du monde musulman depuis des siècles. La bibliothèque apparaît bien comme le sanctuaire gardant les « trésors inestimables »²³ de la ville, à savoir ses manuscrits, et se substitue à la mosquée interdite, comblant un manque. Pour mieux transmettre leur savoir, ces conservateurs ou gérants de bibliothèque choisissent des ouvrages représentatifs (les plus beaux, les plus vieux, ceux recelant une astuce technique, etc.).

18. Dans cette dernière ville, au patrimoine architectural et à l'histoire également très riches, tout visiteur, même s'il refuse d'être accompagné par un guide communal durant la visite, doit s'acquitter d'une taxe de 1 000 UM. Une partie de ce patrimoine bâti a été réhabilitée (le rempart, l'ancienne mosquée en contrebas, les maisons des fondateurs de la ville, etc.).

19. Ce laps de temps varie néanmoins selon que la visite de Chinguetti est placée en début ou en fin de circuit, selon également la période de fréquentation (hors ou pendant les vacances scolaires françaises), selon enfin le profil et les attentes des touristes évalués par le guide.

20. Voir citation *Petit futé Mauritanie* dans la première partie de ce texte.

21. La ville compte une quinzaine de bibliothèques, mais seules trois ou quatre sont régulièrement visitées et organisées pour recevoir des groupes de visiteurs. La plus visitée, celle des Ahl Habott, se trouve dans un autre quartier mais elle est très bien située puisque qu'elle donne sur la place centrale de la vieille ville, près de la Maison du Livre et du Châtea d'eau, édifices remarquables de la cité, ainsi que du marché.

22. « Legs familial, le manuscrit est plus qu'un livre, un lieu de mémoire familiale, un lien avec l'ancêtre ou le saint vénéré » (M. Ould Maouloud, 1999, 112).

23. *Catalogue 2004/2005* de La Balaguère, p. 77.

Mais cette représentation semble conjuguer l'islam au passé, comme si seule l'histoire de cette religion était bonne à dire et à montrer. Une phrase revient néanmoins très souvent dans leurs discours : « L'islam, c'est autre chose que du terrorisme et, pour nous, les terroristes islamistes ne sont pas de bons musulmans ». Les visites ne sont pas pour autant mises à profit par les autorités religieuses locales pour faire passer un message religieux.

Après avoir posé une série de questions, les visiteurs sont conduits dans une petite pièce où sont exposés des objets, censés représenter différents pans de la vie quotidienne d'autrefois, des habitants de Chinguetti et du désert environnant : objets de citadins et objets de nomades. Les objets sont posés à même le sol ou sur des étagères, sans étiquettes ni commentaires ni véritable souci de scénographie. Le conservateur explique le sens de chacun de ces objets à l'auditoire qui découvre peu à peu la société locale à travers cette présentation « individualisée » d'artefacts résumant en quelque sorte des techniques et des pratiques quotidiennes, dépourvues de dimension religieuse.

Enfin, généralement, après s'être acquittés du prix de la visite – d'un montant de 500 UM, soit environ 1,5 euros en 2006 – les visiteurs sont autorisés à gravir les marches qui mènent à la terrasse de la maison et, si le temps de visite restant le permet, le conservateur de la bibliothèque leur explique les fonctions des différentes pièces de la maison. Ces espaces cumulent par conséquent trois « objets » de découverte : les manuscrits anciens qui restent les éléments phares de la visite, les objets de vie quotidienne, rassemblés récemment par les familles pour donner un contenu supplémentaire à cette visite, et la maison en elle-même (contenant), cette dernière permettant aux touristes de comprendre le statut particulier de ces collections familiales et le contexte socio-historique de leur conservation.

Ces bibliothèques sont fréquentées par presque tous les groupes de passage à Chinguetti, et ceci pour deux raisons essentielles. D'une part, elles sont actuellement les seuls espaces « culturels » de la ville et les seuls destinés à la visite (payante) ²⁴. D'autre part, les touristes européens appartiennent largement à des cultures de l'écrit où le livre est

un objet prestigieux et valorisé, tandis que, dans l'environnement culturel des Mauritaniens, c'est l'oralité qui prédomine.

En sortant d'une bibliothèque, les visiteurs ne peuvent guère faire autrement que de rencontrer des vendeuses d'artisanat, ambulantes ou sédentaires installées sous les tentes ²⁵ qui ceignent la mosquée « historique », à tel point que le site ressemble à un petit campement commercial en pleine ville, qui s'implante au début de la saison touristique (octobre) pour être démonté lorsque celle-ci s'achève (avril). L'émotion ressentie par les visiteurs devant les manuscrits peut donc rapidement laisser la place à un sentiment de tourisme commercial et de saturation. Dans cet artisanat, ne figure aucun objet religieux, pas même une représentation du petit minaret ou une reproduction de manuscrit. Par contre, dans certaines bibliothèques ²⁶, on vend en fac-similé des pages de manuscrits (à l'exception du Coran), seuls échantillons désacralisés de culture religieuse que les touristes pourront emporter avec eux.

Nous constatons que, lors de la visite de la ville, un certain nombre de sujets et de lieux ne sont pas abordés. Spatialement, on circule autour du site religieux sans que jamais on ne puisse y pénétrer : la mosquée ne se visite pas, même si l'on peut observer, depuis l'extérieur de l'enceinte, son petit minaret emblématique et sa cour centrale. Par ailleurs, la disposition circulaire des principales bibliothèques familiales et des tentes-boutiques d'artisanat, souligne la présence interdite de la mosquée. On est bien là dans l'une des définitions du sanctuaire : espace exclusif entourant quelque chose de sacré, de précieux. Les guides et les conservateurs de bibliothèques mauritaniens jouent un rôle très important dans la sélection de certains éléments au détriment d'autres : la religion n'est évoquée que de façon allusive et historique et l'on parle d'un islam savant, de savoirs « traditionnels », de cité historique, d'architecture, de bibliothèques, de manuscrits

24. Une Maison Théodore Monod (financement Union européenne) est en projet ainsi qu'une Maison des Manuscrits (financement UNESCO).

25. Certains guides proposent, pour leur part, la visite de coopératives féminines qui, elles aussi, vendent de l'artisanat.

26. Chez les Ahl Habott notamment.

anciens, etc. En résumé, lors des visites, les expressions matérielles et historiques de l'islam à Chinguetti sont abordées, mais pas la pratique de la religion aujourd'hui. Comme si la production patrimoniale devait nécessairement procéder d'une mise au passé de la culture et comme si l'islam au présent n'était pas bon à montrer au regard de l'actualité internationale qui fait, il est vrai, en Occident, une large place au terrorisme islamiste.

Sentiments des visiteurs et des visités

Si les touristes font volontiers la visite de Chinguetti, c'est au titre d'un attrait indéniable pour cette ville dont la renommée médiatique est parvenue jusqu'à eux. C'est aussi, me semble-t-il, dans une démarche passive de consommation d'un « patrimoine culturel » qu'on leur donne à voir et à entendre, dans leur langue, dans le cadre d'un programme de visite organisé et fixé à l'avance, et auquel ils ne sauraient se soustraire. Ils acceptent qu'on leur présente une culture religieuse figée, lisse et apprêtée, alors qu'ils sont conscients que l'essentiel est ailleurs (je parle notamment de la prière et de la relation à Dieu). Ces touristes qui appartiennent à un certain milieu socioprofessionnel, qui ont généralement fait des études supérieures et qui sont des habitués des visites culturelles en Europe, jouent le jeu : qui n'a pas, parmi eux, visité un musée ou un site historique en France ? Les guides accompagnateurs mauritaniens jouent aussi le jeu de la représentation et de la valorisation de leur patrimoine, selon les schèmes classiques de la mise en tourisme. Mais, la mise en scène de leur patrimoine les contraint à des découpages symboliques et à des constructions spécifiques qui « essentialisent » la culture (I. Maffi, 2004), autour du manuscrit et de la bibliothèque par exemple. Cela laisse souvent le sentiment, chez le destinataire de cette mise en scène, d'un manque (la mosquée historique interdite mais visible) ou d'un phénomène tronqué (le présent d'une pratique de l'islam et l'authenticité d'une culture).

Ce manque ressenti lors de la visite de Chinguetti est largement accentué par l'expérience de la marche dans le désert²⁷. Certes, l'arrivée à Chinguetti, après une semaine de randonnée, constitue, pour certains, une victoire sur eux-mêmes ; mais elle est surtout vécue comme une expérience traumatisante de

retour brutal à la « civilisation » – sous-entendu, à ses maux – et au statut de touristes. Les trekkers disent regretter la marche dans le désert et sa « magie ». Ils ont l'impression de passer d'un monde vivant à un monde figé, d'un monde serein et harmonieux à un espace agressif, d'un environnement authentique à un milieu apprêté pour les étrangers. Ils se trouvent soudain confrontés à l'image d'eux-mêmes que les locaux leur renvoient et aux effets négatifs que le tourisme, et donc leur passage, peut entraîner localement (augmentation des déchets, enfants qui mendient, inflation de boutiques d'artisanat pour touristes et d'auberges aux façades bariolées, présence d'autres groupes de touristes qui suivent les mêmes itinéraires, effectuent les mêmes visites, etc.), ce qui est beaucoup moins le cas lors du circuit dans le désert²⁸. En bref, la transition entre le circuit, espace-temps « vrai », et la ville de Chinguetti, où un certain nombre d'éléments surgissent uniquement pour les touristes (visites de bibliothèques, vente d'artisanat, présence d'auberges, etc.) est vécue comme abrupte.

Parmi les habitants de Chinguetti, l'opinion générale est très largement favorable au tourisme, promu – par les autorités locales et les bailleurs étrangers – puis perçu comme le seul vecteur de développement économique actuel et comme un facteur d'inversion de l'exode rural qui marquait la ville depuis les années 1970. Néanmoins, quelques voix commencent à s'élever contre les premiers effets négatifs palpables de cette activité. Certains dénoncent le fait que les enfants et quelques jeunes femmes de la ville courent après les touristes pour leur demander des cadeaux ou leur vendre de petits objets artisanaux, ou le fait que certaines femmes n'hésitent plus à tendre la main aux étrangers, ce qui contrevient aux

27. Quand la visite de Chinguetti est placée en début de *trek*, on visite rapidement la ville car les touristes sont pressés de découvrir le désert, objet véritable de leur séjour. Quand la visite de Chinguetti est placée en fin de *trek*, la ville est l'objectif symbolique et géographique de la marche mais l'empreinte, physique et mentale, de cette dernière amoindrit largement, au fil de la randonnée, l'intérêt et l'enthousiasme pour la visite de la ville.

28. Certes, durant les temps de déjeuner ou de bivouac, des femmes des campements ou des villages proches de l'itinéraire emprunté viennent vendre de l'artisanat aux touristes. Mais la présence de ces « habitantes » du désert est beaucoup mieux acceptée par les touristes durant la marche, car elle constitue des occasions d'échanges, que celle des vendeuses d'artisanat à Chinguetti.

usages locaux. Récemment, des hommes craignant de voir la mosquée « historique » de Chinguetti ceinte par des auberges tenues par des non musulmans, se sont opposés à l'achat de terrains par des étrangers dans la vieille ville, et ont eu gain de cause pour un terrain qui jouxtait la mosquée ²⁹. Cette réaction semble être le reflet d'une crainte plus générale pour l'intégrité de l'identité et des valeurs religieuses locales, pour lesquelles les anciens considèrent, aujourd'hui, que l'installation et la réussite des « Nazaréens » ³⁰ sont une menace. Quelques opérateurs locaux mettent enfin l'accent sur la perte progressive de leur authenticité culturelle au contact des touristes et des agents étrangers, alors que la préservation de cette authenticité est précisément ce qui fait l'attrait de la destination.

La valorisation du patrimoine écrit de la ville à des fins touristiques se traduit par la rencontre de démarches souvent contradictoires, marquées par une incompréhension réciproque, et par un effort d'adaptation des acteurs locaux aux exigences de ces visiteurs d'un nouveau genre, comme le souligne ce gérant de bibliothèque :

Depuis que le tourisme a commencé ici, les familles propriétaires de bibliothèques se sentent plus concernées et motivées pour sauvegarder et valoriser leur patrimoine. Avant le tourisme, il n'y avait que quelques religieux et chercheurs à s'intéresser aux livres.

Il y a eu deux projets UNESCO relatifs à la sauvegarde des manuscrits de Chinguetti. Le premier a été financé par le Japon. Il s'agissait de restaurer une maison de la vieille ville pour abriter les livres de l'ensemble des bibliothèques. Ce projet a été mené sans aucune concertation avec les propriétaires de bibliothèques et les habitants. La maison achetée était bien trop petite pour recueillir des collections d'ouvrages anciens et surtout elle était inondable en cas de forte pluie. Le jour de l'inauguration officielle de cette maison, en présence du Président de la Fondation nationale de sauvegarde des villes anciennes (FNSVA), il a plu et tout le monde s'est aperçu qu'il y avait un problème avec cette maison. Le projet a ensuite été abandonné.

Le second projet a consisté à construire une maison sur un autre terrain de la vieille ville. Celle-ci est aujourd'hui achevée. Mais comment

voulez-vous faire entrer plusieurs milliers d'ouvrages dans des pièces aussi exiguës. C'est bien trop petit. Et puis les livres bénéficient dans nos bibliothèques familiales d'une climatisation naturelle alors que la climatisation artificielle de la maison UNESCO posera des problèmes en cas de panne de courant ou autre. Finalement il a été décidé que cette maison servirait plus de bureau d'accueil des visiteurs, avec l'exposition de quelques ouvrages précieux. L'autre problème est que ce projet a été monté en priorité avec une famille, et ne reçoit pas l'accord de tous les détenteurs de bibliothèques familiales. Il faut bien comprendre que certains ne voudraient pour rien au monde céder leurs ouvrages : le dernier érudit est décédé, en 1999, avec les clés de sa bibliothèque dans sa poche, personne ne pouvait y toucher, pas même ses enfants. Nous avons comme un lien de parenté très fort avec nos livres. Le chef de cette famille avait également passé un accord de « gérance éternelle » de cette maison avec la Fondation FNSVA et l'UNESCO, alors que nous demandions une gérance collégiale et tournante. Finalement, quelques propriétaires de bibliothèques se sont retirés du projet. Cette famille avait, qui plus est, déjà bénéficié de nombreuses aides de la part d'une ONG italienne, de la Coopération allemande, de l'Institut mauritanien de recherche scientifique (IMRS), ainsi que de la Société nationale d'industrie minière. Ce qui est tout à son honneur d'ailleurs, car je veux préciser qu'il n'y a aucune concurrence entre nous autres, propriétaires de bibliothèques, et que cette famille récolte sans doute le fruit des efforts qu'elle a fournis pour s'attirer des soutiens de l'extérieur.

Dans le passé, celui qui s'occupait des livres était souvent le plus âgé ou le plus érudit de la famille. Il était choisi par l'ensemble des membres de la famille élargie. Aujourd'hui, de nouveaux critères se sont ajoutés, voire ont remplacé les anciens : il faut que cet homme connaisse au moins une ou deux langues de plus que l'arabe, dont le français parfaitement

29. Informations recueillies auprès d'un instituteur de Chinguetti, le 30 septembre 2005.

30. Les Maures appellent les Européens, et les Occidentaux en général, *Nçàra*, « Nazaréens », terme utilisé dans le Coran pour désigner les chrétiens.

puisque l'essentiel des touristes est franco-phone, et qu'il ait de bonnes dispositions à communiquer avec les visiteurs et à donner des explications claires. Hier, c'était le commerce caravanier qui nous faisait connaître dans tout le monde arabe, aujourd'hui c'est le tourisme qui fait parler de Chinguetti partout dans le monde.³¹

Dans les bibliothèques, les conservateurs prônent le dialogue interreligieux comme gage de paix entre les peuples et les cultures. Un bibliothécaire expose au regard des touristes un présentoir en bois contenant le Nouveau et l'Ancien Testaments, la Thora, un livre de bouddhisme. Comme l'exprime M. Picard (2001, 120) :

Les populations locales ne sont pas les objets passifs du regard touristique, mais des sujets actifs qui construisent des représentations de leur culture à l'usage des touristes, des représentations fondées, à la fois, sur leur propre système de références et sur leur interprétation du désir des touristes.

À Chinguetti, la culture religieuse semble s'être figée sur les vestiges de son passé, en un patrimoine labellisé, médiatisé et marchandisé. En fait, elle se redéfinit sous le regard des touristes et des agences.

Le trek dans le désert : espace-temps de la révélation ?

Finalement, au cours du circuit touristique en Adrar, le désert ne constituerait-il pas l'espace le plus propice à la transmission d'une culture religieuse locale ? En quoi cet espace, avec toute la charge symbolique qu'il porte dans l'esprit des visiteurs, serait-il le seul lieu possible de la rencontre avec un islam « vivant » ? Qu'est-ce qui, dans la vie quotidienne des protagonistes du circuit, permettrait la transmission de cette culture ? Enfin, le regard des populations côtoyées lors du circuit sur ces « Nazaréens qui ne prient pas » est-il empreint d'étonnement, d'incompréhension, de rejet ?

Désert biblique et dialogue des religions

Le désert est le véritable objet des touristes se rendant en Mauritanie. La marche dans le désert porte avec elle tout un imaginaire judéo-chrétien empreint de retour à l'essence des choses, et de

divin (J.-D. Urbain, 2002, 229). Le désert de sable est l'espace d'ascèse que beaucoup de touristes viennent chercher, ce que le géographe M. Roux (1996, 13) exprime en ces termes :

L'expérience au désert, c'est [...] d'abord un changement d'échelle, émotionnelle d'abord, mais aussi spatiale et temporelle. Dans ces grands espaces, les émotions du voyageur sont poussées à leur paroxysme : la désolation comme la joie n'ont plus de limites et trouvent des expressions hyperboliques : le beau devient sublime, la monotonie fait pressentir le néant, l'incident fait côtoyer la tragédie.

En cela, les dunes de sable constituent un espace privilégié d'initiation (cf. *infra*). Les lectures que font les trekkeurs durant leur « randonnée chamelière » entretiennent le mythe : Théodore Monod et l'incontournable *Méharée*, Lawrence d'Arabie (*Les sept piliers de la sagesse*), Antoine de Saint-Exupéry et son *Terre des Hommes*, Michel Vieuchange et sa quête de la cité interdite de *Smara*, Odette du Puigaudeau (*Pieds Nus à travers la Mauritanie*), sont les auteurs et les ouvrages qui reviennent le plus souvent, tous publiés dans la première moitié du XX^e siècle.

La marche dans ce paysage est propice à une réflexion sur soi, sur sa vie. Nombre de trekkeurs que j'ai pu côtoyer lors des circuits, d'un âge moyen de 41 ans, me disaient se trouver à un moment de transition dans leur vie, soit professionnelle (changement de métier, changement de poste dans une entreprise, retraite proche ou acquise, etc.), soit sentimentale (début d'une vie de couple, ou au contraire rupture récente, passage des enfants à l'âge adulte et départ du foyer, etc.). Le Sahara apparaît comme un retour au commencement du monde, il permet de prendre du recul sur son passé, de faire le point sur son existence présente, prendre des résolutions pour l'avenir et effectuer ainsi un nouveau départ dans la vie.

Certains groupes de réflexion en France, comme « Terre du Ciel », proposent des séjours de méditation dans le désert autour d'un(e) psychologue de renom, intéressant généralement des personnes de plus de 50 ans, plutôt issues de milieux aisés. Certains tour-opérateurs spécialisés dans le tourisme de

31. Entretien avec un bibliothécaire de Chinguetti, 1^{er} et 2 octobre 2005.

randonnée introduisent également des produits de tourisme méditatif dans leurs catalogues, comme La Balaguère qui proposait en 2005, outre un produit intitulé « Sophrologie dans les dunes », un circuit baptisé « Shiatsu et Yoga dans le désert »³², avec ce descriptif :

Parce que le désert constitue un « lieu de vérité », parce que la beauté, le silence, l'isolement total, le sentiment d'infini que l'on ressent ici, plus que partout ailleurs, permet de se retrouver soi-même, marcher dans le désert constitue déjà en soi une forme de contemplation, de relaxation, mais aussi de ressourcement, et de recherche intérieure. Dans les dunes de l'erg Ouarane, nous pratiquerons des séances de respiration, d'étirements et d'assouplissements issus de pratiques traditionnelles orientales (Shiatsu, Qi Gong, Do in ou Yoga) en compagnie d'un accompagnateur français spécialiste de ces disciplines.³³

Une agence de voyage mauritanienne, « Poussières d'Étoiles », a pris le pari de cibler un public chrétien et propose des séjours méditatifs qui prennent pour décor principal le désert. Elle organise des voyages à pied pour des groupes cherchant à connaître un peu mieux l'islam et souhaitant faire dialoguer les religions chrétienne et musulmane. Elle dispose de partenariats avec des associations chrétiennes comme « Routes bibliques », « Les matins du Monde » ou encore « Ictus Voyage ». Parmi les différents circuits à thème présentés sur son site internet (www.poussieresdetoiles.com), l'agence propose un séjour de « Carême au désert : spiritualité chrétienne réservée aux groupes constitués », un séjour de retraite individuelle « Ermitage en toute spiritualité », enfin un séjour intitulé « À la rencontre de l'islam », articulé autour des visites de deux confréries soufies. Ce dernier circuit de sept jours propose « un périple dans l'Islam intérieur », autour de sept termes clés, censés servir de supports à la transmission des savoirs :

Absolu : cette notion permettra de saisir la conception de la divinité en Islam. Plus largement, c'est le dogme islamique qui sera ici exposé.

Parcours : il s'agira d'évoquer une dimension fondamentale du rite musulman : le pèlerinage. Plus largement, ce sont tous les rites musulmans dont nous traiterons.

Éternité : on voudra ici présenter l'eschatologie islamique. C'est également l'histoire des peuples musulmans que nous évoquerons.

Quête : nous aborderons ici le soufisme en présentant les vies des mystiques Ibn Arabi et Al Hallaj entre autres.

Poésie : on lira et commentera le chef d'œuvre des odes antéislamiques. Cette lecture sera le prétexte à un exposé sur la littérature arabe.

Sagesse : cette notion sera prétexte à présenter les grands hommes de la philosophie islamique : Al Farabi, Avicenne, Al Ghazali, Averroès.

Paix et amour : on lira et commentera de nombreux passages du Coran relatifs à ces deux termes.

Si cette démarche révèle une certaine créativité dans la mise à disposition des touristes de savoirs approfondis sur l'islam et la civilisation arabo-musulmane et dans la promotion du dialogue des religions monothéistes, elle reste pour l'heure marginale et semble peiner à se développer dans un secteur très concurrentiel. Dans l'imaginaire occidental et dans celui des touristes, le désert reste l'espace par excellence de la méditation et de la relation à Dieu. Les concepteurs de circuits dans le désert ne s'y trompent pas en tentant de proposer des produits qui répondent à cette quête. Mais la « vraie » découverte de l'islam reste à venir.

L'islam « vivant » finalement révélé

Durant la marche à pied dans le désert, la vie est rythmée par le réveil vers 6h 30, la pause de la mi-journée entre midi et 15h, et les bivouacs, à partir de 18h. Le guide, le cuisinier, les chameliers profitent de ces pauses pour faire les cinq prières de la journée, généralement individuellement. Disposant de peu de réserves d'eau, ils effectuent symboliquement leurs ablutions après avoir touché une pierre ou le sable de leurs deux mains. Cette simplicité de l'acte surprend toujours les touristes, ainsi que le fait que la prière n'exige aucune démarche de concentration ni de recueillement préalable et qu'elle puisse, au contraire, se faire presque n'importe où, même au milieu d'un groupe de personnes occupées à autre chose, qui plus est étrangères. Ces prières viennent donc également rythmer le circuit. Pour ces touristes

32. Au prix de 1 300 euros, soit environ 30 % plus cher que les circuits classiques.

33. *Catalogue 2004/2005* de La Balaguère, p. 76.

qui, pour la plupart, n'ont jamais vécu au contact de musulmans pratiquants, elles participent pleinement du dépaysement du voyage. Les quelques femmes qui viennent vendre de l'artisanat aux groupes dans le désert et qui s'installent à quelques mètres des touristes font également leurs prières sous le regard surpris et déjà séduit des trekkers.

La prière apparaît alors comme un acte absolument naturel, s'inscrivant dans le cours normal de la vie quotidienne, à la fois intemporel et bien vivant, par conséquent diamétralement différent des choses de la religion montrées aux touristes à Chinguetti, comme si deux islams leur étaient présentés : un islam nomade, naturel et vivant, contre un islam citadin, culturel et figé dans sa monumentalité civilisationnelle. Aux yeux des touristes, la prière apparaît comme une pratique « authentique » en tant que telle, qui participe à l'harmonie du voyage, à son esthétique, et donc à l'exotisme ressenti. La « vraie » découverte culturelle se situe là. Pour certains touristes, c'est le fait marquant de leur voyage : découverte inattendue, surprenante, déconcertante même et donc à très fort capital de dépaysement – qui est, rappelons-le, le moteur de toute démarche touristique. Lorsque cette découverte s'allie au choc des paysages, le circuit présente un capital de réussite immédiat et évident. Le dépaysement passe également par le décalage ressenti face à cet islam si différent de celui véhiculé par les médias occidentaux, un islam que beaucoup refusent de voir ou de considérer en France.

L'autre « révélation » pour les touristes est celle du statut des femmes qu'ils sont amenés à côtoyer pendant leur voyage, notamment les femmes de la *bâdiya* (ou bédouines), dont la liberté de déplacement, d'action, l'humour et la curiosité tranchent avec l'image stéréotypée de la musulmane soumise et interdite de contacts avec des étrangers, qui plus est non musulmans.

Le guide est le personnage qui se situe véritablement à l'interface entre les touristes et les Mauritaniens, qu'il s'agisse du personnel du circuit (le cuisinier et les deux ou trois chameliers) ou des habitants rencontrés. Il est au service de son groupe, sa « personne-ressource ». Mais en plus d'être un informateur au service de ses clients, un médiateur, un protecteur aussi, le guide représente et incarne

sa société et sa culture. Pour le groupe, il est le peuple mauritanien à lui tout seul. Les guides que nous avons côtoyés insistaient d'ailleurs sur leur rôle d'« ambassadeurs » de leur pays, de la culture mauritanienne. Finalement, l'échange possible avec le guide résout le problème de l'échange quasi-impossible avec les « autochtones » rencontrés durant le circuit.

L'effort de transmission de la part du guide suppose un effort de conversion/traduction. Le guide permet, plus que le passage, la conversion d'une identité culturelle à une autre, même si cette conversion reste éphémère et peut paraître tout à fait illusoire. Par exemple, certains guides profitent du premier repas du dimanche midi, où chacun doit se présenter succinctement, pour débaptiser les touristes et pour leur donner un nom local : un tel se voit ainsi appeler Mokhtar, un autre Mohammed, une telle Aminatou, une autre 'Aysha, etc. Cette conversion a pour contrepartie celle du cuisinier et des trois chameliers qui se voient ainsi affublés de prénoms français : le cuisinier se voit appeler Patrick ou Jean-Michel, les chameliers, Bernard, Olivier ou Gérard ! Cette pratique consistant à donner un nom local à l'étranger est courante dans la société maure et vise à favoriser son assimilation dans la culture locale. Elle va de pair avec l'apprentissage par l'étranger de la langue *hassâniyya* et l'adoption des coutumes vestimentaires. L'effort de traduction consiste pour le guide à présenter aux touristes sa culture, ou la représentation qu'il en a, en des termes et surtout des concepts compréhensibles par eux, tel un interprète. Dans cet exercice, le guide élude ce qui peut, selon lui, poser des problèmes de « réception » culturelle. En revanche, il met en avant ce qui sera compréhensible, voire plaira au touriste. Ces choix d'équilibriste sont souvent dictés par son expérience au contact des Occidentaux et par le souci permanent de ne pas indisposer un visiteur étranger.

Le guide doit, non seulement répondre aux nombreuses questions des touristes, mais aussi à celles que posent, par curiosité, les habitants des lieux traversés par le groupe : d'un côté, les « Nazaréens » sont surpris et étonnés de la ferveur des Mauritaniens qu'ils côtoient ; de l'autre, les habitants du désert, et notamment les jeunes femmes et les enfants rencontrés lors des circuits, sont étonnés, perplexes, parfois même

apitoyés par le fait que « les Nazaréens ne prient pas », sous-entendu « comme eux ». Pour eux, le « Nazaréen », d'abord colon, puis coopérant militaire, enseignant, géologue, aujourd'hui touriste, est surtout un personnage exotique du fait de cette différence fondamentale. Cette perception est bien évidemment renforcée par leur incompréhension devant l'attitude des touristes qui ne mangent pas dans le même plat et prennent plaisir à marcher en plein soleil ou à descendre des dunes en criant. D'autant que, dans la société maure, le désert est représenté comme un espace « vide » (*khle*) et stérile, peuplé de djinns (*ahl le khle*).

Les guides essaient, au cours du circuit, de ne pas aborder la question religieuse, de crainte qu'elle donne lieu à des débats houleux entre les membres du groupe et donc qu'elle détériore l'ambiance du séjour. En fait, dès les premiers jours du circuit, ils sont régulièrement interrogés sur leurs pratiques religieuses qui suscitent la curiosité des touristes. D'après les guides, ces questions, le plus souvent posées en aparté, au cours de la marche ³⁴, sont toujours les mêmes :

Les touristes sont extrêmement curieux, quant à notre culture et à notre pratique de l'islam. Ils nous posent toujours les mêmes questions autour de notre religion : l'interdiction de l'alcool, la polygamie, le Ramadan. Souvent, ils sont bien sensibilisés par les tour opérateurs au fait qu'ils voyagent dans une République islamique. Ils sont également assez bien renseignés sur l'islam et nous demandent souvent quel islam nous pratiquons et sont généralement au fait des principaux courants de l'islam. Nous insistons essentiellement dans notre réponse sur le respect des cinq piliers de notre religion.

Quand ils voient que nous prions, ils nous respectent énormément, se tiennent à l'écart, tout le monde se tait, s'il y a des enfants, ils leur disent d'attendre la fin de la prière pour venir nous voir ! Alors que chez nous, pendant la prière la vie continue et les enfants peuvent jouer à côté de nous s'ils le souhaitent. Il arrive même que certains touristes nous rappellent à l'ordre sur l'heure de la prière : alors que nous n'avons pas vraiment d'heure fixe pour prier. Les touristes sont toujours surpris de notre ferveur. ³⁵

Les mêmes touristes qui sont souvent des acteurs passifs durant la visite de Chinguetti, donnent libre cours, pendant la marche à pied et les bivouacs, à leur curiosité sur l'islam : c'est

alors qu'ils peuvent compléter ou valider des informations acquises dans un guide ou par le biais de la télévision, ou tout simplement s'étonner devant la ferveur sans artifice des pratiquants. Leurs questions portent finalement plus sur les implications de l'islam dans la vie quotidienne des « nomades » (interdits alimentaires, sexuels, règles de mariage, etc.) que sur les fondements de l'islam proprement dits. Lorsque le guide ou le cuisinier prie, leurs clients se comportent soudain comme s'ils pénétraient dans une chapelle et y trouvaient quelqu'un en train de se recueillir. Ils projettent leurs attitudes chrétiennes sur des comportements religieux différents.

Conclusion

Dans cette étude, j'ai tenté de montrer que l'objet de la quête des touristes n'était pas toujours là où l'on tentait de l'orienter, même avec les efforts les plus conséquents fournis par l'État mauritanien, les institutions de protection du patrimoine culturel, les agences de développement, les opérateurs touristiques, les médias. La mise en patrimoine et la « valorisation » de la culture religieuse en Adrar mauritanien à des fins touristiques, passant par des démarches de sanctuarisation et d'emblématisation d'un site comme la ville de Chinguetti, ne se traduit pas toujours par les effets escomptés lors de la visite.

Par contre, la culture religieuse locale se révèle aux touristes avec une efficacité indéniable lors de la découverte d'une pratique quotidienne de l'islam par les Mauritaniens qui accompagnent le groupe dans le désert, une pratique conçue par les touristes comme « authentique » car dénuée de tout artifice, inscrite dans une certaine normalité, empreinte de sincérité et de vérité. Le touriste est lui aussi dans une démarche de création, dans le sens où il reste toujours le seul maître de l'objet de sa quête et de l'art qu'il mettra à l'assouvir.

34. Car lors des temps de marche, le groupe, généralement inférieur à quinze individus, se distend et se sépare en petits noyaux de trois, deux, voire une personne. Certains marcheurs aiment par ailleurs créer une relation personnelle avec le guide.

35. Entretien avec un guide de la SOMASERT, Atar, le 29 avril 2006.

Bibliographie

- ANDERSON Benedict, 1991, *Imagined Communities*, Londres : New York, Verso.
- BELLASI Pietro, 1984, « À propos du mouchoir de Gulliver : essai sur l'imaginaire miniaturisant », in Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 27 43.
- BOULAY Sébastien, 2006, « Le tourisme de désert en Adrar mauritanien : réseaux "translocaux", économie solidaire et changements sociaux », in Anne Doquet et Sara Le Menestrel (dir.), « Tourisme culturel, réseaux et reconstitutions sociales », *Autrepart. Revue des sciences sociales au Sud*, Paris, IRD : Armand Colin, n° 40, 67 83.
- DEY Sid Ahmed Ould, 1999, « Bilan critique des efforts entrepris pour la sauvegarde de la ville de Chinguetti », in *Actes du Premier colloque international sur le patrimoine culturel mauritanien*, Nouakchott, 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1999, Projet de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel mauritanien, 60 67.
- FABRE Daniel, 2000a, « L'ethnologie devant le monument historique », in Daniel Fabre (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1 29.
- FABRE Daniel, 2000b, « Ancienneté, altérité, autochtonie », in Daniel Fabre (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 195 208.
- MAFFI Irène, 2004, *Pratiques du patrimoine et politiques de la mémoire en Jordanie. Entre histoire dynastique et récits communautaires*, Lausanne, Payot.
- MAOULOUD Mohamed Ould, 1999, « Pour une stratégie de sauvegarde et de valorisation du patrimoine manuscrit », in *Actes du Premier colloque international sur le patrimoine culturel mauritanien*, Nouakchott, 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1999, Projet de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel mauritanien, 108 115.
- MOHAMMED NAFFÉ Baouba Ould, 2005, « Les anciennes villes caravanières de Mauritanie », *Al Wasît, Revue de l'Institut mauritanien de recherche scientifique*, n° 9, 7 22.
- PANAROTTO Serge, 2003, *Projet d'appui à la Commune de Chinguetti, Étude tourisme et communication*, rapport intermédiaire de la mission Agriconsulting (25 juillet 23 août 2003), pour le ministère des Affaires économiques et du Développement, Nouakchott.
- PICARD Michel, 2001, « Bali : vingt ans de recherches », *Anthropologie et sociétés. Tourisme et sociétés locales en Asie orientale*, vol. 25, n° 2, 109 127.
- ROUX Michel, 1996, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900 1994)*, Paris, L'Harmattan.
- URBAIN Jean Didier, 2002, *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

« La Sorbonne du désert »

La production de l'authenticité culturelle dans le cadre du tourisme saharien

Pierre BONTE

La République islamique de Mauritanie (RIM), grande comme deux fois la France, couvre de vastes espaces sahariens mais sa population ne dépasse pas trois millions d'habitants. Composée autrefois essentiellement de nomades, sauf dans la vallée du fleuve Sénégal au Sud, cette population s'est récemment fortement sédentarisée et urbanisée : un tiers vit aujourd'hui dans la capitale Nouakchott, ville nouvelle construite pour servir de capitale au moment de l'Indépendance.

Le pays n'était guère connu à l'extérieur avant que l'engouement pour le désert, qui contribuera à la renommée d'un Théodore Monod, l'attrait d'une culture qui s'épanouit dans les villes anciennes, inscrites au Patrimoine de l'humanité par l'UNESCO, et les « épopées » annuelles du Paris-Dakar, ne le fassent apparaître sur les petits écrans occidentaux et ne commencent à alimenter le tourisme local. Le développement de celui-ci cependant est récent, résultant aussi des difficultés d'accès à d'autres pays (Niger, Mali, Algérie) où le tourisme du désert s'était développé auparavant.

Le développement du tourisme en RIM

Le véritable développement du tourisme en RIM date d'une dizaine d'années et correspond à des choix politiques volontaristes qui se traduisent à travers la « Déclaration de politique générale du tourisme » en 1994. Cette politique va s'appuyer sur une société, la SOMASERT (Société mauritanienne de service et de tourisme) qui avait été créée en 1987 comme une filiale de la SNIM (Société nationale d'industries minières), une importante

entreprise minière, société d'économie mixte dans laquelle l'État mauritanien occupe une place importante. La SOMASERT, destinée initialement à gérer les activités hôtelières de la SNIM, s'appuyant sur les capitaux et les compétences de la société mère, va jouer un rôle décisif dans la mise en place de réseaux touristiques ¹.

Il fallait partir de zéro. Hors de Nouakchott et de Nouadhibou, où transitait essentiellement une clientèle internationale qui ne se souciait guère de tourisme – les villes nouvelles encerclées de bidonvilles n'y incitaient guère par ailleurs – il n'existait aucun hôtel au sens moderne du terme. Le choix d'implantation des circuits touristiques se porta initialement sur l'Adrar, zone de plateaux escarpés dans le nord du pays, en plein milieu saharien, chapelet d'oasis où sont installées quelques unes des villes anciennes (Atar, Aoujeft, Chinguetti, Ouadane) mêlant de superbes paysages de *cuestas* et de grands massifs dunaires illustrant l'image attendue du désert ². La réfection et la modernisation de la piste d'aviation d'Atar, principale ville de l'Adrar, à la suite d'un voyage officiel de Jacques Chirac dans le pays, et grâce à la coopération française, allaient rendre possible le débarquement des touristes au cœur de la région qu'on leur proposait de parcourir.

La SOMASERT fit le choix, heureux, de ne pas investir directement dans la mise en place des circuits touristiques ni dans l'accueil. Elle joua essentiellement un rôle d'intermédiaire en

1. Sur la SNIM et cette politique de filiale, consulter P. Bonte (2001).

2. C'est en ces lieux qu'a été tourné le film *Fort-Saganne*, il y a une vingtaine d'années.

signant, en 1996, un accord avec Point-Afrique qui devait mettre en place un système de charters entre l'Europe et l'Adrar et concéder l'organisation des circuits touristiques à une série d'opérateurs européens qui prospecteront le marché potentiel. Localement, ceux-ci ne réalisent que des investissements minimaux, concédant la gestion de l'accueil, des déplacements et tous les services annexes à des opérateurs locaux dont le nombre croît rapidement : il en existait 69 en 1994, ils sont 151 en 1999. Ces mêmes agences de voyage locales sous-traitent pour leur part ces services à des personnes du cru, notables tribaux, commerçants, etc., qui ont créé des structures d'accueil (hôtels à Atar, auberges rustiques dans les oasis, petits restaurants, etc.), et organisent les déplacements en disposant de quelques véhicules tout terrain ou de chameaux dont l'élevage trouve un nouvel intérêt de ce fait dans la région.

Les prestations offertes se sont diversifiées, géographiquement, les circuits concernent maintenant d'autres régions de la RIM, le Tagant et les Hodh, le banc d'Arguin³, etc., et dans leur nature : à côté des circuits pédestres (*trekking*) et chameliers, ainsi que des circuits classiques en véhicules tout terrain, la SOMASERT a fait l'investissement de l'achat d'un autorail touristique d'origine suisse qui parcourt la voie ferrée minière dans des conditions de confort acceptable, contrairement aux trains de minerai, rendant le désert accessible au « troisième âge », clientèle recherchée. Les infrastructures se sont par ailleurs développées. Il y avait 21 hôtels en 1994, 41 en 1999. Les « auberges »⁴ sont passées de 10 en 1994, à 85 en 1999 et elles continuent à s'implanter dans l'Adrar et hors de l'Adrar. Le nombre de lits disponibles est passé, quant à lui, de 1 410 en 1994 à 4 155 en 1999 et, à cette date, on estimait que près de 3 000 emplois locaux avaient été créés, en majorité dans l'Adrar, chiffre conséquent si l'on se souvient que cette région abrite environ 70 000 personnes et qu'il n'y a strictement aucune source d'emploi moderne.

L'évolution de la fréquentation touristique reste assez aléatoire. La Direction générale du tourisme estime qu'elle est passée de 20 000 en 1995 à 41 000 en 1998. Plus aisément contrôlable, la fréquence des vols charters sur

Atar témoignent d'abord d'une tendance à la hausse (12 vols annuels et 1 500 passagers en 1997-1998), avant de stagner ces dernières années (7 vols et 8 700 passagers en 2001-2002) du fait de la concurrence internationale avec, en particulier, l'entrée sur ce marché touristique du désert de la Libye qui propose des circuits plus diversifiés.

Caractères et perspectives du tourisme du désert

J'ai souligné le caractère volontariste et fortement orienté des options qui ont présidé au développement contemporain du tourisme en RIM. La création d'un Office national du tourisme en juillet 2002, à côté de la Direction du tourisme du ministère du Commerce, de l'Artisanat et du Tourisme, doit favoriser l'élaboration, en cours, d'une Stratégie nationale qui a suscité un certain nombre de réflexions et de travaux.

Les choix qui les ont inspirés sont exprimés de manière claire et cohérente. Le tourisme du désert au Sahara occidental n'a pas pour finalité d'être un « tourisme de masse » inscrit dans les grands mouvements vacanciers qui président à l'exploitation du désert dans le Sud du Maroc ou celui de la Tunisie par exemple, deux cas souvent évoqués dans les documents élaborés dans le cadre de la Stratégie. Il n'est pas question de construire dans les oasis mauritaniennes les grands hôtels qui fleurissent dans le Jérid tunisien, ni même dans le Sud-marocain. Cependant, le succès des premières saisons touristiques a fait naître des ambitions en ce sens chez certains hommes d'affaire mauritaniens qui s'engageraient volontiers dans cette voie, et il serait par trop optimiste d'imaginer que cette option soit définitivement écartée.

Pour le moment néanmoins les options de développement du tourisme national se limitent à quelques idées fortes. La principale est celle de la promotion d'un « tourisme du désert », qui

3. Le banc d'Arguin, localisé entre Nouakchott et Nouadhibou a été constitué comme une réserve de faune protégée sur le plan international et est réputé comme une zone de passage des oiseaux migrateurs.

4. Il s'agit de constructions locales offrant quelques pièces et parfois des tentes dans des conditions de confort minimales.

renvoie aux deux images qui se superposent sous ce terme : l'image paysagiste alimentée de représentations de ces horizons infinis de dunes ou de roches arides, et celle du nomadisme étroitement associée au mode de vie désertique.

Le tourisme du désert ⁵, tel qu'il est conçu en RIM est ainsi d'abord considéré comme un « tourisme culturel », là encore dans une double dimension. La première renvoie à une expérience mimétique du nomadisme : à pied, à travers la pratique du *trekking*, à dos de chameau ou en utilisant des véhicules tout terrain, le touriste se doit de faire l'expérience de la vie nomade. Il sera accueilli, le soir, au bivouac sous la tente, honoré d'un méchoui en dégustant les trois verres de thé traditionnels consacrés par l'hospitalité saharienne : une manière de faire qui a peu à voir avec les rudes conditions de la vie nomade. Mais elle revendique aussi, c'est le second point, une dimension culturelle, expérience non seulement d'un mode de vie envisagé comme l'antipode de la vie moderne et source de dépaysement absolu, mais aussi expérience d'une spiritualité associée dans l'imaginaire occidental au désert dans les représentations des monothéismes originels, ainsi que le soulignait Robert Montagne (1947) et que le rappelait Théodore Monod dont le protestantisme se référait à d'autres « déserts » (1988). Ces représentations s'alimentent de la spiritualité attribuée aux « villes saintes » du désert saharien, spiritualité d'importation cependant, traduisant des transferts de l'imaginaire, comme en témoignent certains circuits touristiques qui relèvent plutôt de l'invention de gourous occidentaux, où, isolés du monde dans le désert, les participants se condamnent au mutisme pour mieux révéler leur personnalité profonde.

Troisième option exploitée, et recoupant pour une part les précédentes, celle de l'« écotourisme », variante des deux précédentes en ce qu'elle s'alimente d'une sorte de pureté présumée du désert – sur laquelle il y aurait beaucoup à dire – et d'une spiritualité écologique proprement occidentale. Ce choix a le mérite, ce qui n'est pas la règle dans des pays en voie de développement comme la RIM, d'attirer l'attention sur la fragilité du désert et sur les soins qu'il faut prendre pour le préserver dans le contexte de l'intrusion, aussi contrôlée soit-elle, des « pollueurs » que représentent

potentiellement les touristes occidentaux accompagnés de la production quotidienne de déchets qui caractérise la pratique touristique.

Un public ciblé

Il faut rappeler que ces étiquettes, tourisme du désert, tourisme culturel, écotourisme, qui président aux options prises au niveau national, sont largement définies par des experts occidentaux qui en définissent l'« authenticité », terme sur lequel je reviendrai. Cette expertise s'étend aussi aux populations ciblées par l'organisation du marché touristique. Une étude intitulée « Faire connaître la Mauritanie. Élaboration d'une stratégie de communication » ⁶ est consacrée à l'identification de ce public-cible et en définit les traits potentiels : origine occidentale, française principalement pour le moment, mais susceptible d'être élargie au niveau européen ; d'un âge moyen d'environ 45 ans ; composé en majorité de femmes ; ayant un niveau de revenu plutôt élevé ; et un bon niveau d'instruction.

Les projections établies sur ces bases font état d'un marché européen potentiel de 50 000 personnes, ce qui multiplie par quatre ou cinq la clientèle actuelle et n'est pas sans soulever des problèmes.

Certains de ces problèmes sont abordés clairement dans les études auxquelles je me réfère, dans une certaine cohérence avec les options qui ont été prises. Ainsi reconnaissent-elles que les infrastructures « rustiques » qui existent ne sont pas susceptibles d'un développement illimité dans l'immédiat sous peine de voir se dégrader les capacités d'accueil locales qui font partie du scénario ou d'inciter, comme je le signalais antérieurement, à la création d'unités plus vastes qui ne correspondraient pas aux caractères souhaités du tourisme du désert. Il est nécessaire d'envisager une certaine « professionnalisation » des activités touristiques qui en est encore à un stade très balbutiant : formation d'accompagnateurs, de guides, d'interprètes, mais aussi de

5. On pourra se référer aussi à l'article parallèle de Sébastien Boulay sur la pratique du tourisme du désert en Mauritanie.

6. Act-Ouest, rapport provisoire, Projet de Sauvegarde et de Valorisation du Patrimoine mauritanien, janvier 2003.

personnels d'accueil et de service, la gamme étant vaste depuis les cuisiniers susceptibles de faire goûter une cuisine locale par ailleurs bien peu diversifiée, jusqu'au personnel médical, pratiquement inexistant dans la zone d'accueil des touristes.

S'il existe une réflexion sur ces points, et sur les solutions qui peuvent être trouvées pour répondre à ces problèmes, il semble que le développement souhaité du tourisme du désert ne prenne pas véritablement en compte les contraintes très fortes qui pèsent sur celui-ci, dans un contexte naturel et social fragile.

Ces milieux désertiques sont en effet particulièrement vulnérables et le désert se transforme aisément en poubelle. Il suffit de constater l'environnement des villes nouvelles sahariennes, envahi par les déchets, particulièrement les déchets plastiques, mais aussi de constater les traces laissées par le Paris-Dakar⁷.

Plus problématique encore pour l'avenir est la fragilité du milieu social et culturel. En moins d'une dizaine d'années la population de l'Adrar est devenue dépendante de l'emploi touristique qui fournit l'essentiel des ressources locales. Certes, la situation n'est pas dramatique dans l'état actuel de la pression touristique. Mais toute accentuation de celle-ci, quelles que soient les précautions prises, est susceptible d'entraîner : d'une part, une profonde déculturation des populations locales, avec le cortège bien connu de ses effets (mercantilisation, mendicité, prostitution, etc.) ; et, d'autre part, la production d'une « culture traditionnelle » artificielle et coupée de ses racines dont l'anthropologue ayant passé de nombreuses années dans cette région, est particulièrement à même d'identifier les prémices sans pour autant développer une vision « passéiste » de cette culture.

Je pense que les responsables mauritaniens de l'essor du tourisme sont conscients de ces enjeux, et de la nécessité, pour préserver le « créneau » qu'ils ont aménagé, de respecter certaines règles : éviter la « mise en réserve » des populations concernées et se lancer dans un tourisme de masse international qu'ils sont peu à même d'assumer. La véritable question qui se pose en fait, et qu'ils tentent d'appréhender en s'appuyant plus sur les expertises internationales que sur leurs propres valeurs – mais

pouvait-il en être autrement ? – est celle des moyens disponibles pour conforter cette image d'authenticité du monde qu'ils ouvrent ainsi à l'extérieur, dans ses dimensions naturelles et culturelles. Cette image « authentique » du tourisme du désert est en fait un produit de la « marchandisation » dans laquelle s'inscrit le tourisme occidental actuel. Ce terme n'implique aucun jugement de valeur. Il reflète tout simplement les enjeux actuels de la mondialisation dont on ne peut reprocher aux Mauritaniens d'être à l'origine, et dans le cadre de laquelle ils doivent vivre. Ce sont ces notions de « mondialisation », de « marchandisation » et d'« authenticité », permettant d'analyser les « marchandises » que sont susceptibles de « produire » les anciens nomades du désert, qu'il nous faut explorer plus avant.

« La Sorbonne du désert » ?

« La Sorbonne du désert », tel était le titre d'un long article consacré par le journal *Le Monde*, en date du 5 septembre 1999, sous la signature de Danielle Rouard, à une description enthousiaste du *qsar*⁸ mauritanien de Chinguetti, à ses enseignements et à ses bibliothèques, ainsi qu'aux activités religieuses et intellectuelles de ses occupants intimement liées sous l'égide de l'islam.

L'image me fit d'abord sourire après les mois passés dans ce *qsar* dans les années 1970 et 1980 à l'occasion de la préparation de ma thèse sur l'émirat de l'Adrar (1998a). Non pas que je sous-estime le rôle religieux, culturel et intellectuel des habitants du *qsar* depuis le XVII^e siècle et surtout au XIX^e siècle, mais les nombreuses approximations des références historiques et les liens évidents avec la promotion du « tourisme du désert » en Mauritanie, dans l'Adrar en priorité, entraînent en contradiction avec les représentations, à prétentions critique et scientifique, fussent-elles

7. J'ai eu l'occasion de le faire quand la course s'est attaquée à la fameuse passe de la Naga (chamelle laitière) menant du Tagant au Hodh, où j'ai observé les restes de nombreuses voitures qui n'avaient pu franchir l'obstacle et étaient restées abandonnées dans le désert. Il est vrai que les capacités de récupération des artisans locaux ont dû effacer assez vite ces traces.

8. *Qsar* (pluriel, *qsūr*) désigne les petits centres urbains, vivant autrefois du commerce caravanier et des plantations de palmiers, dont l'origine est souvent ancienne.

modestes, que j'avais forgées en ce qui concerne les origines du *qsar* et ses fonctions sociales, culturelles, religieuses et politiques.

En un second temps, et à l'occasion de la réflexion engagée dans le cadre de ce programme de recherche, cette image m'interrogea aussi sur mes travaux antérieurs, « pré-touristiques ». Elle était largement initiée par les Mauritaniens eux-mêmes, pour des raisons qui n'étaient pas seulement « commerciales » et « intéressées » mais qui correspondaient aussi au mouvement de patrimonialisation de leur culture⁹ qui accompagne la promotion touristique de cette partie du Sahara. L'inscription des villes anciennes de Mauritanie au patrimoine universel de l'humanité, le développement du « Programme de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel mauritanien », à la fin des années 1990, ne peuvent être réduits à un phénomène de *marketing* organisé par les professionnels du tourisme dont devraient se désintéresser les sciences humaines. Il s'agit d'un fait plus complexe qui mérite d'être étudié en tant que fait social, qui conjugue la « mise en tourisme » des paysages et cultures de l'Adrar mauritanien, et la dimension religieuse de ces cultures. Je me suis attaché pour l'heure à un aspect de celles-ci : les « bibliothèques » de Chinguetti auxquelles se réfère essentiellement l'article du *Monde*¹⁰.

La dimension religieuse des objets que sont les manuscrits et livres est incontestable. Au sein de cette culture saharienne, les bibliothèques ont constitué un domaine privilégié des réflexions contemporaines sur le patrimoine mauritanien. Rien ne les prédisposait cependant au destin touristique qui leur a été réservé. La visite des bibliothèques n'a rien de « spectaculaire », qui mériterait le « déplacement » – de fait Sébastien Boulay souligne qu'elle n'occupe qu'une place très limitée dans les « tours » vendus aux touristes, quelques dizaines de minutes à peine. J'ai visité en janvier 2006 la « vitrine » de ces bibliothèques de Chinguetti, celle des Ahl Habût, réinstallée dans un nouveau bâtiment, présentée agréablement et qui a une vocation scientifique : elle est ouverte aux chercheurs¹¹ – qui n'ont pas à payer le prix de la visite – elle comprend une salle de lecture et de conférences. Un jeune universitaire mauritanien, pendant la saison touristique,

présente avec beaucoup de gentillesse et de compétence quelques ouvrages importants, les autres étant enfermés dans des armoires murales. La visite touristique n'est qu'un plus ajouté au séjour dont le principal intérêt est de renforcer auprès du visiteur cette image de spiritualité et d'investissement culturel qui est revendiquée dans la présentation des circuits.

On peut noter d'ailleurs que la somme importante de manuscrits, entre dix et douze mille, réunis à Nouakchott par l'Institut mauritanien de recherches scientifiques (IMRS) et par l'Institut de recherches et d'études en sciences islamiques (IRESI), loin des circuits touristiques, ne suscite d'autres intérêts que ceux des spécialistes scientifiques qui se penchent sur l'histoire du patrimoine saharien.

L'image immanquablement évoquée des bibliothèques sahariennes dans les discours locaux, rejoignant ceux des dépliants touristiques, ou des médias qui leur font écho, doit donc être fortement contextualisée. Elle est étroitement associée à d'autres images-arguments touristiques dont l'efficacité se trouve ainsi renforcée. Le développement du tourisme saharien en Mauritanie s'appuie essentiellement, ainsi que je l'ai précédemment noté, sur deux référents : le désert et la vie nomade, qui définissent ce « tourisme du désert ». Dans les représentations comme dans l'organisation des séjours, ils en privilégient la dimension « aventure », physique au premier chef mais aussi sociale, en tant qu'expérience d'un dépaysement dans un milieu naturel et socio-culturel radicalement différent.

Cette « aventure » est illustrée jusqu'à la caricature dans ces autres formes du tourisme du désert que représentent les rallyes : l'Adrar et les régions avoisinantes ont représenté aussi un « terrain de loisir » pour des expéditions qui, tel le Paris-Dakar, ne se limitent pas à des

9. Cette réflexion est menée depuis quelques années au niveau gouvernemental dans le cadre du « Projet de sauvegarde et de valorisation du patrimoine mauritanien » financé par la Banque mondiale à partir de 1999 et, plus récemment, à l'occasion d'un colloque organisé par le ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports (2006).

10. Ce journal s'est engagé, sur la lancée dans une action de préservation de ces bibliothèques dont le destin actuel m'est inconnu.

11. Qui n'ont pas à payer le prix de la visite !

épreuves sportives mais intègrent aussi ¹² des « aventuriers » issus de tous les milieux occidentaux qui organisent leur vie autour de cette expérience annuelle unique. On pourra noter cependant que la couverture médiatique de ce « tourisme événementiel », prendra – il est vrai aussi pour faire oublier les enfants écrasés au bord des routes et les accidents – un tour « culturel » qui annonce – il le précède même chronologiquement me semble-t-il – la patrimonialisation de la dimension « spirituelle » du désert.

Le désert comme lieu de spiritualité, religieuse, intellectuelle, culturelle en définitive, est l'autre argument de définition de l'aventure humaine personnelle qu'y inscrit le touriste. L'évocation des bibliothèques s'inscrit dans ce contexte. Elle souligne cependant un autre trait remarquable de ces images : leur croisement entre la culture d'origine et la culture d'« accueil » des touristes.

Pourquoi Chinguetti ?

Mais pourquoi Chinguetti ? Des dizaines de bibliothèques « familiales » ont été inventoriées en Mauritanie et dans les autres pays sahariens. De fait, il existe une « compétition » plus ou moins évidente mais qui pourrait avoir des effets « commerciaux », entre ces « produits » touristiques, si l'on s'inscrit dans les préoccupations de management et de marketing des activités touristiques. La promotion de ce *qsar* est en partie conjoncturelle. Chinguetti est à moins de cent kilomètres d'Atar, aéroport où débarquent les touristes et se trouve au centre de nombre des circuits proposés. Ouadane, quoique proche et volontiers concurrente, est plus éloignée et excentrée. Les *qsûr* anciens de Tichitt et Oualata sont difficiles d'accès, même depuis Nouakchott, et en conséquence peu fréquentés.

Le dynamisme des populations locales de Chinguetti, occupé par les tribus Idaw'alî et Laghlal, a sans doute contribué aussi à l'accent mis sur cette ville. Ces tribus jouent un rôle important dans l'économie et la vie politique nationales. Elles ont d'ailleurs contribué directement à la construction de la nouvelle route liant Chinguetti à Atar. Plus anciennement, et de manière plus décisive encore pour notre propos, elles ont contribué à la formation d'une

image de leur ville comme « capitale » religieuse et intellectuelle du Sahara occidental, « 7^{ème} ville sainte de l'islam sunnite », au point que le pays aurait été dénommé *bilad ash Shinqît*, « le pays de Chinguetti ». Il nous faut d'abord revenir sur cette image autour de laquelle se conjuguent les représentations locales et celles offertes aux touristes comme argument de leur voyage.

Il s'agit moins d'opposer ces représentations à une « vérité » historique que de comprendre comment elles ont pu se mettre en place et s'organiser. La question des origines du *qsar* s'impose cependant et mérite qu'on la remette dans la perspective des faits connus avant de revenir sur les bibliothèques et leur place, tant dans la mémoire collective que dans les dépliants touristiques.

La date « officielle » de fondation du *qsar* de Chinguetti remonte au XIII^e siècle ¹³. En fait la première référence à l'existence d'un établissement humain est beaucoup plus tardive. Elle date de la fin du XV^e siècle et elle est le fait des Portugais qui parlent d'un « petit village » de ce nom mais accordent toute leur attention à Ouadane dont l'importance semble bien plus grande. Il faut attendre le XVII^e siècle pour assister à un incontestable développement de la ville qui connaît son premier éclat religieux et intellectuel dans un contexte de diaspora des tribus locales. Parallèlement, se manifeste un lent déclin de Ouadane auquel contribue le conflit entre les deux cités dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les enjeux commerciaux semblent avoir joué un rôle décisif, en particulier le contrôle de la production et du transport du sel de la *sebkha* d'Idjil située à quelques jours de marche au nord.

Telle est la trame générale de l'évolution d'une société *qsûrienne* dont j'ai traité dans ma thèse. Elle s'inscrit dans un contexte régional caractérisé par la formation d'une culture islamique « soudanaise », organisée autour de maîtres locaux, qui bénéficie de l'éclat des grands empires médiévaux qui exerçaient un certain contrôle sur les régions sahariennes. Les centres originels semblent plutôt se situer à

12. Les participants ne sont pas en majorité des « professionnels »

13. Et même au VIII^e siècle en ce qui concerne le *qsar* voisin, aujourd'hui disparu, d'Abweyr qui l'aurait précédé et dont serait originaire une partie de la population actuelle.

Tombouctou et Oualata où les œuvres intellectuelles fleurissent dès les XV^e-XVI^e siècles, mais le mouvement des hommes, des idées et des biens entre ces *qsûr* sahariens favorise la diffusion de cette culture dans l'ensemble du Sahara occidental. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que s'affirme pleinement le rôle nouveau, commercial, religieux et culturel, de Chinguetti. C'est aussi le siècle où se constituent les bibliothèques de la ville même si des œuvres classiques de l'islam sunnite malékite circulaient déjà auparavant dans cette région et avaient pu s'accumuler à Tombouctou, Oualata, Tichit et Ouadane, ainsi que le prouvent les références locales.

Chinguetti bénéficie, à cette époque, de la réorganisation de l'espace économique saharien qui tient pour une part importante à son ouverture, par Saint-Louis, à l'embouchure du fleuve Sénégal, et Mogador, dans le Sud marocain, vers le marché mondial à l'heure de la colonisation européenne. Les caravanes sillonnent de plus en plus régulièrement le désert. Les échanges régionaux se diversifient avec l'arrivée de nouveaux produits (étoffes, thé et sucre, armes, papier, etc.) et les *qsûr* de l'Adrar se trouvent dans une position privilégiée entre le Maghreb, le Soudan et la vallée du Sénégal. Des commerçants « marocains » s'installent le long des axes commerciaux tels les Tekna, tribu originaire du Sud marocain, à Chinguetti dont le rôle est ainsi souligné. De nouvelles méthodes commerciales s'affirment et les habitants de Chinguetti, les Laghlal en particulier, s'en inspirent et construisent les premières « fortunes commerciales » de la ville. La constitution des premières grandes bibliothèques de la ville est significativement associée au nom de ces grandes familles qui obtiennent, à partir du Maghreb et du Proche-Orient, à l'occasion de leurs expéditions commerciales et de leurs pèlerinages, manuscrits et ouvrages qui s'accumulent dans les bibliothèques.

Une figure emblématique est celle de Sîdi Muhammed uld Habût, l'un des premiers grands commerçants, au sens moderne, de la ville dont il fut par ailleurs le *qadi*. C'est à cet homme, décédé en 1872), et à son fils Ahmed qui mourut en 1884, que l'on doit la constitution de la célèbre bibliothèque des Ahl Habût. Elle aurait compté 2 500 titres au

moment de la colonisation avant de connaître bien des vicissitudes expliquées, notamment, par la résistance de la famille à l'entreprise coloniale française. Plus tardivement, la même association entre commerce et acquisition d'ouvrages s'observe dans une autre famille de la tribu des Laghlal, celle d'Ahmed uld Muhammed Mahmûd (vers 1865-1940) qui fonde aussi l'une des grandes bibliothèques de la ville (P. Bonte, 1998b).

Le capital commercial s'investit ainsi, pour une part non négligeable, dans un « capital symbolique » qui correspond au rôle religieux, culturel et intellectuel que jouent, par ailleurs, ces personnages contribuant au renom croissant de Chinguetti. Loin d'être un effet induit de la réussite commerciale, la motivation religieuse risque fort d'en être la motivation première et c'est moins par son rôle économique nouveau que par son prestige religieux que se forge alors l'image du *qsar*.

Parce que nombre d'entre eux proviennent de Chinguetti, les pèlerins qui se rendent à La Mecque vont conforter l'idée que le *qsar* est le point de départ de la majorité des Sahariens qui effectuent le pèlerinage aux lieux saints¹⁴. Ces représentations sont accréditées tant dans le monde européen – par l'intermédiaire des récits que les Français recueillent à Alger dans les dernières décennies du XIX^e siècle auprès de pèlerins originaires de la ville et de cette région et dont ils publient des extraits significatifs – que par la présence de ressortissants de la ville dans les cités du monde arabo-musulman. Une figure s'impose à ce propos : celle d'Ahmed Lemine ech-Chinguetti, auteur d'un ouvrage appelé à une diffusion significative dans le contexte colonial et contemporain, *al Wasit*. Il y présente aux habitants du Caire où il publie son ouvrage, et aux musulmans, les grands traits de la société saharienne et de ses productions littéraires et il se fait l'apologue du *bilad al Shinqît*, faisant de la ville le centre de rayonnement de l'islam au Sahara occidental et la « 7^{ème} ville sainte de l'islam sunnite ».

Au terme de ce rapide rappel historique on comprend mieux, je l'espère, les fondements locaux de cette écriture particulière de l'histoire des « Chinguettiens », qui est disponible au

14. Ils devaient être en fait fort peu nombreux à l'époque.

moment de la colonisation française et que celle-ci va, en partie, reprendre à son compte. Il ne s'agit nullement d'une histoire « fausse » mais d'une écriture de celle-ci qui s'effectue en fonction des préoccupations et des intérêts, moins politiques et économiques que religieux et culturels, de ceux qui la produisent. Pour la comprendre, il faut tenir compte de la dimension éminemment religieuse des préoccupations des habitants du *qsar* et, puisqu'il s'agit dans cet article de « bibliothèques », il faut aussi examiner la place qu'occupe plus particulièrement l'écrit dans les représentations locales. Nous reviendrons ensuite sur la conjugaison de ces représentations et de celles véhiculées par les dépliants destinés à attirer l'attention des touristes.

Les bibliothèques de Chinguetti

Quelques mots d'abord sur le contenu de ces bibliothèques. Peu de textes produits par des Sahariens nous sont parvenus qui remontent au-delà des XV^e-XVI^e siècles. Les documents antérieurs qu'elles contiennent sont donc souvent des copies, par ailleurs fort précieuses en ce qu'elles témoignent de la diffusion du savoir islamique, mais dont il est difficile d'évaluer la date d'acquisition dans les bibliothèques locales. C'est à partir du XVI^e siècle à Tombouctou, du XVII^e siècle à Chinguetti que se multiplient véritablement les œuvres originales.

Ces observations ne signifient pas que je minimise l'importance de ces écrits pour l'étude de la vie religieuse, culturelle et intellectuelle de cette région, mais elles rappellent que la constitution de ces bibliothèques s'inscrit dans une séquence assez cohérente avec l'esquisse historique présentée plus haut. Revenons maintenant sur quelques aspects de la place de l'écrit dans les représentations culturelles locales afin d'illustrer les lectures croisées qui peuvent en être faites avec d'autres approches, celle du « tourisme » mais aussi de la littérature « savante ».

L'écriture entretient, comme ailleurs dans le monde musulman, des rapports complexes avec l'oralité dans la mesure où les textes sont aussi destinés, sur le modèle de l'enseignement coranique, à être mémorisés et récités. On peut

parler même d'« auralité » (C. Taince-Cheikh, 1998) pour désigner cette relation entre écrit et oral où la récitation de bouche à oreille joue un rôle important. L'importance de la poésie et de la versification au Sahara de nombreux textes classiques religieux correspond à cet aspect de l'écrit : l'un des premiers grands noms de la littérature chinguettienne est le poète uld Razga au tournant du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Cette observation est cohérente avec la dimension révélée de la parole mise en écrit dont le modèle est le Coran traduisant la parole divine, mais dont l'on retrouve les manifestations dans certaines représentations des origines de la tradition religieuse et intellectuelle écrite à Chinguetti même.

Ainsi, l'inspiration des premiers grands écrivains et hommes de religion du *qsar* est parfois interprétée, sur un mode miraculeux, comme la transmission du savoir d'un saint homme, par ailleurs illettré, Shatîri, qui apparut mystérieusement dans la ville se baignant la nuit nu dans les bassins de la palmeraie. Avant de disparaître tout aussi mystérieusement il transmet sur le mode de la révélation « inspirée » la somme de leurs savoirs à quelques uns des plus grands savants de Chinguetti fondateurs de la renommée intellectuelle de la cité dans la seconde partie du XVII^e siècle, en particulier al-Taleb Muhammed al-Mukhtâr uld Bel 'Amash, dit Qadi de Chinguetti, ou encore 'Abdallah ibn Taleb dit Qadi al-Ghazi. Cette révélation inspirée se retrouve, dans les traditions des Smasid d'Atar, chez al-imam al-Majdhûb, lui aussi illettré, qui vit son bras enfler démesurément et ne put guérir qu'en écrivant.

S'il n'est pas nécessairement révélé, le savoir écrit est toujours transmis par l'intermédiaire de « maîtres » que l'on visite longuement et dont l'on recueille les enseignements et les paroles. La formation des savants est généralement itinérante, allant d'un maître à un autre pour bénéficier de leurs compétences. Une bonne partie des productions écrites locales conservées dans les bibliothèques relève du droit musulman (*fiqh*). Plus de 30 % des manuscrits concernent le domaine juridique. Une place importante est occupée par les *fatwa* des *fuqahâ* (juristes) locaux qui illustrent la casuistique de la démarche (Yahyaould el Bara, 2000). Il s'agit de déclarations sur tel ou tel

point précis d'application du droit qui impliquent des chaînes de référence individualisées où s'estompe aussi la distinction entre écrit et oral. Les autres domaines des sciences musulmanes (théologie, sciences coraniques, grammaire, astronomie, mathématiques, médecine, etc.) parfois mis en forme poétique pour en faciliter la connaissance renvoient souvent à un certain nombre d'œuvres clefs qui sont l'objet de commentaires exégétiques, illustrés par quelques savants incontestés à l'échelle régionale, et renvoient aussi à des chaînes de transmission.

Ces témoignages sur la vie religieuse et intellectuelle saharienne sont extrêmement précieux mais dessinent – ce serait aux spécialistes de ces questions d'approfondir dans cette direction la recherche – une conception des « bibliothèques » assez différentes de celle qui prévaut dans la société occidentale contemporaine. Il s'agit moins d'une somme, à prétention à la limite universelle dans les grandes bibliothèques à vocation internationale, d'enregistrement des connaissances mis à disposition du « public » que d'une sorte de « thésaurisation » individuelle et familiale des savoirs révélés et transmis qui capitalise symboliquement ceux-ci et justifie le statut, et le prestige, de ceux qui détiennent ces ouvrages. On pourrait rapprocher cette « capitalisation » de celle qui s'effectue dans la société tribale en général en terme d'honneur.

Cependant, certains des écrits ont cette fonction d'« enregistrement ». Il s'agit des chroniques, annales, biographies, hagiographies, etc., que l'on trouve en nombre relativement limité dans ces bibliothèques. On peut les rapprocher d'autres types d'écrits qui relèvent de l'héritage familial ou local : actes juridiques, correspondances, etc. Ils s'inscrivent dans des archives privées qui n'entrent qu'accessoirement dans la conception des bibliothèques que je viens d'esquisser et étaient souvent jalousement préservés des regards extérieurs.

Avant d'examiner la manière dont ces représentations locales des œuvres écrites se croisent avec celles qui en font un argument touristique, je dirai quelques mots de la découverte savante de ces bibliothèques qui accompagne leur patrimonialisation et entretient avec elle une relation complexe.

Le regard des scientifiques

Dès la colonisation française, ces bibliothèques sont connues et, au début du XX^e siècle, Louis Massignon consacre un article à celle fondée par Cheikh Sidiya à Boutilimit (1909). Ce n'est cependant qu'après l'indépendance du pays que s'éveille réellement l'intérêt scientifique. Un premier catalogage très partiel est effectué par Mukhtar ould Hamidoun et l'orientaliste suédois Haymowski en 1965-1966. À l'instigation de l'État mauritanien dans le cadre de l'IMRS puis simultanément dans le cadre de l'IRESI, un certain nombre de ces manuscrits sont rachetés et rassemblés à Nouakchott. Nombre de familles refusent cependant de céder ces biens précieux. La recherche se révèle en outre démesurée : non seulement on estime le nombre de manuscrits dans le pays à environ cent mille ¹⁵ et la collecte et le catalogage dans l'ensemble du pays sont une tâche difficile, mais en outre ces manuscrits sont très souvent en mauvais état (la proportion est estimée à près de 90 % par certains auteurs...). Il est donc nécessaire de les restaurer ou de prévoir des mesures conservatoires telles que le microfilmage et le microfichage.

L'aide internationale va permettre d'engager très partiellement ce travail. Le microfilmage d'une partie des manuscrits de l'IMRS, essentiellement en collaboration avec l'université allemande de Tübingen, est effectué en 1989. La même année, la mission de Mme Josée Balagna, responsable des manuscrits arabes de la Bibliothèque nationale de France (BNF), dans le cadre de la coopération française, jette les bases d'un projet qui aura quelques effets dans le cadre de l'IMRS toujours. En 1994, l'orientaliste allemand Ulrich Ribstock réalise un premier catalogue partiel qui sera publié. En 1996, la mission de Jean Arnoult, directeur des bibliothèques au ministère français de la Culture avance de nouvelles propositions de plus grande ampleur, sans cacher la difficulté de la tâche.

L'investigation scientifique, dans un contexte de patrimonialisation de cet héritage écrit de la culture mauritanienne, sera en partie

15. Chiffre avancé par Sayd ould Hamody, communication personnelle.

relancée du fait du développement du tourisme du désert. Elle contribue aussi à alimenter les images invoquées comme argument de choix de celui-ci par les touristes occidentaux en Mauritanie en particulier. La médiatisation de ces images – « La Sorbonne du désert » par exemple – contribue à déterminer ces choix. Des initiatives privées ou d'ONG se multiplient, sans que leur efficacité soit encore probante. L'exploitation des bibliothèques familiales par leurs détenteurs devient aussi dans ce contexte un argument qui contribue à leur promotion par les Mauritaniens eux-mêmes. On ne peut qu'en espérer des effets positifs pour la conservation du patrimoine et le développement de la recherche, sans verser dans trop d'optimisme.

Érudits et touristes : regards croisés

Il nous reste à aborder une dernière étape de notre analyse, la plus importante sans doute : la nature des croisements qui se sont produits entre les représentations locales de ces bibliothèques et celles qui servent d'argument pour la promotion touristique de la Mauritanie. Reprenant un certain nombre de points développés dans ces argumentaires touristiques, je les classerai selon trois références principales.

La première concerne les caractères particuliers de production et de conservation de ces écrits qui tranchent – même si le plus souvent cette comparaison reste sous-entendue – avec nos conceptions actuelles de la production de livres, et plus généralement de l'écriture dans l'ère post-Gutenberg. Le caractère manuel de l'écriture manuscrite et la production artisanale des ouvrages reliés de cuir par les forgerons, utilisant parfois des matériaux locaux – des peaux de gazelle comme parchemin faute de papier par exemple – donnent un aspect « écologique » pourrait-on dire à leur fabrication. Leur transmission et conservation dans un cadre familial – l'indivision dans le cadre des *habûs*¹⁶ – les fait sortir du monde de la marchandise. Leur conservation dans un milieu nomade enfin accentue ces traits d'« exotisme », voire d'« archaïsme », qui sont propres à fasciner les touristes.

L'affaire est cependant loin d'être aussi simple car, simultanément, second point de référence, l'existence de ces bibliothèques

apparaît aussi comme un témoignage d'une civilisation sinon commune du moins proche, de l'appartenance à une même humanité. L'évocation d'une « Sorbonne du désert » va en ce sens et, dans le cours de l'article du journal *Le Monde*, cette idée d'une même « citoyenneté du monde » est évoquée. Je cite : « Le livre est notre histoire quelle que soit notre langue nous ne pouvons laisser notre histoire partir en poussière ». Parfois est aussi invoqué, dans le même ordre d'idée, le rôle de la civilisation arabe et musulmane dans le développement ancien des sociétés européennes. La notion de « rencontre des civilisations » est récurrente dans les argumentaires touristiques : découvrir l'autre est aussi porter un nouveau regard sur soi.

Parmi ces valeurs partagées, s'inscrit, en troisième point, une sorte de « spiritualité » inhérente à la vie dans le désert, qui est peut-être la plus prégnante. La précarité de ces œuvres écrites et l'ascétisme du mode de vie de leurs détenteurs confortent la vision occidentale de cette spiritualité. Elle renvoie à des images de religiosité, liées aux origines des monothéismes, dont se faisaient déjà l'interprète Robert Montagne (1947). Ces images se trouvaient aussi dans la préface de Paul Claudel à l'ouvrage posthume de Michel Vieuchange – mort dans les années 1930 en essayant d'atteindre Smara au Sahara occidental (A. de Meaux, 2004). Elles sont inscrites dans la littérature coloniale (E. Psichari, 1916). Elles s'incarnent de manière plus contemporaine dans la figure emblématique de Théodore Monod, savant et humaniste, imprégné de culture protestante, mais aussi chantre de l'écologie, souvent cité dans les argumentaires touristiques qui appellent à marcher sur ses traces.

Ces quelques réflexions provisoires justifient le croisement entre les images locales des bibliothèques et celles que produit le marketing touristique à l'intention de leurs « clients ». Elles soulignent, entre autres, la complexité de la notion d'« authenticité » dans un contexte de contact, à travers le tourisme, des sociétés et des cultures, ainsi que la marge de réinterprétation sémiologique qu'elle implique. Les signes de référence ne sont pas les mêmes.

16. La procédure juridique des *habûs* permet de conserver certains biens en indivision en prévoyant précisément la liste des ayants droit.

Y a-t-il pour autant « malentendu », voire « tromperie », production d'images « fausses » ? Je serais porté à répondre non tout en reconnaissant que ces nouveaux thèmes d'étude, comme la plupart de ceux qui s'inscrivent dans la « modernité » soulèvent des problèmes théoriques, et même épistémologiques, aux anthropologues qui s'en saisissent. Avant d'y revenir pour conclure, je dirai quelques mots de la mosquée de Chinguetti.

La mosquée de Chinguetti

Un autre emblème de la spiritualité de Chinguetti est sa mosquée, lieu de rencontre des touristes qui découvrent cet austère édifice, riche des couleurs des pierres de l'Adrar, dont le sommet est orné de quatre coquilles d'œuf d'autruche, posé au cœur de la ville ancienne dans un site qui permet, la visite n'en étant pas prévue, de plonger du regard, du haut des ruelles adjacentes, sur l'édifice qui s'étend en contrebas et d'en découvrir la vocation.

L'intérêt que peuvent avoir les touristes occidentaux à cette découverte, fut-elle furtive, est attesté par l'installation, constatée en 2006, dans les ruelles et places adjacentes, de tentes et d'échoppes qui offrent aux visiteurs les produits de l'artisanat local. Autour, se regroupent les marchands bouleversant l'image provinciale et intimiste que je pouvais avoir de l'édifice durant mes séjours antérieurs.

Je ne céderai pas à la nostalgie, pas plus que je ne convierai le lecteur à une nouvelle leçon d'histoire, car l'histoire de la cité est riche et je n'en ai exploré que quelques domaines. Mais, la mosquée est de fait admirablement enchâssée dans son cadre urbain traditionnel, qui lui donne sa beauté et lui fournit du sens. On ne peut comprendre le *qsar* sans la mosquée et la mosquée sans le *qsar*. Nombre des habitations anciennes qui environnent le monument, qui est pour sa part régulièrement entretenu et restauré, sont cependant en ruines. Ces ruines elles-mêmes sont chargées d'un sens qui ne peut être directement accessible aux touristes de passage n'y voyant qu'abandon et déclin.

L'habitat qsûrien a toujours eu une part d'éphémère. Il est le fait de populations nomades qui n'occupaient le *qsar*, hors quelques grandes familles patriciennes, ou encore les esclaves et *haratîn*¹⁷ travaillant dans la

palmeraie, qu'une partie de l'année. Le destin des familles, susceptibles de se diviser, voire de disparaître, commandait aussi l'occupation des lieux laissés alors au monde des *jnûn*¹⁸ et plus prosaïquement au bétail qui les occupe ; les évolutions récentes, l'exode rural, les migrations vers les villes nouvelles n'ont fait qu'entériner un phénomène séculaire plus visible encore à Ouadane qui décline au XIX^e siècle alors que s'affirme la primauté de Chinguetti.

La vision nomade du monde, le caractère non permanent de l'habitat, son abandon et son réinvestissement dans de nouvelles constructions se traduisent dans cet habitat qsûrien dont les signes runiformes ne sont pas une manifestation de désintérêt mais une composante culturelle essentielle.

Image cependant qui s'impose au touriste et dont il peut peiner à comprendre les significations. La mosquée de Chinguetti, joyau de l'urbanisme saharien, n'est pas seulement l'emblème de la vie du *qsar*, elle en affirme la permanence au milieu des ruines qui l'environnent. Comment restituer le sens de cette coïncidence entre les uns et les autres ? Comment traduire dans le langage des touristes cette anthropologie des ruines qui me semble une composante de la culture qsûrienne ?

Le malentendu risque d'être profond et d'être source de problèmes en ce qui concerne l'avenir de la ville. Il semble essentiel pour faire comprendre cette culture qsûrienne à ceux qui se déplacent d'Europe pour la découvrir, d'en donner quelques témoignages et les projets de restauration dans le cadre de la sauvegarde du patrimoine vont aussi en ce sens : des entreprises de réhabilitation s'imposent vraisemblablement. Mais ces ruines ont aussi leur signification. Elles sont des lieux de mémoire, celle des hommes et des familles qui les ont occupées, familles aujourd'hui dispersées ou réinstallées en d'autres quartiers. Dans les termes de la modernité, ces contradictions peuvent se nouer autour de la question foncière. Certains indices tendent à prouver que cette question pourrait se poser dans un avenir proche.

17. Esclaves affranchis.

18. Les *jnûn*, (génies) de création divine, et dont la société est un double de celle des hommes, occupent volontiers les lieux abandonnés par ceux-ci.

De nouveaux enjeux se manifestent en effet en ce domaine. Certains sont relativement prosaïques, tels ceux qui résultent de la multiplication des « auberges » d'accueil, pour une part exploitées par des « étrangers » qui, en fonction de leur proximité avec les opérateurs extérieurs bénéficient parfois d'une clientèle plus importante que celle des petites auberges locales.

D'autres peuvent résulter de la patrimonialisation de la ville dans un contexte où la référence au religieux donne une dimension « sacrée » à l'occupation des lieux et à sa traduction foncière qui peut être source d'évolutions imprévues. Faut-il envisager l'avenir de Chinguetti, comme l'a été celui de Gorée au Sénégal, dans un autre contexte – celui de la « sacralisation » des déportations d'esclaves africains –, comme le réinvestissement du patrimoine foncier par ses propriétaires actuels – voire par des personnes extérieures, mauritaniennes ou non ? Cette perspective me semble ouverte. Qui va restaurer le *qsar*, et au profit de qui ?

La notion d'« authenticité »

Le tourisme du désert, dans sa dimension culturelle, soulève des problèmes qui relèvent d'un double mouvement de transformation des valeurs attachées aux biens qui sont d'ordre le plus divers – paysages, modes de vie, biens culturels ou artefacts matériels comme les produits de l'artisanat¹⁹, etc. – dans le contexte contemporain de mondialisation dont le tourisme représente un aspect remarquable. Il s'agit d'abord de la transformation en « marchandises » consommables sur le marché mondial, de produits qui ressortissaient jusqu'alors des valeurs particulières de la société dont ils relevaient. Il s'agit ensuite de la réinterprétation de ces valeurs attribuées à des objets relevant des techniques locales, de biens culturels comme les bibliothèques ou même de paysage ou d'un cadre de vie nomade dans un contexte de patrimonialisation définissant leurs nouvelles significations dans la société contemporaine. Car ces « biens culturels », dans leurs dimensions identitaires en particulier, ne sont pas aussi aisément réductibles à ce statut de pure marchandise comme le prouvent les débats politiques qu'ils suscitent²⁰. Certes, le

soleil tropical et les plages de cocotiers, mais aussi les horizons de dunes et de regg du désert peuvent devenir des produits en vente sur le marché. Les bibliothèques sahariennes restent par contre des lieux de mémoire et d'identité pour les sociétés qui les ont constituées, tout comme les ruines qui entourent la mosquée de Chinguetti.

Le terme qui m'avait au départ amusé et intrigué de « Sorbonne du désert », attribué au *qsar* de Chinguetti, se révèle alors lourd de significations : il s'agit de réassignation et de réaménagement des significations attribuées à ces biens culturels sous le regard croisé de leur patrimonialisation locale et de leur réappropriation dans le « système-monde ». Il serait particulièrement intéressant d'examiner, dans cette perspective, la politique de patrimonialisation universalisante de l'UNESCO qui s'est d'abord attachée à des signes matériels culturels (les villes anciennes) ou naturels (le banc d'Arguin), mais qui s'oriente actuellement vers la reconnaissance de lieux de mémoire : dans le contexte saharien, le projet de patrimonialisation des routes caravanières anciennes illustre ces évolutions.

Les travaux sur ce thème peuvent emprunter à divers auteurs, en remontant d'abord aux travaux fondateurs de Roland Barthes (1964) puis aux réflexions de Jean Baudrillard (1972) sur les dimensions culturelles de la marchandise dans les sociétés occidentales où elle trace les contours de l'identité des groupes sociaux qui se partagent le marché, et dessine les grandes lignes de la société de consommation qui est la nôtre. Un ouvrage clef est cependant, pour notre propos, celui édité par Arjun Appadurai (1986)

19. On pourra consulter sur ce point l'étude que j'ai consacrée dans le rapport *Évaluation du système culturel mauritanien sous l'angle des problèmes de développement*, « Projet de sauvegarde et valorisation du patrimoine culturel mauritanien », Secrétariat général de la Présidence de la République, Nouakchott, mars 2003.

20. Je pense aux nombreux débats que suscite la notion d'« exception culturelle » souvent invoquée dans la vie politique française en particulier, s'agissant de la production littéraire, cinématographique, etc., débats qui ont eu leur écho dans le monde des anthropologues à propos de la création d'un musée des « arts premiers », gestion certes d'un patrimoine commun à l'humanité mais dans un contexte de réinterprétation des valeurs que présentent ces objets remarquables qui n'est pas sans implication en ce qui concerne leur marchandisation. Parallèlement au marché des artisanats « indigènes », le marché des « arts premiers » représente des enjeux financiers non négligeables.

qui, en continuité reconnue avec les travaux de Barthes et de Baudrillard, aborde théoriquement la question de ce qu'est, dans le monde actuel, le fondement culturel des biens de toute nature qui prennent ce statut de pure marchandise : la vente du soleil et des paysages exotiques ayant à cet égard les mêmes caractères, ainsi que l'avait déjà noté Baudrillard, que l'alimentation dans les supermarchés ²¹.

La valeur des marchandises ne s'épuise pas, notent ces auteurs, dans leur valeur d'échange ni dans leur valeur d'usage comme le présuppose l'économie classique. Au sein de la société de consommation, les marchandises sont aussi des « signes » qui contribuent à différencier et à classer les groupes et les individus qui les consomment. Interchangeable de nature, la marchandise est objet d'investissements culturels au moment de sa consommation : la voiture de série devient « ma » voiture. Un voyage touristique dans le désert différencie ceux qui le pratiquent, le public ciblé, de ceux qui passent une semaine sur une plage tropicale ou méditerranéenne.

La « fabrication » de la marchandise va s'attacher autant à construire ces signes qui identifient son consommateur qu'à satisfaire des besoins objectifs de celui-ci. Les « marchandises culturelles », dont relève les marchés de l'art, mais aussi ceux des loisirs, et en particulier des loisirs culturels, se prêtent particulièrement à cette production des signes sociaux et individuels.

B. Spooner a contribué à fonder la notion d'« authenticité » comme l'un des caractères que prend la marchandise au moment de sa consommation à partir de son étude de la production et du commerce des tapis orientaux en Occident. La confection de ces tapis relève, en Asie centrale où a travaillé Spooner, d'un artisanat féminin très ancien qui s'inscrivait dans les valeurs de cette société nomade et qui était riche d'une symbolique antérieure à l'islam et renouvelée par celui-ci. Ce n'est cependant qu'au XIX^e siècle – lorsque, note Spooner, la fabrication industrielle de copies de ces tapis devient possible dans les sociétés occidentales – que les tapis d'« origine » vont se trouver investis d'une nouvelle valeur marchande, à la même époque où commence à se développer le marché des « chinoiseries » et autres objets exotiques. Cette marchandisation

renouvelle profondément les conditions de fabrication et de commercialisation – beaucoup de tapis de Bukhara sont fabriqués de nos jours au Pakistan – et s'organise autour de la notion d'« authenticité » qui s'appuie, certes, sur des critères locaux (mode de fabrication artisanale, style), mais qui est doublement définie par le marché international en fonction des connaissances des consommateurs (collectionneurs) et des expertises qui s'y exercent. L'ancienneté joue naturellement un rôle important dans cette authentification mais aussi la « marque » qui a suscité un renouveau de la fabrication de ces tapis, à partir des années 1960, qui avait beaucoup déclinée dans les années 1930.

L'histoire du tapis oriental n'est qu'une illustration exemplaire du mouvement de marchandisation des cultures locales dont on peut multiplier les exemples actuels et qui se traduit par la floraison du commerce des « arts premiers » que l'on se propose maintenant de mettre en musée. C'est sur le marché mondial que ces produits, issus de cultures locales dont elles affirmaient les valeurs et l'identité, acquièrent maintenant de nouvelles significations, recherchés par les « amateurs », objets d'expertises qui leur assignent leur nouvelle valeur, signes du goût ou plus simplement de la richesse, qui différencie les consommateurs sur le marché. Il m'apparaît que l'on peut assez facilement établir un parallèle entre ces mouvements qui concernent les produits culturels matériels et ceux qui concernent, cette fois, une sorte de consommation locale des biens culturels (et naturels, car à côté du tourisme du désert, et plus recherché encore existe un tourisme de la plage et des cocotiers) à travers le tourisme. Le tourisme du désert, dans ses dimensions culturelles et écologiques, relève de cette production des signes qui, dans le contexte de mondialisation, contribuent à la différenciation des groupes sociaux et des individus à l'égard des marchandises qu'ils sont sommés de consommer pour affirmer leur identité et leur place dans la société.

21. On notera d'ailleurs qu'à cet égard, en ce qui concerne les producteurs de marchandises, les distinctions sont totalement brouillées et que l'on peut « acheter » un voyage dans le désert dans le même cadre mercantile que des pots de yaourt, au supermarché ou sur catalogue internet.

Bibliographie

- APPADURAI Arjun, (dir.), 1986, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press
- BARTHES Roland, 1964, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 91 135.
- BAUDRILLARD Jean, 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.
- BONTE Pierre, 1998a, *L'émirat de l'Adrar. Histoire et anthropologie d'une société tribale du Sahara occidental*, Thèse de doctorat d'État en ethnologie et anthropologie sociale, EHESS.
- BONTE Pierre, 1998b, « Fortunes commerciales à Shingiti (Adrar mauritanien) au XIX^e siècle », *Journal of African History*, n° 39, 1 13.
- BONTE Pierre, 2001, *La montagne de fer. Une société minière saharienne à l'heure de la mondialisation*, Paris, Karthala.
- MASSIGNON Louis, 1909, « Une bibliothèque saharienne », *Revue du monde musulman*, 409 418.
- MEAUX Antoine de, 2004, *L'ultime désert. Vie et mort de Michel Vieuchange*, Paris, Phébus.
- MONOD Théodore (avec J. M. Durou), 1988, *Déserts*, Marseille, AGEF.
- MONTAGNE Robert, 1947, *La civilisation du désert*, Paris, Hachette.
- OULD BARA Yahya, 2000, « *Fiqh*, société et pouvoir. Étude des soucis et préoccupations socio politiques des théologiens légistes maures (*fuqâha*) à partir de leurs consultations juridiques (*fatawa*) du XVII^e au XX^e siècle », Paris, Thèse d'ethnologie et d'anthropologie sociale, EHESS.
- PSICHARI Ernest, 1916, *Le voyage du Centurion*, Paris, L. Conard.
- SPOONER Brian, 1986, "Weavers and dealers : the authenticity of an oriental carpet", in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAINE CHEIKH Catherine, 1998, « Langues, savoirs et pouvoirs en milieu maure », in Pierre Bonte et Hélène Claudot Hawad (dir.), « Savoirs et pouvoirs au Sahara », *Nomadic peoples*, (n. s.), n° 2 (1 2), 215 234.

2.

*La culture religieuse,
une tension entre l'intime et le
patrimoine*

Le pèlerinage *Lag ba Omer* à Djerba (Tunisie)

Une forme de migration touristique

Sylvaine CONORD

Des cafés de Belleville à la synagogue de La Ghriba

Paris 19^e, lieu de départ pour le pèlerinage annuel. Un groupe de femmes juives d'origine tunisienne se retrouve là, quotidiennement, dans un café du boulevard de Belleville¹. Elles discutent entre elles en dialecte judéo-arabe, échangent des informations sur les conditions de voyage offertes par les agences et se posent de multiples questions : « Les spectacles, le soir, sont-ils inclus dans le prix ? Les repas servis sont-ils bien casher ? Les chambres ont-elles vue sur la mer ?, etc. ». Ces préoccupations ne sont pas d'ordre religieux, et pourtant elles préparent ainsi le pèlerinage *Lag ba Omer*, du moins celles qui peuvent y participer.

Compte tenu de leur âge avancé, la santé fragile de certaines ne leur permet plus de voyager. Retraitées, elles ont entre 60 ans et 80 ans en 1995. Nos enquêtes se sont échelonnées de 1994 à 2000 avec une nouvelle prise de contact avec le terrain en 2005-2006. La fragmentation de l'espace et du temps de l'enquête anthropologique en milieu urbain rend indispensable une observation de longue durée. En 2006, certaines d'entre elles sont décédées ou souffrantes, seule une minorité continue à participer au pèlerinage. La plupart de ces femmes ont vécu à La Hafsia, quartier populaire de Tunis, avant de rejoindre la France en 1957 : elles étaient alors âgées d'une vingtaine d'années. Issues de milieux modestes, elles ont exercé en France divers métiers (cantinière, couturière, ouvrière en usine). Les cercles féminins invitent à un certain relâchement verbal et comportemental (confidences d'ordre affectif, formes particulières d'humour,

commérages, manières de s'habiller, postures décontractées, extra-version, gestuelles familières) que certaines des participantes ne s'autoriseraient pas en présence d'un homme. Dans les cafés, elles s'installent systématiquement à quelques mètres de distance du "coin des hommes". Les rapports de sexe du milieu culturel étudié, l'existence de territoires distincts et de frontières bien délimitées sont à l'origine d'une observation privilégiant les femmes². Un rapport de confiance réelle ne vint que tardivement et seulement avec un groupe réduit de Juives tunisiennes : d'une part, j'étais considérée comme étrangère, née en France et non juive, d'autre part mon acceptation par un groupe entraînait inéluctablement ma mise à l'écart par d'autres femmes. En effet, des sous-groupes se forment au gré des conflits inter-personnels ou des commérages. La diffusion de ragots et de médisances est accentuée au moment de la préparation du départ pour le pèlerinage annuel en Tunisie.

Dans le quartier de Belleville, comme dans le caravansérail³ de La Ghriba, des affiches annoncent le pèlerinage, photographies de rabbins jerbiens à l'appui : elles sont posées sur les vitrines de commerçants bellevillois, comme celle de l'épicerie Benisti située boulevard de Belleville. Gisèle, comme de nombreux Juifs d'origine tunisienne qui participent à ce voyage,

1. Le groupe observé n'est pas représentatif de l'ensemble des Juifs d'origine tunisienne vivant en France, mais seulement d'un milieu social et d'une génération.

2. Des entretiens ont été néanmoins réalisés avec les hommes, de manière ponctuelle.

3. Le caravansérail de La Ghriba sur l'île de Djerba en Tunisie est traditionnellement un lieu d'accueil sous forme de vaste cour entourée de bâtiments où les pèlerins pouvaient être logés située en face de la synagogue.

n'est pas revenue dans son pays natal depuis trente-deux ans. Elle appréhende ce retour, et est déjà déterminée à ne pas retourner à Tunis, la ville de son enfance. Elle craint pour sa sécurité. La visite de la capitale fait partie du programme proposé en option, moyennant un supplément. « Le passé, c'est le passé », dit-elle. Sa volonté est donc bien de devenir "touriste" dans son propre pays pour découvrir un lieu qu'elle ne connaît pas et participer au pèlerinage. Pour la plupart des pèlerins, il ne s'agit pas d'un voyage nostalgique destiné à revoir les lieux de leur jeunesse. Djerba représente davantage une destination exotique, un dépaysement, un endroit idéal pour des vacances grâce à sa situation géographique au sud de la Tunisie, en bord de mer avec ses plages étendues et son hôtellerie. Un tiers seulement des participants souhaite participer à l'excursion qui leur permet de rechercher leur ancienne maison dans les dédales des rues de La Hafsia, leur quartier d'origine, ou la tombe d'un proche au cimetière. Ceux là aspirent maintenant à retrouver un pays et des paysages qu'ils avaient dû quitter sans envisager d'y revenir. Le pèlerinage s'inscrit également dans ce retour par une *zyara* (visite d'un saint) autour de la tombe du rabbin saint Haï Taïeb située à Tunis⁴. La journée est entrecoupée d'un déjeuner copieux dans un restaurant de la ville. Durant l'ensemble du séjour, la programmation est prévue pour que les activités religieuses alternent avec les activités de détente.

Elles ne choisissent pas par hasard leurs compagnes de voyages. Des marchandises diverses (bijoux, vêtements) sont régulièrement vendues entre elles dans le café. Et une de leurs voisines de table peut être qualifiée de "voleuse" indésirable pour le pèlerinage, parce qu'un jour elle a vendu un article à un prix trop élevé. Des réseaux se forment et des liens amicaux se renforcent quand il s'agit de sélectionner ensemble l'agence de voyage avec laquelle elles décideront de partir. Il peut s'agir d'une agence ou d'un organisateur indépendant qui fera travailler une agence de voyage intermédiaire. Plusieurs critères de satisfaction sont pris en compte par les pèlerins au moment de la vente : le respect de chaque étape du pèlerinage avec l'organisation des trajets en car de l'hôtel à la synagogue, les repas et aussi la part laissée aux loisirs, le confort des hôtels.

Le religieux et le ludique sont étroitement liés. L'agence, tout d'abord, fait l'objet de discussions. La personnalité du voyageur constitue un critère de choix important : il doit être connu et intégré à la "communauté", être sympathique et présenter les prix et les services les mieux adaptés. Enfin, il doit respecter dans son programme le déroulement des différentes étapes et rituels du pèlerinage. Quant à moi, je suis partie en Tunisie avec un voyageur qui utilise les services de la FRAM pour le voyage et l'hôtellerie, en compagnie d'une des femmes de Belleville avec qui je devais partager la chambre (ill. 1).

Les clientes s'informent sur le déroulement du pèlerinage et s'inquiètent, parallèlement, du temps qu'elles auront pour visiter des souks et pour danser lors de soirées qu'elles espèrent festives. Installées à la terrasse d'un café bellevillois, les femmes juives originaires de Tunisie préparent ce voyage six mois à l'avance. Elles échangent les informations concernant les prix offerts par les différentes agences de voyage, le choix des hôtels, la qualité des repas et des services, etc. Elles font les achats nécessaires également : foulards qu'elles jetteront sur la Menorah ou sur la tombe d'un rabbin saint, bougies qu'elles allumeront en formulant des vœux, "mendiants"⁵ qu'elles distribueront le jour de la fête, parfum qu'elles verseront sur les lieux des cultes. Elles ont manifesté très tôt une certaine fierté à me parler de leur participation à ces pèlerinages et ont introduit, elles-mêmes, l'idée que la photographie est un moyen de montrer, et surtout une nouvelle façon de se montrer.

4. Rabbi Haï Taïeb vécut à Tunis entre la deuxième moitié du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. « Il a exercé durant de longues années les fonctions de rabbin, a enseigné la Torah à de nombreux disciples et a rédigé des commentaires et exégèses de la Torah, mais il est surtout célèbre pour les miracles qu'il a accomplis au sein de la communauté de Tunis » (M. Saraf, 1987, 13). Un grand nombre de légendes existent autour de la vie de Rabbi Haï Taïeb. Toutes se rejoignent sur deux points : il accomplit des miracles et s'adonne à la boisson, la *boukha* de préférence. Le rite central autour de sa tombe consiste alors, pour les pèlerins, à arroser la tombe de cet alcool de figue et, surtout, à partager des verres et boire ensemble au-dessus de la tombe.

5. Fruits secs de la couleur des buses des ordres mendiants ayant fait catholiques vœu de pauvreté.

Illustration n° 1. Annonce du pèlerinage sur la devanture d'une épicerie du quartier de Belleville, Paris.



© Photographie de Sylvaine Conord.

Pèlerinage et tourisme

Dans son acception courante, le pèlerinage est considéré comme un voyage vers des lieux de culte religieux. Le motif général de ce voyage est la profonde conviction que des prières et d'autres pratiques religieuses sont exceptionnellement efficaces dans des localités liées à un saint ou à une divinité. Les Juives tunisiennes que j'ai suivies de Paris à Djerba attendent essentiellement du pèlerinage la guérison d'un mal ou l'obtention d'une faveur. Cependant, si les futures pèlerines s'inquiètent ainsi de l'organisation du séjour, qui n'est autre qu'un voyage organisé, c'est que la motivation religieuse et mémorielle n'exclut pas des motifs plus profanes que révèle l'observation du pèlerinage. En effet, la Tunisie est aussi un pays où le secteur touristique s'est considérablement

développé depuis les années 1960 et les grands hôtels de l'île de Djerba attirent de nombreux étrangers. Les Juives tunisiennes le savent bien et ne cachent pas le plaisir qu'elles ont à profiter du confort de vastes chambres, du soleil au bord de la piscine ou de la douce chaleur du hammam et des massages, services proposés par l'hôtel moyennant de faibles suppléments. Grâce au niveau de vie en Tunisie relativement bas, elles accèdent à une qualité de vie durant leur séjour qu'elles ne pourraient espérer obtenir sur le sol français.

Par ailleurs, le pèlerinage n'est pas, comme autrefois, un moyen parmi d'autres de sortir de son lieu de résidence. Quand elles habitaient encore à Tunis, ces femmes ne se déplaçaient pas à Djerba pour participer au pèlerinage *Lag ba Omer*, faute d'argent et de temps. « Il fut une époque où il fallait y aller à dos d'âne »,

m'explique-t-on. Avec le "tourisme de masse", la mobilité spatiale des individus a considérablement changé depuis les années 1950⁶. Aujourd'hui, les Juives tunisiennes de Belleville, aux revenus modestes, se déplacent plusieurs fois dans l'année de Juan-les-pins (ville méditerranéenne française) à Israël, en passant par la Tunisie pour certaines d'entre elles. Néanmoins, les voyages à but religieux tiennent une place à part dans la mémoire collective. Ils se prolongent dans le quotidien, lorsqu'on attribue tel heureux événement familial (une naissance, par exemple⁷) à la réalisation des vœux formulés lors du pèlerinage.

C'est en tant que photographe, et à l'occasion de ces activités profanes, que j'ai été invitée à participer à leur pèlerinage, en Israël et puis Tunisie. Grâce à mon matériel photographique imposant⁸, j'étais identifiée à une photographe professionnelle et je fus investie de rôles divers, du photographe de mariage au photographe de voyage organisé, au gré des déplacements de ces femmes en France (Juan-les-pins, Deauville, région parisienne) et à l'étranger (Tunisie, Israël) pour participer à des moments de loisir étroitement liés à des événements à caractère religieux. Par exemple, à Paris, j'ai pu ainsi observer les *rebaybia*, fête à caractère profane, durant lesquelles j'ai assisté à des manifestations de transe associées à des croyances en des génies, les *djnouns*. À Juan-les-pins – ville du Sud de la France qu'elles nomment "Belleville-plage" – où elles passent leurs vacances, j'ai retrouvé sur place l'annexe d'une épicerie cacher de Belleville et j'ai pu observer le respect des règles relatives au *shabbat*.

Observer le pèlerinage à Djerba permet de mieux comprendre les pratiques religieuses et les raisons qui motivent les pèlerins à se rendre dans cette île du Sud tunisien. Le pèlerinage dit de « Lag ba-Omer » a lieu pendant la période appelée « Omer », commençant le deuxième jour de la Pessah⁹ (jour de la première gerbe d'orge offerte à Dieu), et s'achevant le trente-troisième jour (en hébreu, « Lag » signifie 33) de l'Omer, selon les Juifs tunisiens – correspondant au 18 du mois de *Iyyar* du calendrier judaïque et qui commémore la fin d'une épidémie au cours du soulèvement des Juifs contre Rome (132-135) (L. Podselver, 2001). Ce jour-là, a lieu une célébration très

importante pour ces femmes de Belleville, celle du saint Rabbi Shimon Bar Yochaï. Les cérémonies se déroulent pendant la Hilloulah (commémoration de la mort d'un rabbin saint, de la montée de son âme). La date précise du décès de la plupart de ces personnages appelés les *saddiqim* (I. Ben-Ami, 1990, 19) étant souvent inconnue, on les célèbre lors de la Hilloulah de *Lag ba Omer* ou pendant les mois d'*Elul* ou de *Tishri* du calendrier judaïque.

Cette fête annuelle contribue à perpétuer en France comme en Tunisie les croyances populaires judéo-tunisiennes. Véhiculées jusqu'à nos jours à travers diverses légendes de source orale, ces croyances motivent le déplacement de nombreux touristes vers la Tunisie, ou vers Israël. Rabbi Shimon Bar Yochaï est considéré comme le commentateur, l'inspirateur ou l'auteur du Sépher du Zohar (traduction, le *Livre des splendeurs*). Pour les kabbalistiques, c'est un ouvrage primordial de la mystique juive et, tout particulièrement pour les Juifs du Maghreb. Le Livre du Zohar était en effet souvent conservé dans les maisons comme une amulette protectrice, alors que la Torah demeure dans la synagogue.

Sur l'île de Djerba, cette commémoration est ancienne puisque J. Vehel (1930, 208) évoquait déjà au début du XX^e siècle, le pèlerinage annuel qui conduisait nombre de fidèles de divers pays vers la synagogue de la Ghriba :

On fait venir de Tunis, à grands frais, les innombrables musiciens juifs, sacrés et profanes, chanteurs ou instrumentistes, sans compter ceux très réputés du Caire ou d'Alexandrie. Des bateaux sont affrétés pour amener les pèlerins de tous les ports de Tunisie, de Tripolitaine, d'Égypte, de Grèce et d'ailleurs.

Depuis que les Juives tunisiennes rencontrées dans le quartier de Belleville résident en France, elles s'organisent pour venir dans le Sud tunisien en qualité de touristes découvrant, parfois pour la première fois, cette

6. C'est au début des années 1950 que l'émigration des Juifs de Tunisie de leurs anciens territoires d'Afrique du Nord en direction de la France s'est précipitée avec l'indépendance (1956) de la Tunisie. La crise de Bizerte en 1961, la guerre des Six-jours en Israël (1967) ont accéléré le rythme des départs. (Tapia et Simon, 1998).

7. Marta, par exemple, souhaite formuler un vœu concernant la naissance d'un fils pour sa fille.

8. Deux appareils Nikon Reflex et trois objectifs photographiques.

9. Pâques juives, qui durent sept jours.

région éloignée de Tunis. C'est une manière de rester lié au pays d'origine qui privilégie la dimension religieuse de ce "retour". Lorsque je les ai accompagnées, durant deux années consécutives, en Israël et en Tunisie pour le pèlerinage *Lag ba Omer*¹⁰, j'ai rapidement compris qu'elles étaient autant pèlerines que touristes, inscrites dans un voyage organisé. Mes pratiques photographiques étaient d'ailleurs étroitement liées à leurs activités touristiques. Je devais prendre en photo celles avec qui je voyageais, en pose frontale sur tous les Lieux saints et dans différentes positions (en jetant un foulard sur l'objet rituel la Ménorah, assise au bord de la piscine de l'hôtel, en dansant le soir). À notre retour, je leur donnais ou leur vendais des centaines de photographies (S. Conord, 2000).

Cette forme accentuée d'auto-représentation est à l'image de la représentation de soi et du pèlerinage. Les instants vécus doivent marquer un temps exceptionnel – celui du pèlerinage – que l'on prolonge grâce au souvenir véhiculé par les photographies conservées dans des albums. Certaines me demandèrent des prises de vues systématiques sur tous les lieux du pèlerinage, afin de mémoriser les gestes rituels et montrer ensuite les images comme une preuve de leur présence et du respect strict du rituel. C'est aussi le moyen de marquer leur présence, de montrer les photographies à leurs amies pour leur prouver qu'elles y ont bien participé, et à leur famille pour leur décrire les différents lieux de cultes y compris les tombes où sont enterrés des proches visitées, durant une excursion à Tunis organisée par le voyageur. L'enquête qui remonte à 1996, actualisée dix ans plus tard, m'a permis d'interpréter des rites et des croyances, sur les lieux visités.

Dès le début, j'ai eu le projet de réaliser une ethnographie visuelle du pèlerinage. Dans les circonstances d'un événement qui a lieu une fois par an et sur une courte période, l'image photographique a pour principale fonction d'enregistrer quelques éléments du visible au fur et à mesure du déroulement des diverses étapes du pèlerinage. En effet, les organisateurs du voyage prévoient des activités du matin au soir, jusque tard dans la nuit, qui ne m'ont guère laissé le temps, sur place, de prendre du recul par rapport au déroulement de ce type d'événement. La méthode consistait à enregistrer

de manière systématique des cadrages variés, pris sous différents angles, afin de constituer une sorte de carnet de bord visuel (S. Conord, 2006). Il fut complété par la réalisation d'entretiens et la tenue d'un journal de terrain écrit, car l'image seule ne se suffit pas à elle-même dans le cadre d'une démarche anthropologique. Il s'agit donc plutôt, ici, de considérer les images collectées comme autant d'"observations visuelles" mémorisées qui peuvent servir à fournir des informations sur des aspects oubliés des faits observés. La photographie devient un instrument de recherche à part entière. Les images récoltées sont subjectives, limitées dans leur cadrage et dans ce qu'elles montrent (qui n'est finalement que la partie visible des faits), certes. Mais, au moment du traitement des données, celles-ci peuvent étre utiles à la remémoration de certains détails (gestes, décors, regards, ornements, objets rituels, individus présents, etc.), que l'œil nu et sélectif de l'anthropologue, n'auront pas pu tous mémoriser. La photographie tient également un rôle central pour les sujets photographiés.

Dans les premiers jours, tous les pèlerins se retrouvent à La Ghriba. Le transport se fait par car et le logement est assuré dans des hôtels trois étoiles situés au bord de la mer. Devant l'entrée de la synagogue, l'organisateur sort la grande banderole annonçant l'arrivée des pèlerins et il la fait tenir par l'ensemble du groupe pour une prise de vue photographique, une photo souvenir, marquant leur présence. Comme l'observent Avram Udovitch et Lucette Valensi (1984, 133) :

À première vue, ce pèlerinage est bien une forme de tourisme, une opération commerciale lucrative pour l'agence de voyages qui l'organise. Le voyage à Djerba prend, selon l'âge des pèlerins, le caractère d'une semaine de congés payés ou d'une excursion du "troisième âge".

Mais nous ne pouvons pas nous contenter de cette première lecture. Les relations entre pèlerinage et tourisme sont complexes ; si une part des motivations des pèlerins est d'ordre touristique, l'essentiel des raisons qui les entraînent à venir est bien d'ordre religieux. C'est également ce que l'on observe au

10. Pèlerinages en Israël en 1995 et en Tunisie en 1996.

pèlerinage *Lag ba Omer* organisé en Israël chaque année. Le pèlerinage a ses codes, ses temporalités et un rituel qui doit être respecté. Et, comme le note Hicham Dakhama (2005, 44) :

La description des différents moments du pèlerinage est nécessaire pour saisir l'imbrication des symboliques du sacré avec l'identitaire subjectif ou collectif.

Lieux de mémoire, rituels et religiosité

À Djerba, la synagogue de La Ghriba est le lieu central du pèlerinage. La présence juive sur cette île est ancienne puisqu'elle a précédé l'islamisation de l'Afrique du Nord, l'hégémonie romaine, la deuxième destruction du Temple en 70 après J.-C., voire la première (586 avant J.-C.). Cette présence est interprétée comme le résultat de la toute première diaspora (A. Udovitch et L. Valensi, 1984). Toutefois, il n'existe pas d'explication unique, reconnue, de l'origine des Juifs de Djerba. Les récits diffèrent dans le détail et dans la chronologie. Selon la version la plus populaire leur installation aurait suivi la destruction du Temple de Salomon en 586 avant J.-C. Un groupe de prêtres aurait fui Jérusalem et serait arrivé à Djerba, portant avec lui une porte et les pierres du sanctuaire. Ces prêtres auraient ainsi incorporé les vestiges du Temple à La Ghriba, qu'ils construisirent alors. C'est la raison pour laquelle cette synagogue a toujours fait l'objet de pèlerinage et de vénération. Son image véhiculée par des cartes postales, des photos, est aussi touristique. Les lieux sont visités toute l'année pour leur architecture et le spectacle des quelques rabbins djerbiens âgés priant au fond de l'édifice. C'est un monument que l'on visite quel que soit son appartenance religieuse, et un passage obligé de la visite de l'île. Certains aspects architecturaux de la synagogue ont même été reconstitués en d'autres lieux, en Israël (synagogue d'Ofakim), dans un musée américain (Phoenix) en Arizona, avec l'objectif d'y attirer les touristes. Il est indiqué dans les prospectus : « Visite de la synagogue de La Ghriba construite sur le modèle exact de la synagogue de Djerba ». Il existe une véritable nécessité de retrouver une réplique du lieu sacré, plus particulièrement en Israël où se rendent chaque année des centaines de pèlerins juifs sépharades. Des cartes postales véhiculent une image qui accentue les traits "typiques"

(perçus comme traditionnels) de la synagogue et des Juifs de Djerba, par des effets de mise en scène de rabbins installés dans la salle des prières.

Après la traversée de la première salle de la synagogue, hommes et femmes confondus pénètrent dans une deuxième salle où les flammes de nombreuses bougies illuminent déjà la pièce aux arcades bleue et blanc. Chacun se recueille et allume avec précaution une ou plusieurs chandelles en formulant un vœu. Des pèlerines expriment déjà des émotions fortes (joies, pleurs) à cet endroit.

Depuis cette salle, on aperçoit une petite entrée au fond de la synagogue. Il s'agit du passage vers une grotte où serait enterré un personnage légendaire, la Ghriba, qui signifie « essemblée », « isolée ». Les femmes, en particulier, attachent une grande importance à la légende qui évoque la vie de cette jeune fille dont l'histoire serait étroitement liée à celle de la synagogue. Elle aurait survécu aux flammes d'un incendie touchant la maison où elle habitait. Tout a brûlé sauf elle et elle est restée seule « comme une statue », me dit-on. Restée sans famille, elle serait partie sur les chemins, seule, et se serait arrêtée quelque part. Elle était pieuse mais isolée, alors la mort l'aurait emportée rapidement. Selon les différents récits que j'ai pu collecter, cette femme ne serait pas juive. La grotte est exiguë, toute en longueur (environ 4 mètres de long sur 1,5 mètre de large) ; on ne peut pas s'y tenir debout. D'après mes observations, seules les femmes y pénètrent : après avoir ôté leurs chaussures, elles s'y glissent avec beaucoup de difficulté, doivent se courber et presque se coucher pour descendre la petite pente par laquelle on accède à l'intérieur de la grotte. Ces obstacles n'arrêtent pas les pèlerines de tout âge. Mais l'entrée dans ce lieu prend la tournure d'une lutte quand elles se disputent leur tour. Une fois à l'intérieur, elles ne veulent plus en sortir et sont interpellées par les autres pèlerines qui attendent pour descendre (elles ne peuvent être qu'à trois à l'intérieur) ou par leurs maris qui n'apprécient pas toujours ce rite féminin associé à des croyances dites « populaires ». L'intérieur est extrêmement sombre, éclairé par les seules flammes des quelques petites bougies placées au fond de l'ancre : à cet endroit les pèlerines prient, et formulent leurs vœux à la Ghriba. Sans l'éclair du flash, on ne pourrait

Illustration n° 2. Œufs déposés dans la grotte sous la synagogue, Djerba, Tunisie



© Photographie de Sylvaine Conord.

percevoir, au premier plan, cet amas d'œufs durs ou crus (ill. 2), parfois emballés dans des sacs plastiques, ou apportés dans des gobelets. La pénombre, le silence, le contact de la pierre à l'état brut, les dépôts de suie sur les parois, les odeurs de cire et d'œuf mêlées, la forte chaleur à l'intérieur de la grotte, tout cela contraste fortement avec l'ambiance de la synagogue (éclairée, colorée et bruyante) où les pèlerins, par vagues successives, s'activent.

Si les pèlerines déposent des œufs durs dans la grotte, c'est en guise d'offrande pour que soient exaucés leurs vœux. Pour leur fille, elles souhaitent un enfant ou un mariage à célébrer. Elles inscrivent sur chaque œuf le prénom de leur fille et pense que la Ghriba fera des miracles grâce à ce don. Certaines récupèrent l'œuf pour le faire manger à leur retour par un célibataire qui cherche à se marier. Les vœux

ont évolué avec le temps et il n'est pas rare que certaines demandent du travail pour leurs enfants chômeurs ou la santé pour d'autres. Autrefois, on inscrivait le nom d'une jeune fille sur un œuf cru, uniquement dans l'espoir de la marier. À la fin du pèlerinage, chacune retirait l'œuf qu'elle avait déposé et qui avait durci à la chaleur des chandelles et le rapportait à la jeune fille concernée qui devait le consommer. Elle était alors sûre de trouver un mari dans l'année (A. Udovitch et L. Valensi, 1984, 135). Avec le développement des activités touristiques dans la région, aujourd'hui les vœux concernent aussi la santé, le travail, la guérison, la solitude, toutes sortes de difficultés que vivent les Juives tunisiennes installées en France. J'ai surpris dans la grotte une femme remerciant la Ghriba de l'avoir guérie d'un cancer en touchant la paroi avec ses cheveux qu'elle avait perdus

lorsqu'elle était malade. Ce rituel spécifiquement féminin est un élément important de la religiosité des femmes du milieu étudié. Il illustre bien leur rapport au religieux : quête du miraculeux, offrandes et demandes à une femme, la Ghriba, qui a souffert dans sa vie, et qui peut donc les comprendre. Elles peuvent venir lui raconter leurs souffrances physiques et morales et exprimer une forte intensité émotionnelle. Elles éprouvent ainsi un certain réconfort qui est plus difficile à trouver en France, à distance du lieu sacré.

Cette synagogue est donc sacrée pour deux raisons : on pourrait y trouver un morceau du Temple, mais c'est aussi un ventre dont la chaleur peut cuire les œufs déposés par les pèlerins et qui va rendre les filles mariables (*id.*, 135). De plus, cette cérémonie prend place le jour de la Hilloulah, c'est-à-dire le jour de la célébration de l'anniversaire de la mort de Rabbi Shimon Bar Yochai. On trouve aussi des remerciements en *ex voto* avec des noms de familles d'origines livournaise, ibérique ou locale en souvenir d'un être perdu ou simplement pour la bénédiction d'une descendance.

La troisième étape du parcours consiste toujours à revenir à la première salle de la synagogue pour rencontrer les rabbins djerbiens vêtus de leurs habits "traditionnels" et faire la *sh'uda* (prière) : ils font réciter une prière par les rabbins de La Ghriba et, comme près des tombes des rabbins saints vénérés en Tunisie, ils distribuent des fruits secs et offrent des verres de *boukha* (un alcool fort à base de figue) d'abord aux rabbins, puis à ceux qui veulent bien les accepter.

On ne peut donc pas dire, à l'inverse de ce qu'observe Rachid Amirou (1995, 143) lors d'un pèlerinage au Sri-Lanka, que le temps passé à la synagogue de La Ghriba, un jour de pèlerinage, prend la forme d'une banale visite de sanctuaire. Quand on interroge les pèlerins, ils affirment tous être venus pour formuler des vœux, pour s'adresser à la Ghriba. La croyance au miracle est forte. Le voyage est accompli avec des attentes précises, des rites à effectuer. Cependant, toutes les étapes, du petit-déjeuner, à la visite de la synagogue, jusqu'au retour à l'hôtel sont planifiés dans les moindres détails. Les dons rituels sont prévus dans le budget global du séjour comme le coût de n'importe quelle activité profane.

Dans la première cour, après le passage dans la synagogue, a lieu une vente aux enchères dont les bénéfices sont versés au Comité de La Ghriba pour subvenir aux besoins des plus pauvres et restaurer les Lieux saints comme la tombe de Rabbi Youssef El-Maraabi. Deux hommes, tour à tour, prennent le micro et développent d'un ton convaincant les qualités et vertus de chaque objet offert à la vente : une photographie en couleur encadrée représentant la première salle de la synagogue, des foulards qui ont recouvert des objets rituels (comme la Menorah ou les coffres de bois protégeant les Écritures), des *rimonim* (globes d'argent en forme de grenades) et Tables de la Loi en argent qui couronnent la Torah. Les pèlerins achètent ces objets en leur attribuant une valeur prophylactique.

La Ghriba est aussi une auberge. Le jour de *Lag ba Omer*, les marchands affluent et s'installent dans les deux cours : rôtisseurs, vendeurs de pâtisseries, de brick et de boissons, marchands de souvenirs (petits chameaux en peluche, sandales, foulards, chapeaux, portraits photographiques de rabbins vénérés, etc.). On peut y voir des grandes tablées de pèlerins, joyeuses et animées, installées face aux rôtisseurs. Des activités commerciales, des fêtes le soir se déroulent autour de la synagogue sans contredire les principes du pèlerinage. Avec ces marchands de souvenirs et ces grillades, le religieux juxte le profane. Les pèlerins redeviennent pleinement touristes lorsqu'ils se bousculent devant des stands où ils se procurent, en marchandant, des souvenirs du pays.

La dernière étape est celle de la procession autour de la Menorah. Celle-ci est une pyramide hexagonale savamment montée sur un tricycle, qui séjourne toute l'année dans une des pièces du caravansérail¹¹. Chaque pèlerine lance un foulard sur cet objet, certaines d'entre

11. Avram Udovitch et Lucette Valensi (1984, 132) décrivent cet objet : « La Menorah présente sur cinq étages la hiérarchie des êtres selon les Djerbiens : à la base, la population juive, constituée par les douze tribus d'Israël ; puis les divers rabbins fameux de Tunisie, dont le nom se mêle, au troisième niveau, à celui des grands personnages de la Bible Abraham, Isaac, Rachel, Léa, etc. Au sommet du troisième étage, court l'inscription en lettres hébraïques : « Ce chandelier est en l'honneur de Rabbi Meïer Ba'al Hanes et de Rabbi Shimon Bar Yochai, que leurs mérites nous assurent une protection ». Au-dessus, le nom de Dieu, Sheddai, est inscrit dans l'étoile de David, et enfin les Tables de la Loi en argent couronnent l'édifice. Avant la procession, la Menorah est enveloppée, recouverte, dissimulée sous plusieurs épaisseurs de foulards de soie et de mousseline ».

elles l'aspergent de parfum ou d'eau de Cologne. La Menorah, parée de ces foulards multicolores et dorés, est embrassée par les femmes et quelques hommes, longuement, dans un moment de recueillement. La Menorah est ensuite conduite en procession depuis le caravansérail jusqu'à la synagogue de Hara Sghira¹². Le cortège démarre lentement. Le privilège de tirer le chariot sur quelques mètres est vendu aux enchères. Cette vente se répète tous les dix mètres environ et stoppe régulièrement le cortège qui met ainsi près de deux heures avant d'arriver au village. Un orchestre précède la procession, et on entend des chants, des refrains connus des pèlerins, des "you-you". La Menorah, après son passage à la synagogue du village, est ramenée à celle de la Ghriba. À partir de ce moment, les pèlerins se bousculent. Le cortège avance de manière beaucoup plus rapide qu'au départ, quelques heures auparavant. La joie partagée par tous est immense. Les pèlerins, entraînés par les chants et la musique, expriment leur émotion et leur gaieté par des mouvements de foule. Les femmes sont beaucoup plus nombreuses que les hommes dans ce pèlerinage. Séparées de leur mari et de leurs enfants le temps des rituels, elles s'abandonnent à la danse, au chant, à la parade vestimentaire ; « On est comme des lionnes déchaînées », dit l'une d'elles avec satisfaction. Cela rappelle leur attitude durant les *rebybia*¹³, lorsqu'entre femmes elles se sentaient plus libres de leurs mouvements et de leur manière de danser. Il n'y a plus de séparation entre les hommes et les femmes, les enfants et les adultes, les Juifs de la grande Hara et ceux de la petite, les musulmans et les juifs, les indigènes et les étrangers. Les barrières rigoureusement entretenues par les Juifs djerbiens s'ouvrent, le temps d'une fête, observent A. Udovitch et L. Valensi (1984, 132-133). H. Dakhama (2005, 44) note :

Si certains moments activent des affects personnels, d'autres ne peuvent être envisagés que comme forme de mobilisation collective pour affirmer une identité groupale, sociale, communautaire ou s'en démarquer.

Après la fête, chacun retrouve son activité quotidienne et la Menorah est rangée jusqu'à l'année suivante. Le soir, la fête se prolonge de manière plus calme dans la cour du caravan-sérail par des discussions, des rencontres entre pèlerins.

Dans le programme du voyage, les jours suivants, étaient prévus également deux *zyara* : la visite de la tombe de Rabbi Youssef El-Maraabi (située à El-Hamma, village proche de Gabès) et de celle de Rabbi Haï Taïeb (située dans un cimetière de Tunis). Un temps de détente est d'abord prévu à l'hôtel pour profiter de la piscine, du hammam et des soirées organisées. Sont invités des musiciens et des groupes de danse folklorique tunisienne qui plaisent tout particulièrement à ces touristes français d'origine tunisienne dans la mesure où la musique orientale répond à une quête de dépaysement autant qu'à une recherche de souvenirs teintés de nostalgie.

L'attentat de 2002 et ses conséquences

Depuis que j'ai réalisé cette enquête un événement a eu des répercussions immédiates sur le site et sa fréquentation : le 11 avril 2002, vingt et une personnes (des Allemands, des Français et des Tunisiens) trouvèrent la mort dans un attentat, à la porte de la synagogue. Depuis, la sécurité a été considérablement renforcée, des murailles et des miradors ont été construits autour de la synagogue et de son caravansérail, et des hommes patrouillent jour et nuit. Selon une revue du Centre communautaire laïc juif, seules 300 personnes auraient fait le déplacement pour le pèlerinage en 2002 qui a suivi l'attentat (contre 8 000 pèlerins en 2000 et 2001) des centaines d'annulations de voyage auraient été enregistrées. En mai 2005, selon l'Agence France Presse (AFP), près de 4 000 pèlerins étaient à nouveau présents. Ainsi, on peut noter que si le nombre de pèlerins est en baisse, le pèlerinage n'a jamais été annulé. Il faut dire que le comité organisateur a multiplié les efforts pour faire la promotion nécessaire. Les services de sécurité sont omniprésents, en alerte et renforcés à Djerba. Le ministre tunisien du Tourisme vient en général faire une visite avant la procession autour de la Menorah. Le pèlerinage continue à rassembler annuellement des pèlerins, venus en grande partie

12. Hara Sghira (ou « Petite Hara ») est un quartier situé environ à 1,5 km de la synagogue.

13. Après-midi dansant entre femmes exclusivement à l'exception des musiciens durant lesquelles on observe des manifestations de transes.

d'Europe, et qui se plient également à un programme touristique dans diverses régions du pays.

Il semble, néanmoins, qu'il y ait une baisse de fréquentation du pèlerinage depuis 2002. Certains pèlerins que j'avais connus en 1996, lors de mon premier terrain à Djerba, ont choisi en 2005-2006 de se rendre au pèlerinage *Lag ba Omer* en Israël, autant pour des raisons de sécurité que pour des raisons familiales, selon les entretiens réalisés en 2006. Maggy part en Israël avec sa belle-fille et sait que, sur place, ses neveux qui résident à Netanya, pourront lui rendre visite, sans qu'elle ait à se déplacer : « Ils viennent me voir directement à l'hôtel », me dit-elle. Par ailleurs, sa belle-fille a fait la promesse de revenir en Israël pour le pèlerinage si un vœu (exprimé l'année précédente lors du même pèlerinage) était exaucé. Elle a eu un fils, il faut donc qu'elle retourne en Israël, de préférence avec sa belle-mère. L'idée de revenir en Tunisie n'est pas exclue, mais, depuis quatre ans, Maggy n'a pu se rendre à aucun pèlerinage pour des raisons de santé.

Les deux grandes agences de voyages du XIX^e arrondissement de Paris que j'interroge, confirment cette tendance. Elles n'organisent plus directement le pèlerinage en Tunisie et font systématiquement appel à une agence intermédiaire pour ceux qui souhaiteraient s'y rendre. Dans ce quartier, seule une organisatrice semblerait rassembler encore un nombre suffisant de pèlerins pour partir à Djerba. Les autres agences organisent le pèlerinage *Lag ba Omer* en Israël. Au programme de la visite, on propose de voir les tombes de Rabbi Chimon Bar Yohai et de Rabbi Meir Baal Haness, la réplique de la synagogue de la Ghriba à Offakim, un tour en bateau sur le lac Tibériade, un repas dans un *kibboutz*, la visite de Jérusalem et du Mur des lamentations. « Il y a beaucoup plus de demandes », m'expliquent-elles, « c'est devenu plus rentable ».

H. Dakhama (2005, 56) propose cette analyse :

Les réactivations identitaires et identificatoires qui s'opèrent au moment du pèlerinage et les recompositions des imaginaires qui en résultent attestent, aux yeux des pèlerins, de la continuité de la communauté à travers l'espace et le temps.

Et, au même titre que la composante marocaine décrite par cet auteur, nous pouvons

constater ici une identité juive avec une composante tunisienne au-delà des territoires de résidence. Se reconnaissent à travers cette identité des pèlerins juifs tunisiens, de Djerba à Israël. Dans son travail sur un pèlerinage juif marocain, Dakhama exprime deux remarques qui nous éclairent sur les raisons de ces changements de destination. D'une part, Jérusalem reste le centre religieux dans l'imaginaire des pèlerins locaux ; d'autre part, il note (*id.*, 48-49) que :

Tout le travail du sionisme à travers l'Agence juive a été de détruire la relation qu'entretenaient les Juifs avec leur terre de naissance et de le remplacer par la relation essentialiste, mythique et sacrée, que la religion établit entre tout Juif et Jérusalem.

Israël est aussi le pays où de nombreux membres des familles de pèlerins ont décidé de s'installer. Une partie des pèlerins choisissent encore de venir à la Ghriba en Tunisie. Les autres visitent en Israël la tombe de Rabbi Chimon Bar Yohai sur le mont Meron où une foule de pèlerins d'origines diverses (Israéliens, Européens, Américains) se retrouve ¹⁴ et vont un autre jour prier le long du Mur des lamentations. Comme en Tunisie, des soirées musicales (tunisienne, israélienne) sont organisées dans les hôtels, le soir.

Conclusion : particularisme du judaïsme populaire tunisien

En Tunisie comme en Israël, le temps d'une semaine, on réintroduit du religieux dans une vie qui en est dépourvue. Ce pèlerinage qui prend la forme d'un voyage organisé, représente également un moment fort, très intense d'affirmation du lien social et des solidarités à travers les pratiques religieuses (L. Podesilver, 2001, 1999). En Tunisie, ce n'est pas au judaïsme universel, mais au contraire au judaïsme le plus étroitement localisé que se rattache le pèlerinage (A. Udovitch et L. Valensi, 1984, 80). Cette forme de religiosité spécifique aux croyances et pratiques populaires du judaïsme tunisien est étroitement liée à l'identité sociale et culturelle

14. J'ai participé au *Lag ba Omer* en Israël, en 1995. L'hôtel était situé à Netanya d'où nous étions transportés en car pour les excursions.

des femmes du milieu étudié ; elle est fortement marginalisée par la “culture savante” (ill. 3). Ce pèlerinage représente aussi, pour ces femmes, un retour aux “racines” sur le sol natal, même si elles ne l’expriment pas systématiquement. Elles sont en vacances dans un cadre particulier puisqu’il leur rappelle par les sons, les odeurs et la langue celui de leur enfance. Mais, en Tunisie comme en Israël, le pèlerinage est aussi un objet de consommation, un loisir. Il mêle le religieux au profane, le festif au sacré. Les frontières entre ces différentes dimensions que l’on retrouve à travers les images et les programmes réalisés par les agences sont parfois difficiles à percevoir. Le pèlerin, le touriste et l’adepte du tourisme religieux ne font qu’un dans un contexte qui les porte hors du temps. Selon Albert Piette (2004), l’activité religieuse se trouve dans un entre-deux permanent. Au terme du pèlerinage, le fidèle se trouve enrichi d’une nouvelle expérience. Il rentre chez lui renforcé dans sa foi et conforté dans ce qui le lie fortement à une grande communauté de croyants. Comme lui, des centaines de personnes se sont déplacées en Tunisie ou en Israël pour vénérer des rabbins saints. Comme lui, ces pèlerins ont su également profiter de ces moments hors du quotidien pour partager des

loisirs et le plaisir d’un “être ensemble” au bord d’une piscine ou dans un souk de la région visitée. Finalement, ce pèlerinage permet d’introduire les activités d’une excursion touristique dans un programme consacré à la perpétuation de rites attachés à des croyances populaires. L’infrastructure touristique permet, à chaque participant, de trouver tous les moyens nécessaires au confort de leur voyage. L’organisation par une agence ne laisse rien au hasard et le touriste vérifie, négocie chaque détail de son séjour. À cette occasion, la dimension cérémoniale de la Hilloulah et celle de la spiritualité culturelle s’expriment aussi profondément (I. Ben-Ami, 1990, 137). Grâce à ces moments exceptionnels, le temps du partage d’une expérience religieuse, qui est aussi celui des vacances, offre la possibilité au pèlerin et touriste de se recharger en forces nouvelles pour affronter les difficultés du quotidien ¹⁵.

15. Je tiens à remercier Sylvie Pédrón-Colombani (Université de Paris 10-Nanterre, Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative) pour ses conseils.

Illustration n° 3. Synagogue de la Ghriba vue de l’intérieur, Djerba, Tunisie



© Photographie de Sylvaine Conord.

Bibliographie

- AMIROU Rachid, 1995, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, PUF.
- BEN AMI Issachar, 1990, *Culte des saints et pèlerinages judéo musulmans au Maroc*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- CHIFFOLEAU Sylvia et MADOEUF Anna, 2005, *Les pèlerinages au Maghreb et au Moyen Orient. Espaces publics, espaces du public*, Beyrouth, Institut français du Proche Orient.
- CONORD Sylvaine, 2000, « "On va t'apprendre à faire des affaires..." Échanges et négoces entre une anthropologue photographe et des Juives tunisiennes de Belleville, Paris », in S. Maresca et P. Jehel, (dir.), *Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales*, *Journal des anthropologues*, Association Française des Anthropologues Maison des Sciences de l'Homme, n° 80 81, 91 116.
- CONORD Sylvaine, 2006, « L'image photographique à usage scientifique : le journal de terrain visuel », in Federica Tamarozzi et David Porporato (dir.), *Ogetti e immagini. Esperienze di ricerca etnoantropologica*, Torino, Omega Edizioni.
- DAKHAMA Hicham, 2005, « La présentation de soi au pèlerinage de Rabbi Yahya Lakhdar (Maroc) », in Sylvia Chiffolleau et Anna Madoeuf (dir.), *Les pèlerinages au Maghreb et au Moyen Orient. Espaces publics, espaces du public*, Beyrouth, Institut français du Proche Orient, 39 58.
- PIETTE Albert, 2004, *Le fait religieux. Une théorie de la religion ordinaire*, Paris, Économica.
- PODSELVER Laurence, 1999, « Le pèlerinage d'El Hama à Sarcelles », in *Histoire commu nautaire, histoire plurielle. La communauté juive de Tunisie*, Actes du colloque (La Manouba, 25, 26 et 27 février 1998), Tunis, Centre de publication universitaire, 275 286.
- PODSELVER Laurence, 2001, « Le pèlerinage tunisien de Sarcelles. De la tradition à l'hédonisme contemporain », *Socio anthropologie*, n° 10, URL : <http://socioanthropologie.revues.org/index157.html>
- SARAF Mikhal, 1987, *Kandil, Contes et légendes des sages de Tunisie : Rabbi Itshak Hai Taieb Lo Met*.
- UDOVITCH Avram et VALENSI Lucette, 1984, *Juifs en Terre d'Islam : les communautés de Djerba*, photographies de Jacques Pérez, Paris, Archives contem poraines.
- TAPIA Claude, Patrick Simon, 1998, *Le Belleville des Juifs tunisiens*, Paris, Autrement.
- VEHEL Jacques, 1930, « Pèlerinages nord africains », *Univers Israélite*, Paris, 85^e année, n° 33 34, 16 et 23 mai, 170 172 et 208 209.

Randonner au désert : un rituel sans l'islam

Corinne CAUVIN-VERNER

L'anthropologie du tourisme établit fréquemment une homologie de structures entre le tourisme et le pèlerinage, entre le tourisme et les rites de passage. D. Mac Cannell (1976) parle des sites touristiques en termes de lieux sacrés. « Sous le conformisme grégaire, le rite collectif. Sous le circuit, la cérémonie », écrit Jean-Didier Urbain (1991, 231). Au sud du Maroc, le tourisme saharien de randonnées à dos de chameau draine le thème confus, quoique systématiquement repérable, de l'initiation, sorte de noyau central à partir duquel rayonnent les fantasmes des randonneurs. Mais, les scénarios initiatiques joués et donnés à jouer, paradoxalement, ignorent l'islam.

Depuis les années 1990, les franges sahariennes du Maroc connaissent une progression constante du tourisme dit « de découverte ». Confrontés à la décadence du nomadisme, beaucoup d'anciens pasteurs-caravaniers s'engagent comme guides, chameliers ou cuisiniers dans les circuits d'excursion que proposent les agences locales. Profitant de cette manne, certains jeunes gens vont même jusqu'à monter leur propre agence de randonnées, en partenariat avec de petites structures de voyages européennes. Notre enquête, menée de 1995 à 2005, s'est concentrée sur les prestations qu'offre une de ces petites agences, établie à Zagora.

Zagora est gros bourg administratif, distant de 370 km de Marrakech. En raison de l'affluence touristique, elle est devenue en 1996 la préfecture de la vallée du Drâa. Le Drâa désigne le plus long cours d'eau du Maroc, qui collecte les eaux du Haut-Atlas pour s'orienter brusquement, au niveau de Mhamîd, jusqu'à l'Atlantique. Il désigne aussi la région qui s'étend sur les deux rives de ce cours d'eau, depuis Agdz jusqu'à Mhamîd, dernière oasis de

la vallée avant la frontière algérienne. Le long de l'oued, la vallée est bordée de palmiers dattiers à l'ombre desquels sont cultivés de l'orge, du blé, un peu de légumes et du henné. Au-delà, les steppes montagneuses et les plateaux présahariens sont des terres à vocation pastorale. La végétation y est pauvre : armoise, alfa, épineux. À quelques kilomètres en amont de Mhamîd, la chaîne de l'Anti-Atlas est soulignée par une étroite digue de roches nues peu élevée appelée le Bani. Cette arête, limes naturel qui marque la lisière du Sahara, se poursuit, vers l'ouest, jusqu'à l'oasis de Tata. Au-delà du Bani, s'étendent des plaines sablonneuses et proprement sahariennes menant jusqu'à la *hamada* du Drâa.

Le climat est aride, avec des températures estivales qui atteignent 50 degrés et des précipitations qui n'excèdent pas 44 mm par an. En toutes saisons, des vents de sable prolongés érodent les sols et provoquent un dessèchement progressif qu'accroissent les effets de surcharge pastorale. Depuis les années 1970, renonçant aux activités pastorales, beaucoup d'anciens bergers se sont engagés dans l'armée, recruteur principal du sud de la vallée. L'agriculture survivant difficilement aux dernières vagues de sécheresse, la région connaît un exode rural constant. En ville, les emplois sont limités et fluctuants, faiblement rémunérés. Marginalisée et excentrée, la province ne survit que du tourisme.

À Zagora, les circuits de randonnées sont organisés par des *tour operators*, ou par des établissements hôteliers, ou encore par de modestes entrepreneurs locaux issus de familles de nomades sédentarisés dans les années 1970. Notre attention s'est portée sur quelques-uns de ces derniers, anciens caravaniers issus de la tribu des Nwâjî, de confédération 'Arîb

aujourd'hui recensée comme tribu sahraouie. En partenariat avec un voyageur français dont la structure associative défend une stratégie dite de « tourisme durable » ou « équitable », ils ont monté une petite agence d'excursion saharienne proposant des circuits allant de sept à quinze jours.

L'agence a vu le jour en 1996. C'est une petite entreprise familiale qui fonctionne sur une division du travail hiérarchique et statutaire. Guides et cuisiniers sont nécessairement des Nwâji. Les chameliers, quand ils ne sont pas des Nwâji, sont recrutés parmi les anciens esclaves traditionnellement affectés à la garde des troupeaux ou parmi les Berbères Aït Khebbache, groupe allié des Nwâji. Les effectifs des équipes varient selon le volume des groupes. Il faut compter un dromadaire par touriste et un chamelier pour deux à trois dromadaires. Ni le guide ni les chameliers ne montent jamais sur les dromadaires, déjà lourdement chargés de bagages, de nourriture, de matériel de cuisine, de couvertures, d'eau et parfois de bois. Les circuits s'effectuent à l'est de Mhamîd jusqu'à l'erg Chigaga, à raison d'environ trente kilomètres par jour.

La saison touristique s'étend de début octobre à début mai. Pendant ces huit mois, l'agence emploie une trentaine de personnes. La plupart sont rémunérés à la journée : 25 euros pour les guides, 15 euros pour les cuisiniers, 10 euros pour les chameliers. Aux salaires, s'ajoutent pourboires et commissions sur les achats de la clientèle dans les boutiques de Zagora. Cette clientèle est majoritairement française, provinciale, d'âge mûr, issue des classes moyennes. La proportion de femmes est élevée.

Les randonnées comme rituel

Au désert, les randonneurs européens ne sont pas motivés que par le plaisir sportif de la marche. Ils souhaitent se ressourcer, se régénérer et éprouver l'altérité d'un monde fantasmé comme l'antithèse de la civilisation (J.-R. Henry, 1983). Excepté les lectures d'enfance, *L'Escadron blanc*, *L'Atlantide* ou *Le Petit Prince*, ils ont assez peu lu d'ouvrages sur le Sahara. En ce sens, ils ne sont pas comparables aux voyageurs du Grand Tour du XVIII^e siècle qui associaient un souvenir

littéraire à la contemplation des paysages et des œuvres. Ils n'appartiennent pas davantage à cette catégorie de touristes lettrés qu'évoquent encore certains guides du milieu du XX^e siècle¹. Néanmoins, imprégnés des représentations populaires du Sahara, ils se projettent dans toutes sortes de scénarios fantasmatiques à forte valeur initiatique.

De toutes les mythologies sahariennes, l'épopée de la conquête est probablement l'une des plus enracinée dans leur imaginaire. Sur la trace des pionniers, ils conçoivent leur randonnée comme une épreuve où ils pourraient risquer leur vie. Les dangers étant très limités, ils recherchent eux-mêmes du risque. Ils marchent en tête, s'éloignent des campements, improvisent des itinéraires, redoublent l'effort d'endurance, se privent de boire... L'aventure est-elle une figure de l'excellence ?

Dès l'antiquité, le désert apparaît dans les représentations comme une terre cruelle où l'on meurt de lente agonie. La Bible produit des images plus ambivalentes, mais tout de même effrayantes, que réactualisent, au XIX^e siècle, les drames des explorations sahariennes puis, courant XX^e siècle, quelques destins funestes d'aventuriers. Cette mythologie où, d'Hérodote à nos jours, se donnent à lire tant de tragédies, est confusément présente à l'esprit des randonneurs. Ils rêvent d'en tester l'efficacité. Issus de catégories socioprofessionnelles souffrant de jugements dépréciatifs – employés, instituteurs, kinésithérapeutes, animateurs culturels, retraités, etc. –, en « s'aventurant » au Sahara, ils rompent avec la routine de leur vie, ils tutoient la légende.

À cette idéologie du martyr, s'ajoute une fébrilité romantique. Les randonneurs jouent à s'identifier aux nomades. Ils s'habillent comme eux, cherchent à acquérir leurs compétences d'adaptation au milieu – savoir s'orienter, résister au climat et à la fatigue de la marche...

1. Un guide du Maroc, d'époque coloniale, dirigé par le général Charbonneau en collaboration avec un collectif de militaires, d'ecclésiastiques et d'administrateurs, vante les qualités du touriste lettré en ces termes : « Le touriste lettré c'est par exemple ce scout, ce jeune étudiant, ce prêtre, cet instituteur de campagne, cet industriel cultivé, ce professeur, ce retraité demeuré alerte qui, à pied ou à bicyclette, s'en va à travers son canton notant dans son esprit ou sur son calepin tel ou tel détail amusant ou caractéristique, telle vieille chanson du folklore local. Ce n'est donc point une question de mode de locomotion, de distance à parcourir, de situation sociale ou même de haute culture. Définissons le touriste lettré celui qui cherche à profiter de ses déplacements pour enrichir son intelligence et son cœur ».

Ce faisant, ils s'imaginent qu'ils reviendront transformés de leur voyage au Sahara, peut-être même qu'ils y auront trouvé la foi, à l'image d'un Psichari ou d'un Foucauld, qui renonce à la carrière d'officier pour devenir ermite. Dans la littérature, le thème est repris avec grandeur par Balzac qui achève *Une passion dans le désert* par ce dialogue (2000, 29) :

Dans le désert, voyez vous, il y a tout, et il n'y a rien [...];

Mais encore expliquez moi ?

Eh ! bien, reprit il en laissant échapper un geste d'impatience, c'est Dieu sans les hommes [...].

Les randonneurs ne sont pas de fervents admirateurs des mystiques. La plupart d'entre eux ont un rapport assez mou aux grandes religions et les représentations bibliques du désert ne sont pas les images qu'ils convoquent le plus volontiers. Des textes sacrés des grands monothéismes, ils gardent néanmoins le souvenir d'un lieu de retraite et de solitude propice à la méditation et au recueillement. Aussi, pendant la randonnée, ils s'isolent pour rédiger des carnets de voyage ou des journaux intimes. Ils se plongent dans des attitudes contemplatives. Certains se tiennent même volontairement à l'écart du groupe, causant très peu, se repliant sur eux-mêmes pour cultiver leur secrète intériorité. Peu d'entre eux revendiquent leur foi en une religion. La laïcité a tout emporté de leurs éventuelles convictions. Mais ils conçoivent le désert comme un lieu invitant au questionnement métaphysique et ils tentent d'en éprouver la vocation monothéiste. Un jeune randonneur, étudiant en art et en architecture, témoigne :

Je suis plutôt quelqu'un de rationnel, je ne crois pas en Dieu. Pourtant, il doit bien y avoir une raison profonde à ce que les trois religions monothéistes aient toutes leurs origines dans le désert. C'est peut être dû à cette possibilité de se fixer sur un seul point, grâce au silence et aux conditions de vie extrêmes [...].

Il arriva qu'un prêtre participe à l'un des circuits. Était-il venu pour reconnaître un décor aux résonances bibliques ? Quelqu'un du groupe risqua la question :

Alors qu'est ce que ça vous fait d'être là, à prier dans le désert ?

À la surprise générale, il fit cette réponse laconique :

Mais je prie chaque dimanche dans le désert.

Il n'évoqua jamais la question de sa foi et ne fit aucun prosélytisme. Il s'avéra qu'il n'avait jamais éprouvé d'attrait pour le Sahara. Sans les incitations d'une fidèle de sa paroisse qui voyageait avec lui, il ne s'y serait pas aventuré.

Certains voyageurs sont spécialisés dans les séjours à thème spirituel. Terre du Ciel, par exemple, propose trois types de « stages » au Sahara : Chant et spiritualité, Retraite, et Méharée contemplative. Une participante à l'un de ces stages, marocaine et musulmane, directrice d'une société de conseil en management à Casablanca, a publié sa relation de voyage (S. Filal, 1999). Que relate-t-elle de son expérience ? Les « novices », décrits comme des « captifs », devaient se soumettre quotidiennement dans les dunes à des séances de méditation collectives dirigées par un guide spirituel, sorte de nouveau prophète assumant, en d'autres circonstances, la fonction de prêtre. Bien que le gourou fût catholique, toutes les religions étaient convoquées, des meilleurs morceaux de l'Ancien Testament aux sentences de Confucius. De l'islam, n'était évoqué que le soufisme. Le stage, décrit comme « un exode mystique sur le chemin de la vérité », consacrait le syncrétisme et désamorçait la dimension idéologique du religieux par le thème de la spiritualité, apolitique et consensuel.

Quelques soient les prestations offertes, toutes les brochures des voyageurs vulgarisent ce thème de la quête mystique, en convoquant par exemple le proverbe touareg : « Dieu a créé des pays pleins d'eau pour y vivre et des déserts pour que l'homme y trouve son âme ». Elles prétendent soumettre le néophyte à des épreuves et à des rites cérémoniels : par exemple, les trois thés, l'ascension de la grande dune ou le bain de sable. Elles ménagent les effets de rupture ou de démarcation propres aux scénarios initiatiques : le séjour est censé se dérouler dans un lieu « hors du commun », « paradisiaque », éloigné de la communauté des hommes, selon les phases habituelles du scénario du rite de passage ; et la séparation se ferait au départ du circuit lorsque les touristes abandonnent une partie de leurs bagages et qu'ils revêtent chèche et sarouel ². L'initiation

2. Avant les touristes, les explorateurs eux-mêmes ont cédé au plaisir d'un travestissement souvent inutile : les musulmans rencontrés au cours de leur périple savaient qu'ils étaient chrétiens.

aurait lieu tout au long du parcours, avec un point d'acmé dans les grandes dunes où la caravane fait halte une demi-journée et une nuit. La réintégration s'effectuerait au retour en France, accompagnée d'effets de nostalgie et d'hypothétiques prises de conscience.

Outre l'endurance de la marche, du climat et des conditions précaires d'installation nocturne, les randonnées produisent deux épreuves canoniques des initiations traditionnelles : le bain de sable et l'ascension de la grande dune. Parvenus à les surmonter, les touristes sont comme à l'orée du monde. Ils se sentent des hommes nouveaux. Certains sont des adeptes du yoga. La pratique ne concurrence pas les prétentions initiatiques des circuits mais, au contraire, elle les renforce. Disposant de techniques reconnues et validées, le yoga leur donne des gages d'efficacité.

Ces randonnées font-elles un usage métaphorique, parodique, réel de l'initiation ? Un randonneur, philosophe, témoigne :

Pouvoir courir dans les dunes, rouler dans les dunes, c'est une histoire d'enfance [...]. Dormir à la belle étoile, c'est une histoire d'enfance [...]. C'est une très belle autorisation au jeu, on peut faire comme si tout était possible, comme si les règles habituelles n'étaient plus en vigueur [...]. On peut se salir, ne pas se laver pendant dix jours, courir après ses camarades [...].

Bien que les passionnés du Sahara se reconnaissent en des sortes de confréries³ et qu'à la faveur d'une randonnée certains touristes aient rêvé de recommencer leur vie, ils ne renoncent pas à leurs ancrages dans leur société d'origine. Leur quête bricole un symbolisme de contrefaçon plaçant les repères identitaires sous le règne du provisoire. Cependant, cela est-il particulier aux temps modernes ? Les générations antérieures d'explorateurs ou même de militaires projetaient déjà, dans leurs séjours au Sahara, des valeurs à prétention initiatique. Doit-on alors penser, à l'instar de M. Eliade (1959), que ces scénarios ne sont que des motifs littéraires ?

Le voyage a quand même une petite efficacité rituelle. À l'image des guerriers et des chamans cherchant à revivre les aventures d'un personnage doué de qualités hors du commun, les randonneurs marchent sur les traces de glorieux ancêtres. La marche fait éclater leurs horizons clos et les plonge dans un temps

statique ou cyclique leur procurant des moments « saturés d'être ». En expérimentant les oppositions désert / ville, nomade / sédentaire, sauvage / civilisé, tradition / modernité, Orient / Occident, ils testent et réactualisent l'imagerie saharienne. Bien que parcouru de touristes et de véhicules tout terrain, le désert leur apparaît encore comme une alternative aux désenchantements des sociétés industrielles.

Les guides : des instructeurs déficients

Doit-on considérer que les guides occupent le rang d'instructeurs, comme dans les rites d'initiation traditionnels ? Transmettent-ils un savoir, des techniques de vie, des valeurs ? Ils fournissent l'eau et la nourriture nécessaire à la survie du groupe et communiquent leur savoir empirique de la nature saharienne : indiquer où trouver du bois mort, où dormir sans danger ; montrer comment charger un dromadaire ou dresser un campement, etc. Ils convainquent les touristes de s'ensevelir dans le sable. C'est à leur signal et sur leurs traces que les randonneurs s'élancent vers le sommet de la grande dune. Toutefois, ils n'objectivent pas leur culture, à la manière de l'informateur idéal, et lorsque les groupes se sont constitués autour de programmes intensifs de yoga, de danse ou de méditation, leur rôle s'amenuise devant celui du gourou qui exerce une autorité de chef d'armée.

La question de leur formation est centrale. Dans le Sud marocain, les candidats au métier de guide présentent des aptitudes variées, moins dissociables qu'il n'y paraît : l'expérience du pastoralisme et la connaissance des langues étrangères. La première suppose que le guide soit né au Sahara et qu'il exerce sa profession comme il exercerait celle de berger. De moins en moins fréquente, elle exige souvent une formation d'une durée moyenne d'un an. La seconde implique généralement que les jeunes aient appris les langues étrangères au contact des touristes ou bien qu'ils aient étudié dans les grandes villes universitaires de la région (Marrakech ou Agadir). Munis de diplômes mais ne trouvant pas d'emploi, ils se

3. Selon L. Gardel, l'auteur de *Fort Sagame*, « Il existe une confrérie des amoureux du Sahara. ». Cf. Géo, n° 178, 1993. De nombreuses associations réunissent les voyageurs sahariens : « La Rahla », « Cœur Nomade », etc.

résignent à travailler momentanément dans le tourisme. Comme il n'existe pas au Maroc de formation spécifique au métier de guide saharien, ils sont, comme les bergers, formés « sur le tas ». Ils ne sont pas motivés par leur métier et rêvent d'émigrer à la faveur d'une relation avec une étrangère.

Ils ne délivrent aucune mise en récit de type ethnographique. Ils n'évoquent pas l'histoire de leur groupe, c'est même à peine s'ils se revendiquent *nwâjî*, préférant pour simplifier se qualifier de Touaregs – un nom quasi métonymique des populations du Sahara (P. Pandolfi, 2004). Ils n'exposent aucune donnée relative au climat ou à la géologie. Ils ne montrent pas les enclaves de cultures céréalières assurant la subsistance des derniers nomades autour de l'erg Chigaga. Ils n'expliquent pas comment se jouent les rapports d'accès au territoire. Les seuls toponymes dont les touristes ont connaissance sont ceux indiqués sur la brochure et, à la différence par exemple des excursions dans le Wadi Ramm en Jordanie où les sites sont l'objet d'un discours interprétatif (G. Chatelard, 2002), les lieux traversés ne sont pas commentés.

La plupart des circuits traversent l'oasis d'Um L'alag où convergent les nomades en saison sèche. Cette oasis est dite « sacrée ». Une légende rapporte qu'on y peut laisser ses biens d'une année sur l'autre en toute sécurité puisque, s'ils étaient dérobés, ils ne manqueraient pas de se transformer miraculeusement en pierres ou en serpents. Les guides ne racontent rien de cette histoire aux touristes – comme ils taisent les jeux de concurrence des différentes agences de Zagora pour accéder à l'oasis. Ils ne font visiter aucun de leurs lieux de pèlerinage aux sanctuaires des saints locaux, ne commentent pas l'architecture de ces sanctuaires et n'exposent aucune donnée hagiographique relative au saint qui y est enterré. Si l'un des circuits fait halte au sanctuaire de Sidi Naji, le saint fondateur de leur tribu, c'est uniquement parce que les paysages y sont spectaculaires et qu'en vertu de leur appartenance tribale, ils ont obtenu des autorisations pour y guider des groupes de touristes. Ils y campent à distance du tombeau et n'y font aucune démonstration d'ablutions, d'offrandes, de sacrifice ou de prière collective – comme ils le font systématiquement lorsqu'ils n'accompagnent pas des touristes.

Les *Nwâjî* sont tenus pour *chorfa*, descendants du Prophète. En toutes circonstances ils le revendiquent, cette généalogie leur assurant, en dépit de leur marginalisation, une forme de prestige. La croyance populaire veut que, aujourd'hui encore, quiconque chercherait à agresser un *Nwâjî* soit immédiatement châtié par Dieu. Le *Nwâjî* n'aurait qu'à tirer sur son *qtob* – mèche de cheveux longs laissée à l'arrière d'un crâne rasé, dans les coiffures traditionnelles – pour que le sang se mette à couler. Les guides *nwâjî* n'évoquent pourtant aucune de ces croyances – même sur le mode édulcoré de la spiritualité. Ils taisent leur crainte des *jnûn*, des mauvais génies qui hantent les lieux déserts. Bien qu'ils prêtent une grande attention aux gestes prohibés pour ne pas les éveiller, ils se refusent à en parler aux touristes, de peur, disent-ils, d'« être pris pour des intégristes ». Tout est là, et c'est une aporie. Le touriste souhaite se confronter à l'altérité des « peuples du désert » mais les individus en charge de les guider ne doivent pas se revendiquer musulmans, au risque d'être pris pour des fanatiques. Ils ne doivent pas davantage se dénommer « Sahraouis » pour ne pas apparaître comme des dissidents susceptibles de menacer la sécurité des voyageurs. Ils se contentent donc de se déclarer Touaregs, une « labellisation » neutre qui attesterait de leur authenticité d'« Hommes Bleus ».

Les touristes le ressentent-ils comme un manque ? Férus de spiritualité plus que de religion, d'images plus que de contenus, ils se satisfont généralement du spectacle des gestes de la prière, sorte de « partie pour le tout » réactualisant l'altérité du musulman. De cette prière, ils sont très friands. Ils l'investissent d'une forte valeur esthétique. Elle conforte leur idée que le désert invite à la méditation et au recueillement. Elle matérialise, au même titre que divers artefacts (costumes, danses, musiques), la confrontation à une culture qui leur est étrangère. Certains vont même jusqu'à s'étonner que leurs guides ne prient pas davantage et, dans cet étonnement, on décèlerait presque une pointe de reproche. Les touristes ne manifestent pas de curiosité pour l'islam. Mais, paradoxalement, ils s'appliquent à renouveler le jeu de représentations ambivalentes, notamment autour de la ségrégation sexuelle.

La diffusion massive d'une littérature à prétention ethnographique sur les sociétés touarègues les a informés du statut particulier de la femme targui. Venant au Sahara marocain, ils s'attendaient donc à rencontrer des femmes allant et venant librement, se mêlant aux hommes, la figure découverte. Or les bédouines du Sahara marocain dissimulent leur visage, ne se mêlent pas aux hommes qui ne sont pas de leur groupe et s'éloignent à l'approche des étrangers. Pendant les circuits, certaines des randonneuses s'en indignent. Elles prennent le guide à parti de leur déception et insistent pour rencontrer des femmes. Selon les cas, le guide propose une visite guidée aux abords de quelques tentes voisines. La confrontation est généralement riche en tensions. Les touristes veulent prendre des photos. Disposées à distribuer des cahiers, des vêtements, des médicaments et, éventuellement, à participer aux « actions humanitaires » du voyageur, elles s'offusquent de la mendicité des enfants et refusent catégoriquement de donner de l'argent. Le guide apaise alors les tensions en achetant un peu de lait.

Relevons encore, en illustration de cette ambivalence, que ce sont généralement les touristes les plus féministes qui ont une aventure sexuelle avec leur guide. Une intimité se met alors en place qui transcende la relation touristique et dissout la frustration de l'impossible communication culturelle. Capté par une touriste, le guide intègre pleinement ses fonctions de passeur et d'instructeur. Le couple, éventuellement, se reforme aux vacances suivantes. Avec le temps, se dessinent des projets de mariages et d'enfants. La randonnée atteint alors une efficacité de rite d'agrégation qui n'est plus ni parodique, ni unilatéral.

Procès d'acculturation

Les touristes sont ignorants du détail des prescriptions islamiques – leur connaissance se limite aux interdits alimentaires portant sur le porc et sur l'alcool⁴. Pourtant, ils jugent parfois que leurs guides sont de « mauvais musulmans » et donc d'inauthentiques autochtones. Ils s'étonnent de ne pas voir certains guides faire la prière, ne comprennent pas que certains ne jeûnent pas pendant le mois de Ramadan et lorsqu'ils sont éventuellement témoins, au retour

du circuit, de l'ivresse de leur guide, ils se piquent de leur rappeler que leur religion leur interdit l'alcool. Au contact des touristes, assiste-t-on à une précipitation de l'acculturation ?

Bien que les impacts du tourisme frappent les imaginaires, la relation touristique ne s'apparente ni à une forme de colonisation ni à une forme de conquête. Ludique pour celui qui vient, lucrative pour celui qui reçoit, elle provoque un tête-à-tête qui n'est ni permanent ni homogène ni exclusif : à la différence des colons, les touristes ne font que passer. Sans cesse renouvelés, ils se ressemblent sans être complètement identiques. Si l'on décèle à leur contact certains dérèglements de la vie sociale, ils n'en sont certainement pas les seuls responsables. Le tourisme précipite la modernisation mais, allant dans le même sens que le courant historique de l'ensemble de la société, il ne brouille pas toutes les références.

Reprenant une thèse de J. Berque, D. Rivet (2002, 303) souligne que les Maghrébins, au temps de la colonisation, compensaient leur perte d'autonomie en se repliant sur leur foi et leur sexualité – la femme devenant un « conservatoire de la nationalité vaincue ». Au départ ou au retour des circuits, il arrive que des groupes de touristes soient logés dans la maison familiale des guides, agréée gîte d'étape par les autorités locales. Comme c'est souvent le cas dans la société bédouine, cette maison compte un surnuméraire de femmes, parentes veuves, divorcées ou orphelines, auxquelles s'ajoutent servantes et voisines. On remarque à cette occasion que se manipulent finement les catégories d'hôtes, d'invités et de clients, désignés sous le nom de *nsâra*, « chrétiens ». Alors que les enquêtes sur le tourisme établissent que l'arrivée en masse de voyageurs provoque une dégénérescence des institutions traditionnelles, en premier lieu desquelles l'hospitalité, les familles d'accueil gardent le contrôle des interactions.

Les femmes entrent en contact avec les touristes lorsqu'ils séjournent dans la maison familiale. Mais, elles ne sont chargées d'aucun discours spécifique – la majorité d'entre elles

4. Leur connaissance des interdits alimentaires est très limitée. Par exemple, peu de touristes savent que les musulmans ne consomment que de la viande *halâl*, c'est-à-dire égorgée rituellement pour être vidée de son sang.

ne parlent pas le français. Nulle hospitalité sexuelle comme il s'en serait pratiqué autrefois (ou ailleurs). Les échanges restent brefs, limités autour du service des repas. Les femmes mariées restent *haram*, interdites au contact des étrangers. Il n'y a que les célibataires (filles ou divorcées) que les touristes puissent photographier. Il n'y a qu'avec elles qu'ils puissent se promener dans les jardins, aider à la préparation des repas et échanger quelques propos hésitants. Ce sont ces filles ou ces divorcées qui proposent éventuellement aux clientes de passage de leur dessiner des motifs au henné sur la paume des mains ou sur la plante des pieds. Alors que la coutume, en vertu de la prophylaxie habituelle, la recommande au moment des fêtes (mariages, 'Aïd el-adha, etc.), cette application de henné n'est investie d'aucune valeur particulière. En revanche, les touristes y projettent une valeur cérémonielle, comme si elles étaient soumises à un rite de passage signifiant leur intégration. À ces limitations de contact selon le statut des femmes, s'ajoutent des limitations territoriales. Une haie de roseaux est dressée au centre de la cour de la maison pour dérober aux regards des étrangers les activités quotidiennes, en premier lieu desquelles les assemblées de femmes, voisines ou parentes.

Par ailleurs, il serait tout à fait imprudent d'établir une causalité simple entre le développement du tourisme et le recul des pratiques religieuses. Dans de nombreux foyers marocains, ruraux ou citadins, la jeunesse ne remplit pas ses obligations religieuses. Les guides ne prient pas, mais ils restent attachés aux rituels et à ce qu'il est convenu d'appeler le culte des saints. Même au contact des rationalités occidentales, ils accordent une grande attention aux présages, sollicitent devins et voyants pour interpréter songes et avenir. Ils croient à la puissance maléfique des *jnûn* et s'en protègent. Ils effectuent des pèlerinages aux sanctuaires locaux pour quérir la guérison d'un proche. En plus de la *zakât*, ils redistribuent une part des bénéfices de leur entreprise par l'intermédiaire d'associations de développement. Grâce aux revenus du tourisme, ils ont offert à leur père le coûteux voyage du pèlerin aux lieux saints de l'islam et, quotidiennement, ils aident les nécessiteux. Mais les touristes évaluent que les Sahariens, somme toute, seraient de « mauvais convertis ».

Ce stéréotype d'un nomade peu scrupuleux des obligations religieuses est antérieur au développement du tourisme de masse – il n'est qu'à relire les relations de voyage des Européens. Il n'est pas non plus spécifiquement orientaliste. Les citadins marocains développent une imagerie saharienne en de nombreux points comparable à celle des touristes, quoique beaucoup plus discriminatoire. Ils considèrent les nomades comme des ignorants même si, à travers eux, s'exprime une image de pureté et de sainteté dont attestent, par bouffées, les mouvements de réforme politico-religieuse ou la pépinière de saints de la Seguiet al-Hamra.

La question a maintes fois été posée de savoir si l'islam était une religion du désert. Selon l'orientaliste R. Arnaldez (1983), l'islam serait peu favorable à la méditation solitaire dans le désert, tandis qu'H. Touati (2000) démontre que le soufisme se serait largement nourri de traversées du désert. J. Chelhod (1986, 13) rapporte ce hadith :

Ce que je redoute pour mon peuple c'est le lait, où le diable se tapit entre l'écume et la crème. Ils aimeront en boire et retourneront au désert, délaissant les centres où l'on prie en commun.

Sans vouloir trancher dans ce débat qui traverse la tradition orientaliste érudite, on peut s'en tenir à quelques données simples et largement reconnues : l'islam s'est développé dans des villes (La Mecque, Médine) ; il s'est doté d'institutions citadines (mosquées, écoles, marchés) ; les imâms influents viennent des grandes métropoles ; l'antithèse entre *hadâra* et *bâdiya*, citadinité et bédounisme, que formalise de manière durable la sociologie d'Ibn Khaldoun quand il souligne les ravages des hordes hilaliennes – pourtant bras armé de l'arabisation du pays – sur les structures villageoises du Maghreb, constitue une des charpentes de base des nations maghrébines.

À l'image d'un bédouin fidèle aux héritages des valeurs abrahamiques, la littérature arabe superpose fréquemment la vision brutale de la horde sans foi ni loi car le monde des tribus renvoie à la *jâhiliya*, ère de l'ignorance païenne et les coutumes bédouines sont blâmées par l'orthodoxie : les Nwâjî font brûler le *bkhûr* censé éloigner les mauvais génies, ils croisent les couteaux sept fois au-dessus de l'encensoir. Hommes et femmes prient en commun au sanctuaire de Sidi Nâjî. À l'occasion des

mariages, les jeunes filles sont présentées, dévoilées, devant une assemblée d'hommes, pour exécuter des danses de *gedra* que la modernité islamique réprouve.

Sans raisonner en terme d'opposition radicale, il faut ici éclairer l'éventuel processus d'acculturation religieuse d'une distinction entre islam maraboutique et islam savant. Cela a été régulièrement noté : les bédouins suivent un enseignement coranique minimal donnant plus de poids aux émotions qu'à l'observance scrupuleuse des règles. Ils ont une expérience des rituels extatiques. L'imâm est une figure absente de leur imaginaire, quand la silhouette du *fqih* se profile derrière chaque événement important de la vie quotidienne. Ils personnalisent la religion et croient en un pluralisme des incarnations locales du sacré. Enfin, leur univers religieux est fait de hiérarchies et de médiations⁵. Comme beaucoup d'autres surgesons de vieux groupes maraboutiques, les Nwâji n'exercent plus leur fonction de médiateurs. Toutefois, la dévolution généalogique de la baraka survit à leur reconversion dans le tourisme.

La cohabitation d'un islam populaire, orthodoxe et mystique n'est pas sans provoquer de tensions au sein de la société marocaine. Les guides ne se conforment pas au nouvel ordre puritain de l'islam citadin. Beaucoup consomment de l'alcool. La majorité entretient des relations avec les étrangères avec le dessein d'émigrer un jour. Ils ne sanctionnent pas le vécu liturgique de leurs parents. Ils continuent de vénérer les saints populaires et les lieux de culte à peine marqués. Mais, ils le font de plus en plus timidement car ils ont appris à douter de la légitimité de ces pratiques. S'ils devaient mettre en scène un islam, ne choisiraient-ils pas celui de l'orthodoxie citadine ? Lorsqu'ils célèbrent un mariage et qu'un touriste est invité à se joindre à la noce, ils s'excusent de l'archaïsme de leur rituel et, un peu gênés, déclarent que c'est « le souk des filles ». Quand un étranger évoque le culte des saints, ils aiment à dire que « le *wali* est une affaire de femmes ». Sous la pression d'un islam réformé, mâtiné d'intégrisme, les femmes n'osent plus danser la *gedra* au milieu d'un cercle d'hommes.

En conclusion, nous rappellerons la réflexion de J. Berque (1958) selon laquelle les influences, au Maghreb, ne se dessinent pas

seulement selon l'axe nord-sud qui introduit techniques, capitaux et culture européenne. Il y a aussi un mouvement sud-nord, de « l'africanité dégressive », écrit Berque ; un mouvement ouest-est, qui est celui de la révolution maraboutique des XV^e-XVI^e siècles répandant vers l'est, sur la route du pèlerinage, une pépinière de saints maghrébins que l'on retrouve jusqu'au Yémen ; enfin, un mouvement est-ouest qui est celui des invasions arabes, de la diffusion de l'islam rénové et de la modernité orientale. Ce n'est pas tant le vent du tourisme qui balaie ici les traditions, que celui du réformisme.

Bibliographie

- ARNALDEZ Roger, 1983, « Déserts métaphores de la mystique musulmane », in *Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, 202-209.
- BALZAC Honoré de, 2000, *Une passion dans le désert*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 50 p.
- BERQUE Jacques, 1958, « Droit des terres et intégration sociale au Maghreb », *Cahiers internationaux de sociologie*, t. 25, 38-74.
- BERRIANE Mohamed et POPP Herbert (dir.), 1999, *Le tourisme au Maghreb, Diversification du produit et développement local et régional*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 350 p.
- CHATELARD Géraldine, 2002, « Toponymie et relation à l'espace dans le nord du Hédjaz », Communication au colloque *Mesures du désert : l'Arabie de Charles M. Doughty*, Paris, IISMM EHESS.
- CHELHOD Joseph, 1986, *Les structures du sacré chez les Arabes*, Paris, Maisonneuve & Larose, 288 p.
- ELIADE Mircea, 1959, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 282 p.

5. Les groupes maraboutiques avaient pour fonction de superviser les élections des chefs et de servir de médiateurs dans le règlement des disputes. Ils fournissaient la logistique et les témoins du serment collectif, offraient un sanctuaire, servaient de bureau de placement et de centre d'informations, géraient les charges tribales, fournissaient un *leadership* en cas d'agression, justifiaient le *statu quo* intertribal (droits de pâturage limités en temps et en espace) et en garantissaient les liens (hospitalité, commerce et fêtes saisonnières). Ils protégeaient les voyageurs et faisaient intervenir la bénédiction divine (miracles, etc.). Cf. E. Gellner, 2003.

- FINAL Souad, 1999, *Les papillons du désert. Journal d'une quête*, Saint Jean de Braye, Éditions Dangles, 143 p.
- GELLNER Ernest, 2003, *Les Saints de l'Atlas*, Paris, Éditions Bouchène, 300 p.
- HENRY Jean Robert, 1983, « Le désert nécessaire », in *Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, 17-34.
- HENRY Jean Robert, 1996, « Les Touaregs des Français », in H. Claudot Hawad (dir.), *Touaregs et autres Sahariens entre plusieurs mondes*, Aix en Provence, IREMAM / CNRS, 248-268.
- KORINMAN Michel et RONAI Maurice, 1980, « Le désert mode d'emploi. Aide mémoire pour une épistémologie de l'aride », *Traverses*, n° 19, 80-91.
- MC CANNELL Dean, 1976, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken, 214 p.
- PANDOLFI Paul, 2001, « Les Touaregs et nous : une relation triangulaire ? », *Ethnologies comparées*, n° 2.
- PANDOLFI Paul, 2004, « La construction du mythe touareg. Quelques remarques et hypothèses », *Ethnologies comparées*, n° 7.
- REVEL Jacques, 1996, « Micro analyse et construction du social », in *Jeux d'échelles. La micro analyse à l'expérience*, Paris, Éditions de l'EHESS, 15-36.
- RIVET Daniel, 2002, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris, Hachette, 460 p.
- TOUATI Houari, 2000, *Islam et voyage au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 350 p.
- URBAIN Jean Didier, 1991, *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Plon, 276 p.
- WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, 2003, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales HSS*, n° 1, 7-36.
- ZAINABI Ahmed Taoufik, 1989, « Vers une disparition rapide du nomadisme au Sahara marocain : le cas du Dra moyen », in *Le nomade, l'oasis et la ville*, Tours, URBAMA, 49-61.

Le rituel *stambâli* en Tunisie

De la pratique dévotionnelle au spectacle commercial

Katia BOISSEVAIN

Les recherches récentes sur les cultes « noirs » au Maghreb ont souligné leur caractère dynamique et leurs liens avec le milieu du spectacle, notamment en ce qui concerne les plus connus d'entre eux, les Gnawa du Maroc (Kapchan, 2007). Plus rares sont les études qui analysent les liens complexes qui rattachent ces cultes aux autres modes d'expression religieuse dans la société. Le travail très documenté d'Ahmed Rahal sur les Stambeli ¹, en tant que groupe religieux de Tunisie, montre que, s'ils partagent certaines caractéristiques avec les autres musulmans du pays, ne s'adresseraient qu'aux Noirs descendants d'esclaves, unis par un rituel qui puise ses racines en Afrique subsaharienne ². Il est vrai qu'en arabe, le terme *stambâli* désigne, à la fois, une confrérie religieuse noire formée de descendants d'esclaves et le rituel religieux qu'ils accomplissent régulièrement et qui a pour but de mener les participants vers une transe de possession salutaire. À l'instar des Gnawa marocains, les Stambeli tunisiens (et les Noirs en général) appartiennent à un groupe économiquement faible, socialement déconsidéré, et dont la religiosité demeure suspecte. Pour autant, les Stambeli bénéficient (de même que les Gnawa) d'un statut ambigu. Ils sont souvent perçus comme authentiques, forts, proches des esprits et de Dieu. Leur servilité passée est rarement évoquée, mais en tant que *khaddem* ³, ils ont acquis un large bénéfice spirituel par le biais du travail et de la dévotion. Dans ce contexte, la proximité des Noirs avec le monde des esprits et « de la marge » peut être entendue comme la rançon de leur labeur collectif, effectué pour les autres hommes, mais aussi pour Dieu. À ce titre, ils ont établi, en tant que groupe statutaire, leur position de passeur entre

le domaine de l'invisible et celui des hommes ou, pour utiliser la terminologie soufie à laquelle ils se réfèrent eux-mêmes, ils ont accès au *bâtin* qui désigne le sens caché des choses, par opposition au *dhâhir*, ce qui est apparent et perceptible par tous.

Cette confrérie et son rituel ne peuvent donc pas être étudiés en vase clos. D'une part, ils entretiennent une grande complémentarité, une interdépendance avec les autres pratiques liées au culte des saints en Tunisie ; d'autre part, la musique, les couleurs et la théâtralité de leurs cérémonies ont aujourd'hui un attrait indéniable sur les publics de festivaliers nationaux et de visiteurs étrangers.

L'imbrication du *stambâli* avec le culte des saints se situe aussi bien au niveau du calendrier rituel annuel, du panthéon invoqué que des participants aux cérémonies. Aujourd'hui, le *stambâli* en tant que forme religieuse est soumis aux transformations qui affectent les représentations sociales en lien, notamment, avec la patrimonialisation. Le discours le plus courant, dans la presse ou dans les conversations de tous les jours, est que ce « rituel noir » est un

1. J'utilise la graphie Stambeli pour désigner les individus et groupes qui font partie de cette confrérie, et *stambâli* lorsqu'il s'agit des cérémonies, religieuses ou non.

2. Ces derniers seraient arrivés dans la région entre le XI^e ou le XII^e siècle et la fin du XIX^e siècle, en dépit de l'abolition de l'esclavage des Noirs dès 1846, par Ahmed Bey. Jean-Michel Deveau (2005) retrace les routes du commerce d'esclave transsaharien vers la Méditerranée à l'époque moderne et affirme que celui-ci était toujours actif tandis que la traite transatlantique battait encore son plein.

3. Du verbe *khadama*, travailler : *khaddâm*, le travailleur (pl. *khddâmat*). Les termes *khadîm* ou *khimat* signifient « les serviteurs », qu'ils soient domestiques ou au service de l'État. L'acception peut donc être péjorative ou servile, mais pas au sens juridique ou statutaire.

morceau de patrimoine immatériel à préserver, une sorte de parade contre l'uniformisation et le désenchantement du monde ⁴.

Des réseaux croisés de groupes de Stambeli voient ainsi le jour, certains se produisant dans des festivals culturels ou des hôtels tandis que d'autres, qui réservent leurs prestations aux seuls rituels religieux, peuvent se targuer d'une plus grande authenticité. Dans cet article, la question ne sera pas tant de savoir quels effets de folklorisation les représentations scéniques ont sur les rituels religieux – question largement débattue par ailleurs ⁵ –, mais plutôt de comprendre quelles sont, pour les officiants, les modes de légitimation de leur rituel et de leur démarche. En tant que musiciens et croyants, ils doivent jouer sur deux registres : la crédibilité artistique (musique et spectacle) et l'authenticité, donc l'efficacité religieuse aux yeux de ceux qui ne se produisent pas publiquement.

Après avoir exposé l'origine présumée du culte Stambeli, je décrirai, en première partie, le déroulement-type d'une cérémonie dans un beau quartier de la capitale tunisienne, portant mon attention sur les modalités multiples de circulation de l'argent entre les participants (humains et non humains). Je présenterai, en deuxième partie, la manière dont les rituels sont présentés et proposés aux publics de festivaliers et de touristes. Pour les musiciens qui se produisent sur plusieurs scènes, le problème central devient celui d'asseoir leur légitimité et de trouver les réponses à apporter aux accusations de dévoiement et de cupidité formulées à leur rencontre. J'attirerai en troisième partie l'attention sur la place et le rôle de l'argent dans ces rituels, et sur le fait que les cérémonies *stambâli* se déroulent toujours dans un système marchand, indépendamment du cadre, religio-thérapeutique, culturel ou touristique. Le but n'est pas de suggérer qu'il n'y aurait, au fond, pas grande différence entre les *stambâli* « entre-soi » et les représentations publiques et commerciales, ce qui pourrait être perçu comme une tentative de défense morale des *ma'Allem* engagés dans le monde du spectacle, mais de démontrer que c'est par l'argent, par son mode de circulation, sa valence, par ce qu'il autorise ou interdit, bref par la valeur qui lui est accordée en fonction des situations et des lieux, que la légitimité des acteurs s'accroît ou s'amenuise, se perd et se

recouvre. Je propose que la légèreté avec laquelle les musiciens usent de l'argent qu'ils dégagent de leur activité « profane » contribue en partie, bien que par des chemins détournés, à réaffirmer cette légitimité religieuse qui leur est contestée.

Un rituel de descendants d'esclaves dans la bourgeoisie tunisoise

La manière dont j'ai rencontré des groupes de Stambeli a influé celle dont j'ai appréhendé ce terrain. Lors d'une précédente recherche sur Sayyda Mannûbiya ⁶, je me suis rendue compte que les liens entre ses deux zaouïas tunisoises relevaient d'ordres différents et, surtout, que les circulations d'adeptes entre les lieux saints de la capitale tunisienne complexifiaient quelque peu le tableau selon lequel les disciples d'un saint (quel qu'il soit) se rendraient dans le sanctuaire qui lui est dédié dans le but unique d'y célébrer son culte. De fait, c'est par le biais de la relation et des multiples passages d'un groupe rituel lâche et non circonscrit vers un autre que j'ai abordé les cérémonies de *stambâli* et leurs officiants, maîtres ou musiciens, très loin de l'optique d'un groupe clôt.

Les liens existants aujourd'hui entre les deux sanctuaires de cette sainte du XIII^e siècle se fondent sur une histoire religieuse, sur une

4. Les rituels d'autres confréries soufies connaissent également des formes de patrimonialisation dans le cadre religieux, et de mise en spectacle dans la sphère culturelle. Néanmoins, ces spectacles ne sont pas destinés au public touristique classique. Par exemple, le spectacle de Fadhel Jaziri, *El-Hadhra* (1989), qui regroupait des chants soufis de quelques confréries tunisiennes, a beaucoup marqué le public tunisien. Par ailleurs, chaque année à l'occasion du Festival de la Médina des processions de la Shâdhiliya sont organisées et les chants de Sulemya sont fréquents dans l'une ou l'autre zaouïa de la vieille ville, notamment dans celle de Sidi Mahrez. Sur la ville de Tunis pendant le Ramadan, cf. Larbi Chouikha, 1998.

5. Voir notamment les nombreux travaux sur les Gnawa, qui sont l'équivalent marocains de Stambeli. Deborah Kapchan (2007), Bertrand Hell (2002). Les Gnawa se produisent sur scène depuis la fin des années 1960, avec de nombreuses répercussions, quant à la professionnalisation des musiciens. Leur participation active à la *World Music* les distingue des Stambeli. Par exemple, Archie Shepp est venu jouer au Festival de Carthage pendant l'été 2006, accompagné d'un groupe de Gnawa marocains.

6. Cf. K. Boissevain, 2006. Les données sur lesquelles je me fonde proviennent d'observations menées dans le cadre de ma thèse de doctorat, et d'autres recherches plus récentes, au cours d'un post-doctorat dans lequel je me suis intéressée aux cérémonies religieuses en Tunisie lorsque celles-ci sont extraites du contexte religieux, et placées face à un public, de festivaliers ou de touristes.

histoire urbaine et sur une histoire politique. Tout d'abord religieuse puisque les légendes décrivent Sayyda Mannūbiya comme une disciple de Sidi Bel Hassân el-Shādhily⁷, fondateur de la grande confrérie Shādhiliya, ce qui explique ainsi les déplacements de la sainte, largement critiqués, entre la zaouia de La Manouba (son lieu de naissance) et celle du Gorjāni (son lieu de recueillement et d'étude). Ensuite, l'histoire urbaine récente renforce le lien. Ainsi, depuis les années 1940 mais plus encore depuis 1960, la Tunisie a connu un exode rural très important⁸. Des quartiers de nouveaux arrivants se sont construits à proximité des deux sanctuaires de la sainte qui ont peu à peu accueilli des hommes et des femmes venant, en ce lieu, vénérer des saints restés au village. Enfin, ces sanctuaires sont liés l'un à l'autre par l'histoire politique : après l'indépendance en 1956, Habib Bourguiba, le premier président de la République Tunisienne, décida de moderniser son pays, de réformer les pratiques musulmanes en affaiblissant les confréries et en dénigrant la pratique du culte des saints, désormais considérée comme archaïque. Pour arriver à ses fins, entre autres mesures, il nationalisa les *habous* (biens de mainmorte)⁹ qui constituaient leur base financière et transforma, ferma, voire détruisit, nombre de sanctuaires dont celui de Sayyda Mannūbiya au Gorjāni. Ces fermetures eurent pour effet des transferts de cultes, et les cérémonies des Stambeli, eux aussi chassés de leur zaouia, furent célébrées, un temps, dans l'enceinte de Sayyda Mannūbiya à La Manouba. De cette proximité due au partage du lieu, découlent des liens sociaux et rituels solides, qui contribuent à entretenir des passerelles entre des milieux sociaux contrastés¹⁰.

Le stambāli, un rituel d'esclaves ?

La littérature propose diverses origines du mot et du rituel de *stambāli*. Selon Keiko Takaki (1997), une légende explique que les débuts de ces rituels sont liés au marabout noir Sidi Sa'ad, un esclave venu du Soudan. Après avoir travaillé un certain temps auprès d'un maître turc, il s'était mis au service du bey de Tunis. En guise de récompense pour un miracle accompli, il aurait reçu un terrain au Mornag (dans les environs de Tunis). C'est à cet endroit qu'est situé aujourd'hui son mausolée.

Considéré par la suite comme le saint protecteur des Noirs, un culte s'est développé autour de lui. Ses fidèles se réunissent dans son mausolée et des cérémonies religieuses y ont toujours lieu. Quant à l'appellation Stambeli, il semblerait qu'elle soit dérivée du nom de la capitale de l'empire ottoman, pour lequel Sidi Sa'ad avait servi, Istanbul.

Ahmed Rahal (2000, 18)¹¹ fait, quant à lui, appel à une seconde légende pour expliquer l'origine de ce groupe et de leur relation particulière à la musique. Son point de départ est la légende de Bilāl, premier muezzin de l'islam, premier homme noir converti à l'islam, et premier esclave affranchi. Sa biographie est intimement liée à la genèse de l'islam, et les Noirs du Maghreb auraient ainsi choisi une référence identitaire originelle d'un prestige inégalable. Autre mérite, Sidi Bilāl aurait contribué à ramener l'entente entre Fatima, la fille du prophète, et son mari 'Ali, par l'intermédiaire de la musique et de la danse. Ces deux filiations ne se contredisent pas, dans la mesure où Sidi Sa'ad, en tant que saint noir est, à ce titre, un descendant de Sidi Bilāl. C'est donc l'origine socio-ethnique de ce culte qui prévaut et qui, aujourd'hui encore, prédomine.

En dépit de cette coloration ethnique, les relations entre le culte dédié à Sayyda Mannūbiya et celui des Stambeli se construisent également entre les officiants et les visiteurs et visiteuses. Les rituels féminins dédiés à la sainte sont dirigés par des musiciennes qui se réunissent autour d'une musicienne principale, appelée *'arīfa* (celle qui sait), qui est seule à manier le *bendīr*¹² et à pouvoir décider de l'enchaînement des chants, les *nūba*, pour les saints et les esprits. Cette femme, elle-même noire, officie également en tant que medium

7. Ce saint, né au Maroc au sud de Ceuta vers 1187, arriva à Tunis en 1228, entouré de nombreux disciples. Fondateur de la Shādhiliya et enterré en Égypte, sa confrérie jouit encore d'un très grand prestige à travers tout le Maghreb.

8. Aujourd'hui, 65 % de la population tunisienne vit en ville.

9. Loi du 18 juillet 1957.

10. Ces passerelles existent par ailleurs, notamment par le biais des liens de clientèle qui unissent de nombreuses familles tunisoises à des familles noires, anciennement domestiques. Cf. Inès Mrad-Dali, 2005.

11. se fondant sur l'ouvrage de Viviane Pâques (1964, 474).

12. *Bendīr* : large tambourin, d'un diamètre de 40 cm. Peau de chèvre tiré sur un cadre en bois, au son très profond, bourdonnant grâce aux cordes en boyau fixées sous la peau. Joué couramment lors des cérémonies soufies.

lors de cérémonies de *stambâli*, uniquement dans des contextes domestiques. Là aussi, elle est appelée '*arîfa* parce qu'elle permet aux esprits de descendre sur l'assistance et qu'elle guide de manière experte et attentionnée les possédées dans leur transe. Par ailleurs, des visiteuses de Sayyda Mannûbiya se rendent parfois au sanctuaire des Stambeli (celui de Bab Jedid ou de Sidi Sa'ad dans la plaine du Mornag) et assistent et participent avec plaisir à leurs cérémonies.

La configuration musicale d'un *stambâli* est toujours sensiblement la même. Un musicien central, appelé le *ma'Allem*, joue du *gumbri*, instrument qu'il fabrique, en principe lui-même, à partir d'une caisse cylindrique en bois avec un manche et trois cordes, décoré de nombreux cauris et d'innombrables pendentifs métalliques. Le *ma'Allem* est accompagné de deux ou trois joueurs de crotales métalliques, appelées *shqasheq*¹³. Le *gumbri* est l'instrument le plus valorisé de la composition. Il permet d'appeler et de communiquer avec les esprits et, pour cette raison, il est entouré de nombreux interdits et traité avec un respect infini. Ses cordes ne sont pincées qu'après le coucher du soleil. Pour autant, ce sont les *shqasheq*, leur sonorité métallique et leur rythme effréné, qui soutiennent la cadence des trances de possession, et qui, combinés aux effusions d'encens qu'on rajoute au braséro dans les moments de plus grande intensité, contribuent à porter les adeptes tout au long de leur danse, jusqu'à la chute.

La base instrumentale est stable, identique dans le cas de cérémonies dans les zaouias et dans le cadre domestique, tandis que des innovations sont introduites à l'occasion des représentations scéniques, notamment au niveau du nombre des participants, des costumes, et de l'agencement des séquences musicales. Pourtant, mon hypothèse est que ce qui diffère principalement entre les deux types de représentations (rituelle ou scénique) n'est pas à chercher du côté des éléments du dispositif culturel ou visuel mais plutôt du côté de la dynamique entre ces divers éléments. En d'autres termes, tandis que la raison d'être même du rituel, son efficacité, se fonde sur la circulation de nombreux ingrédients visibles et invisibles que je détaillerai, le spectacle public interdit l'échange et le mouvement. Malgré une effervescence apparente, les chants, les danses,

les trances ne répondent pas à une logique circulatoire et, sur le plan spirituel, se révèlent statiques.

Aujourd'hui très populaire dans les quartiers modestes, ce rituel bénéficie également d'une mise à l'honneur dans les quartiers les plus riches de la capitale tunisienne. Il s'agit donc d'une pratique religieuse vivante¹⁴, dans le cadre strictement religieux comme dans le contexte plus large de festivals culturels ou les spectacles d'hôtels à destination des touristes, ce que nous verrons plus loin.

Une cérémonie privée dans un quartier aisé de Tunis : échanges, biens symboliques et baraka

Parallèlement aux représentations publiques dont il sera fait mention plus loin, le nombre des célébrations domestiques à but thérapeutique et prophylactique (lors d'un déménagement par exemple, pour attirer la baraka sur la maisonnée) augmente, donnant lieu à des espaces d'innovation et de réinvention rituelle. Dans les deux cas, les cérémonies sont tarifées et les prix discutés avant qu'un accord soit conclu. Pour les *stambâli* domestiques, le montant qui sera versé au *ma'Allem* dépend d'un ensemble de paramètres, tels que la notoriété de ce dernier, le nombre de musiciens qu'il aura avec lui ce soir là¹⁵, le nom du médium, l'époque de l'année (dans un jeu classique d'offre et de demande, l'été est plus cher que l'hiver), le quartier et les liens d'interconnaissance qui existent ou non entre la famille qui organise et le groupe qui officie¹⁶.

13. Ou *qarqâb* au Maroc.

14. Contrairement à ce que la presse laisse entendre, le rituel n'est ni figé, ni moribond. Un exemple de ce tableau, la journaliste Nadia Chahed, dans *La Presse de Tunisie* décrit une cérémonie qui s'est déroulée pendant la nuit du Destin du mois de Ramadan 2009 (27^e nuit) dans la zaouia du quartier de Bab Jedid à Tunis : « Il y a eu une cérémonie de Stambali comme on n'en fait plus [...] Tout est présenté dans un respect total des traditions. Un art, un patrimoine et des traditions préservés de l'oubli et des aléas du temps et de la modernité » (10 décembre 2009).

15. Un des termes utilisés pour désigner une cérémonie de *stambâli* est *lila*, ce qui veut dire « nuit ». La soirée peut effectivement durer toute la nuit mais pour des raisons de voisinages et de réglementations municipales, elles s'interrompent généralement, à contrecœur, autour de 2 h du matin.

16. Ces liens remontent parfois à plusieurs dizaines d'années, voire à plusieurs générations, et sont amenés à se perpétuer. Lorsqu'un vœu (*wa'da*) adressé au saint ou aux *jnoun* a été exaucé, la contrepartie peut être de faire célébrer un *stambâli* annuel en son nom. Dans ce cas, les liens sont amenés à perdurer au fil des étapes de vie d'une famille (événements familiaux, déménagements, naissances, etc.).

Les tarifs pratiqués pour les spectacles culturels ou touristiques dépendent à peu près des mêmes données mais les affaires sont traitées sur un mode plus professionnel et les éléments de négociation se fondent moins sur des arguments personnels et affectifs (« je te connais et je connais ta famille, je t'apprécie, je le fais pour toi, c'est entre nous, etc. ») que sur des critères objectifs (nombre de musiciens, durée du spectacle, distance à parcourir pour venir travailler). Bien entendu, ces données générales peuvent aussi être combinées et pondérées par des considérations plus subjectives telles que l'habitude que les deux personnes ont de travailler ensemble ou des services qui peuvent avoir été rendus par ailleurs. L'usage veut que dans le premier cas, la personne souhaitant organiser la cérémonie se déplace pour rendre visite à l'officiant, signe de respect et de déférence. En revanche, les négociations concernant la rémunération pour un spectacle se déroulent au téléphone, sans autre formalité.

Aussi, opposer cérémonies domestiques et touristiques en se fondant sur la base de la rémunération serait erroné. Même dans le cadre des rituels thérapeutiques, certains *ma'allem*, *'arîfa*, voire musiciens, sont plus ou moins engagés pour leur force, leur puissance, leur intégrité, et ces trois éléments sont jugés à l'aune de leur talent face aux esprits, autant qu'à celle de leur altruisme, de leur générosité, des « services » qu'ils rendent. D'autres, en revanche, sont moins estimés et essuient des critiques qui portent sur leurs compétences et le fait qu'ils « courent après l'argent ». La ligne de partage n'est donc pas à tracer entre deux types de représentations, mais à l'intérieur même de la catégorie des officiants, l'équation étant toujours semblables : les meilleurs sont les plus généreux en tout, les moins efficaces sont censés être avides et avares. À remarquer d'ailleurs que ceci n'équivaut pas à dire que les meilleurs sont les moins chers et inversement. La générosité se calcule ici autrement que dans le seul rapport marchand. Les *ma'allem* peuvent être généreux en temps, en bénédictions, en louanges, en paroles bénéfiques, en petits gestes. Généreux aussi par rapport à l'énergie qu'ils reçoivent du monde de la marge, et qu'ils réussissent à transmettre par l'intermédiaire de leur *gumbri* et de leurs musiciens. Ils sont donc jugés en fonction de ce qu'ils font circuler au sein du rituel.

En quoi consiste alors une cérémonie dans le quartier très moderne et huppé de Hay Nasser, composé de nouveaux immeubles et de moyennes et grandes villas bien entretenues et fleuries, sur les hauteurs de la ville ? Qu'est-ce qui y circule ? Pour commencer par une description sommaire, le parking de la villa est occupé par des voitures de luxe, et les femmes présentes sont aussi bien habillées, maquillées et parées que pour assister à un mariage. Le très grand salon rectangulaire au sol de marbre a été vidé de la plupart de ses meubles à l'exception de quelques uns, poussés le long des murs. L'espace est très délimité : d'un côté les cinq musiciens installés sur des matelas à même les tapis et l'espace dédié aux transes ; de l'autre, les très nombreuses chaises, canapés et fauteuils luxueux, en rangs serrés, dans le but d'accommoder le plus de monde possible. L'assistance est féminine, à part un homme qui fait le service et le mari de la maîtresse de maison qui apparaît de temps à autre. Les hommes sont entrés directement dans un deuxième salon au sous-sol, par une porte qui s'ouvre sur le jardin en contrebas ¹⁷. On peut aisément ignorer leur présence.

Un animal mâle, noir, a été sacrifié le matin même, et la victime est consommée par l'assemblée et les musiciens lors du repas du soir. Comme à l'habitude pour les sacrifices, le mouton a été encensé, ainsi que le couteau et autres instruments qui ont servi au dépeçage. Le sang de l'animal a lui aussi été traité comme à l'accoutumée, à force de sel dans un premier temps pour éloigner les *jnoun*, puis à grande eau. Une femme qui travaille dans cette maison a préalablement trempé sa main dans le sang frais pour appliquer une *khamisa* (emprunte de la main) protectrice sur un des murs extérieurs de la maison, près de l'entrée. Elle peut parfois redoubler ce geste protecteur par l'onction du front et des poignets des enfants, ou d'autres membres de la famille qui n'y sont d'ailleurs pas toujours favorables.

La cérémonie débute peu de temps après le coucher du soleil : les musiciens « ouvrent » le rituel sur le pas de la porte, et rythment à l'aide

17. Les grandes maisons bourgeoises à Tunis ont parfois deux grands salons (outre la *beit el-qa'da* dédiée aux moments de détente en famille), ce qui permet d'accueillir hommes et femmes séparément lors des grands événements sociaux, sans que la ségrégation soit totale, ni motivée par des raisons *a priori* religieuses.

d'un grand tambour la récitation de la *fâtiha*, première sourate du Coran. Puis, l'attente débute ; lors de cérémonies religieuses domestiques dans des quartiers modestes, on attend les musiciens ; ici, par un renversement de priorité, on attend que tous les invités soient arrivés et installés pour commencer. Lorsque la salle est enfin emplie, la *fâtiha* est à nouveau récitée par les musiciens, et murmurée de concert par toute l'assistance, qui adopte la gestuelle adéquate, les paumes des mains ouvertes vers le ciel. Les musiciens entament un ou deux morceaux musicaux. À ce point de la cérémonie, la personne qui a organisé le rituel est, elle aussi, encensée, tout comme l'animal sacrifié l'a été précédemment. Tout d'abord ses pieds, l'un après l'autre sont passés dans la fumée épaisse, puis ses mains, et finalement son visage. Il est possible qu'à ce moment elle entre en transe, mais pas nécessairement. Après cette courte introduction musicale, le repas des musiciens est servi sur une table basse disposée devant eux. Tandis qu'ils commencent à dîner, la maîtresse de maison invite ses convives à passer à table. Dans cette grande demeure, nous traversons la cuisine, pour atteindre le jardin. Là, hommes et femmes sont installés autour d'une dizaine de tables de huit personnes, et il y aura deux services. Le repas est un repas de fête, copieux et raffiné, comparable par le menu aux repas de mariage. Après le festin, tout le monde retourne à sa place ou à une autre, certaines jeunes femmes s'installent par terre. Une autre *fâtiha* introduit la cérémonie en tant que telle, la musique, les chants, les trances et les divinations commencent réellement, et se poursuivront jusqu'à tard dans la nuit. Malgré la participation par les trances ou les demandes de voyance, si l'on compare ces rituels à ceux qui se déroulent dans des maisons modestes, le groupe compact installé sur les chaises fait plus figure de public que d'assemblée active. Cependant, en dépit des différences formelles d'appropriation de l'espace et de modalités d'expression, le rituel produit les effets escomptés : l'alliance entre la personne qui l'organise et son *jinn* ou le saint est renouvelée, la maison est placée sous de bons auspices, les liens entre la famille hôte et les invités sont réactivés, resserrés, confirmés. Le rituel sera commenté et jugé en fonction des événements qui s'y sont déroulés (disputes éventuelles,

débordements d'émotions) et si les *jnoun* ont été présents et coopératifs, la soirée sera qualifiée par les officiants et les participants de « chaude » (comme tout ce qui est en relation intime avec ces êtres surnaturels, qu'il s'agisse de personnes ou de lieux).

Ainsi, même dans une maison bourgeoise, dans laquelle les invités sont installés comme des spectateurs, tandis que les trances ne sont ni aussi nombreuses ni aussi intenses que dans un intérieur plus modeste ou dans une zaouia, l'échange entre le monde des humains et celui des *jnoun* s'opère. Il n'est donc pas question de parler de « vrai » *stambâli* – celui célébré dans les sanctuaires ou dans les quartiers pauvres – pour l'opposer à un « faux » rituel, dans les beaux quartiers. Les deux répondent à des conditions de purification de la maison, nécessitent le sacrifice d'un animal ; toutes deux visent à une meilleure coexistence avec les esprits et donnent lieu à des trances de possession parfois suivies de paroles clairvoyantes. Néanmoins, les *stambâli* des quartiers chics connaissent une esthétisation et une narration qui indique qu'une distance se crée entre l'événement et le regard qui est porté sur lui. Les cérémonies de *stambâli* sont présentées comme faisant intrinsèquement partie de soi-même en tant que tunisien, comme une part de culture profonde. Pour autant, la plupart des invités présents dans ces maisons aisées ne revendiquent pas d'origine spirituelle commune, d'affiliation, ni d'origine géographique ou généalogique avec les groupes de musiciens. Les femmes présentes clament plutôt des ascendances spirituelles qui trouveraient leur origine au Moyen-Orient ou au Maroc (deux régions riches en saints) ou parlent d'aïeux Turcs. Il n'en demeure pas moins que cette cérémonie, qui a pour but la célébration des *jnoun* par le biais de la possession, est présentée comme une pratique intime, familiale et légitime, d'un point de vue religieux et historique. Le discours qui accompagne ces *stambâli* est le suivant : il s'agit d'un rituel bénéfique car on retourne aux sources, aux valeurs essentielles. Certaines participantes assurent que ces fêtes étaient déjà organisées lorsqu'elles étaient petites, et elles sont vécues comme un legs d'un membre de leur famille. Les organisatrices de ces rituels à domicile en parlent comme d'un souvenir chaleureux, comme d'une trace de la « Tunisie

d'avant » et les investissent d'une grande charge affective, à la hauteur du coût financier important qu'ils représentent ¹⁸.

Spectacles de festival et spectacles hôteliers : « Venez voir, rien ne circule ! »

Indéniablement, le *stambâli* connaît un regain d'intérêt plus large depuis le milieu années 1990. Dans le cadre de préoccupations de sauvegarde des traditions, de constitution d'un patrimoine immatériel, des films documentaires sur cette partie « africaine » de la Tunisie et des mises en spectacles voient le jour. Par exemple, le film documentaire de Nawfel Saheb Ettabaâ, intitulé *Stambeli*, qui date de 1999, a eu un succès certain. Des représentations scéniques ou de rue sont proposées presque chaque année dans le cadre du Festival de la Médina de Tunis, festival qui a lieu tous les mois de Ramadan. En été, un groupe de musiciens, accoutrés comme des Stambeli arpentent les allées d'un parc d'attraction très fréquenté à Hammamet (*Carthage Land*) en chantant, jouant des *shqasheq* et en faisant peur aux petits enfants. Les imitations de *stambâli* sont parfois présentes dans les manifestations sportives, footballistique notamment, pour apporter de l'animation aux supporters de l'équipe tunisienne ¹⁹. Le *stambâli* et ses officiants vivent donc une période d'adaptation à une situation nouvelle qui allie la présence massive du tourisme et l'intérêt toujours croissant pour la patrimonialisation. Dans ce nouveau contexte, certains *ma'allems* s'engagent dans la voie de la mise en représentation et donc de la marchandisation d'un rituel désormais devenu spectacle, bien de consommation. Une telle décision est souvent perçue par les pratiquants comme un changement d'activité uniquement motivé par la quête de richesse matérielle, et par voie de conséquence, la légitimité du *ma'allems* est ébranlée par des soupçons de cupidité, de dissolution de sa force, de corruption de la pratique et donc de pollution potentielle. Le passage du rituel à la représentation implique, pour le *ma'allems* et ses musiciens, de renégocier une légitimité vis-à-vis de leur entourage en général, et plus encore de donner des gages de leur intégrité aux officiants qui ne se sont pas engagés dans cette voie marchande. Les critiques portent tout

d'abord sur les conséquences des représentations quant aux relations entre le monde des hommes et celui des *jnoun* : d'un côté, la mise en scène de ces rituels dans un cadre non religieux est dangereux car il existe un risque réel d'ouvrir les portes de la communication entre les humains et les *jnoun* sans avoir pris toutes les précautions d'usage pour contenir la puissance d'action de ces derniers, et donc de s'exposer à de graves conséquences. D'un autre, à force de singer les invocations religieuses, de déranger les esprits des saints et des *jnoun* pour de mauvaises raisons, les officiants ne démontrent plus le respect suffisant et nécessaire envers les forces invisibles et amenuisent, voire perdent, leur qualité de passeurs, leur efficacité et ne peuvent plus opérer dans le cadre d'une pratique religieuse réelle. Ils exposent la communauté à des périls surhumains et ce faisant, érodent leur capacité à traiter avec les esprits. Le danger est donc collectif et individuel. Aussi, ils sont accusés de vendre « les traditions » et de les dénaturer, avec pour seul but l'appât du gain, sans intention pure (*niya hasana*) ni humilité.

Pourtant, l'argent n'est jamais absent des manifestations des Stambeli et il en fait même intrinsèquement partie. Qu'il s'agisse d'une demande de prédiction clairvoyante, d'une *hadrha* dans un sanctuaire, d'une *lila* (nuit) dans une maison ou encore d'un spectacle lors d'un festival ou d'une soirée d'hôtel, la monnaie et les billets sont toujours présents. Ce qui change, en revanche, est la manière dont l'argent circule et sa finalité.

De la réceptivité du public

Le festival culturel qui se déroule pendant le mois de Ramadan à Tunis, le Festival de la Médina, programme un spectacle de *stambâli* presque chaque année. Quel type de public y trouve-t-on ? Le public festivalier est urbain, disparate, globalement éduqué et sensible aux

18. Les dépenses encourues sont élevées. Il faut payer le groupe de musicien, l'animal à sacrifier, la nourriture, les services d'une cuisinière même dans les foyers modestes, la location de tables et chaises chez les plus riches. Je ne suis pas en mesure de chiffrer ces dépenses, tant elles varient en fonction du quartier et du standing de l'événement.

19. Dans ce cas, il n'y a pas de *gumbri* mais des *darbûka-s* et des crotales, et un personnage est déguisé avec des peaux d'animaux, comme le Bou Saâdiya des Stambeli.

manifestations culturelles. De tous âges et de condition sociale plutôt aisée, il est, en général, peu enclin à assister à des cérémonies de *stambâli* que ce soit dans des mausolées ou des intérieurs domestiques. Pour autant, l'émotion est vive lors de l'ouverture du spectacle et si je n'ai personnellement jamais vu de transes dans la salle, on m'a affirmé à plusieurs reprises avoir déjà assisté à ce type de débordement. Sans socialisation particulière au sein de ce culte, le public tunisien entretient tout de même une familiarité avec des saints omniprésents dans les chants religieux²⁰ psalmodiés dans d'autres contextes ou des noms de *jnoun* qui peuvent être entendus ailleurs.

En revanche, dans les hôtels des stations balnéaires, il s'agit d'un public touristique classique, en majorité international, allemand, français ou anglais. Les spectacles y sont présentés en tant qu'« animations » vers 21h 30, après le dîner, et les vacanciers, ayant pris le soleil toute la journée regarde donc un spectacle « folklorique » d'un œil plus ou moins attentif et amusé, en buvant une bière près de la piscine. La distance qui sépare ce public d'une assemblée lors d'une cérémonie religieuse, en termes de pudeur vestimentaire, de rapport au corps, de séparation des sexes et bien entendu de respect des règles de pureté est extrême.

Certains groupes se spécialisent dans ces festivités, tout en maintenant une activité rituelle classique. D'autres s'engouffrent dans la brèche « culturelle » et tentent d'être présent sur la scène dès que possible, profitant de l'air du temps qui met à l'honneur ces versions folklorisées de rituels religieux. Des confréries soufies plus traditionnelles sont également sujettes à des mises en représentations, mais je n'en connais pas qui se produisent dans des hôtels. Si la musique, enregistrée sur disque CD ou exécutée à l'occasion de cérémonies religieuses, peut être écoutée par tous, la démarche de se rendre à un spectacle de musique soufie demeure une pratique élitiste, lorsqu'il est vraiment présenté en tant que spectacle, au même titre que les spectacles culturels dans leur ensemble.

Les mises en scène diffèrent selon qu'on observe une de ces représentations dans la zaouia de Sidi Chiha (rénovée en 2005) ou une Sulâmiya à Sidi Mahrez (zaouia importante dans la médina, qui reste un lieu de culte,

contrairement à la première) à l'occasion du Festival de la Médina. À Sidi Chiha, le public est assis dans la cour, face aux musiciens, installé sur des rangées de chaises, et, s'il participe par quelques « Allah Allah ! » et que l'on entend fuser quelques youyous, les morceaux musicaux sont tout de même ponctués par des applaudissements, absents des cérémonies religieuses. À Sidi Mahrez, les hommes et les femmes sont assis par terre et adossés aux murs, dans deux pièces différentes, comme lors des *mi'ad* (rencontres) hebdomadaires. Cependant, le spectacle s'introduit, à cette occasion, par la présence de la caméra et de celle de quelques étrangers, en l'occurrence, des festivaliers assidus qui ont relevé l'événement sur le programme. Le changement le plus remarquable par rapport à une cérémonie uniquement religieuse et non spectaculaire, un *dhikr*²¹ classique, est qu'ici, les femmes se lèvent parfois pour aller voir les hommes en train de réciter les versets du Coran. En temps « normal », lors de cérémonies religieuses, ce qui importe passe par l'écoute, non par le regard. *Nesma' kalâm rabbi* (« j'écoute les paroles de Dieu ») est une phrase qui revient souvent chez les femmes dans l'audience. Ici, on écoute en même temps qu'on regarde, et même sans applaudissements, le caméraman et les preneurs de son, par leur activité, changent le dispositif rituel.

Un exemple de ma'Allem artiste

Un des personnages emblématiques du renouveau culturel du Stambeli à Tunis ces dernières années est un homme appelé Ryadh Zaouch. Il s'agit d'un *ma'Allem* artiste qui pense et vit sa pratique dans le double mouvement et la double exigence du rituel

20. Lors des cérémonies religieuses, le répertoire de chants Stambeli se compose en deux parties, la première, dédiée aux saints blancs, et l'autre aux saints noirs. Les saints blancs sont les saints de l'orthodoxie musulmane, souvent fondateurs des grandes confréries locales (Shâdhiliya, Qâdiriya, etc.) et les chants qui leur sont dédiés sont connus de tous. C'est également ceux qui sont présentés, en priorité, lors des spectacles. Un choix est opéré parmi les chants dédiés aux saints noirs, en fonction de la force de leur pouvoir d'invocation et de leur dangerosité.

21. Un *dhikr* est une séquence de cérémonie soufie pendant laquelle les adeptes se remémorent à Dieu (*dh-k-r* signifie se rappeler) par des répétitions rapides de formules telles que la *shahada*, jusqu'au moment où la respiration et le balancement du corps amène les confrères à un état (*hâl*) d'élévation mystique. Le but ici n'est pas la transe, mais une communication plus intime avec Dieu.

religieux et de la représentation spectaculaire. Il nourrit son activité d'un mélange de tradition orale qui lui a été inculqué dans son enfance, d'un apprentissage initiatique plus formel auprès d'un *ma'alle*m en tant que jeune adulte et d'écrits ethnographiques du début du XX^e siècle. Ainsi, ses rituels se construisent principalement à partir d'un savoir hérité qui lui a été transmis de la manière la plus classique et formelle, par des années passées auprès d'un *ma'alle*m.

Cet homme, omniprésent sur la scène culturelle tunisoise, est absolument accessible de toute part. Loin de l'image du *ma'alle*m réservé et retiré, qu'on imagine volontiers mener une vie simple et sobre, il incarne une sorte star de la transe, et apprécie visiblement cette position et la suractivité qui l'accompagne. Le *ma'alle*m est un homme blanc, ou considéré comme tel, très actif dans la promotion et la visibilité de ses spectacles. Il puise ses références dans les quelques textes ethnographiques existants sur le *stambâli*, notamment dans les travaux de Zawadowsky (1942), dans une démarche classique de légitimation de la tradition par l'ethnologie. Ici, l'entreprise demeure personnelle et les recherches servent principalement à retrouver des effets de mises en scènes jugées « authentiques ». Ailleurs, se tourner vers l'ethnologie pour enrichir des ensembles cérémoniels ou pour tenter de comprendre l'organisation d'un rituel ou d'un panthéon est souvent une entreprise organisée. C'est notamment le cas pour les cultes de possession à Cuba, ou dans ce que les Dogons souhaitent préserver et présenter aux touristes de leur culture ²².

Sans être le seul artiste de *stambâli* sur la scène tunisienne, le *ma'alle*m dont il est question est celui qui est le plus sollicité. C'est à lui que l'on fera appel pour des démonstrations auprès d'invités de marque de passage à Tunis.

Garant de la tradition par le travail rituel et par le travail architectural qu'il a entrepris dans la zaouia (rénovation et agrandissement) d'une part, il élabore des chorégraphies spectaculaires et prend soin de rentrer dans les canons esthétiques de la représentation scénique d'autre part. Pour que le spectacle apparaisse beau et agréable à tous, il fait en sorte que les couleurs des costumes soient assortis, que les danseurs et danseuses se déplacent ensemble et

en rythme. En professionnel de la scène culturelle et touristique, il présente une carte de visite et a confectionné un *book* à destination des programmeurs de spectacles d'hôtels. Plus récemment, il a ouvert une page sur Facebook, sur laquelle on peut suivre une partie du rituel/spectacle dans sa zaouia de Bab Jedid.

Pendant le mois de ramadan, la ville s'anime chaque soir par le Festival de la Médina, appelé ainsi car la quasi-totalité de la programmation artistique se déroule dans la vieille ville de Tunis. Les édifices, restaurés à grands frais au cours des années 1990 et affectés à des activités culturelles, accueillent toute sorte d'artistes, allant des flûtistes afghans aux chanteurs cubains en passant par des musiciens de variétés ou de *stambâli*. Depuis 2005, les jardins du Palais Kheïreddine se transforment en salle de spectacle et reçoivent régulièrement la troupe de *stambâli* ²³.

Pour avoir une idée de la différence avec le rituel domestique décrit plus haut, je broserai quelques séquences de cette représentation. La recherche d'une mise en scène spectaculaire y est manifeste, le but n'étant pas ici de coller, de mimer ni de reconstituer une cérémonie classique. Il s'agit d'une dramatisation, d'une évocation de ce rituel connu de tous mais fréquenté par peu. D'un point de vue musical, les morceaux les plus « chauds » ne sont pas joués. Les *nûba* qui provoquent généralement les trances les plus violentes ou problématiques parmi l'assistance sont réservées aux soirs de rituels et il semblerait que les *ma'alle*m / artistes ne soient pas pressés de changer cette règle, peut-être par crainte d'ouvrir une brèche qu'ils ne sauraient maîtriser par la suite. Aussi ont-ils pour habitude de présenter uniquement la première partie des chants, ceux dédiés aux saints blancs, sur lesquelles certaines trances se déclenchent, mais sans manifester la force redoutable des airs joués dans la deuxième partie du rituel, pour les saints noirs. Il est difficile de prévoir, à l'heure actuelle, quels développements suivront. Est-ce que, à l'instar de ce que Bertrand Hell (2002, 354) a observé chez les Gnawa, quelques années suffiront à faire glisser les rituels sur la pente de la désacralisation, ne faisant plus cas des interdits

22. Voir à ce sujet le travail de A. Doquet, 1999.

23. Encore à l'affiche le 12 octobre 2009.

rituels, tel que prononcer les noms de certains *jnoun* sans précautions ou manier le *gumbri* en état d'ivresse ?

Pour l'heure, sur la grande scène dressée dans les jardins du Palais Kheïreddine, est placé un décor qui évoque à la fois la Tunisie et l'Afrique. Des grands tapis mergoum recouvrent le sol et les musiciens sont assis sur des coussins de tapisserie ou des poufs en cuirs, semblables à ceux en vente dans les souks touristiques. Le joueur de *gumbri* est installé au centre de la scène et, contrairement à la disposition commune dans les cérémonies thérapeutiques, les autres musiciens (*târ* et *shqasheq*) sont dispersés et ne forment pas corps. Ce soir là, le *ma'alle*m prend le rôle de *'arîf*, de médium, et joue la transe, dansant et gesticulant sur les rythmes et les airs proposés, faisant virevolter les voilages de son costume satiné, et se parant successivement de divers *snâjiq* (sing. *sanjaq*, étendard). Derrière ces premiers rôles (les musiciens et le médium), des seconds font office de décorum. Il s'agit de quatre jeunes hommes africains, le torse nu, qui portent des lances dans une posture du guerrier africain peu convaincant. Ces jeunes gens sont des étudiants africains séjournant à Tunis pour leurs cursus, recrutés à la soirée. Les troisièmes rôles sont joués par des jeunes filles noires, tunisiennes. Elles entrent et sortent de scène à plusieurs moments clés du spectacle, et en fonction des airs joués, dans une chorégraphie de transe mimées, seules ou à plusieurs, elles incarnent divers *jnoun* et adoptent la gestuelle appropriée, observable lors des transes en contextes religieux et thérapeutique. Par exemple, les gestes reconnaissables entre tous de Sidi Bou Saïd (*baba bahri*) et sa cohorte de *jnoun* de la mer, suscitent une grande excitation et provoquent beaucoup de youyous, de danse et de tapement de mains dans l'assistance. Le plaisir et l'émotion provoqués par le spectacle est évident dans l'assistance, mais malgré l'encens et les thés distribués sur scène aux musiciens, il n'est pas question de tromper quiconque, il s'agit d'un spectacle culturel, non d'un rituel.

Si la représentation est sensiblement la même devant le public touristique et le public des festivaliers (bien que plus longue et plus musicale lors des festivals), les deux auditoires ne perçoivent pas du tout la même chose et les attitudes qui en découlent contrastent. Les touristes sont vaguement curieux devant un

spectacle folklorique dont ils ne comprennent pas la teneur, tandis que les festivaliers se montrent sensibles aux différentes séquences et aux rythmes de la représentation. Régulièrement, lors des parties où la musique se fait plus intense, beaucoup de jeunes gens, parfois survoltés, se pressent contre la scène, téléphone portable avec appareil photo intégré au poing, pour conserver et emmener chez eux quelques images de la soirée.

Que reprocher à ce type de rituel folklorisé ?

Le reproche formulé le plus fréquemment est que les conditions de pureté ne sont pas respectées. Ce type de jugement émane surtout d'individus impliqués dans les déroulements rituels des *stambâli*, qu'ils soient officiants, musiciens ou *'arîfa*. Pour corroborer ce jugement, on m'oppose la mixité, le fait que la cérémonie soit tronquée, et la présence d'alcool sur les lieux. Lorsque je fais remarquer qu'il n'y a pas de ségrégation sexuelle stricte lors des rituels (les musiciens sont des hommes, la *'arîfa* est généralement une femme et si l'assistance est composée en majorité de femme, quelques hommes peuvent parfois traverser la pièce, voire participer aux transes), mes interlocuteurs m'affirment que la différence est de taille puisqu'il n'y a pas la même intention derrière les deux formes de mixité. En ce qui concerne le fait que tous les airs ne sont pas joués, je souligne que ceci arrive également souvent chez les particuliers, et que le *ma'alle*m peut être amené à estimer qu'il n'est pas nécessaire de jouer telle ou telle *nûba*. Là encore, on me fait part d'une différence d'intention car, dans le cas du spectacle, tout est décidé à l'avance, indépendamment des manifestations des *jnoun* et de leurs besoins éventuels du moment ; lors d'un rituel, par contre, le *ma'alle*m adapte le déroulement en fonction des exigences des esprits, dans une démarche de travail respectueux, de recherche de satisfaction de tous, d'allègement de souffrances. Pour ce qui est des boissons alcoolisées, s'il arrive que de bouteilles soient présentes dans des maisons qui organisent un rituel de *stambâli* – notamment dans les classes sociales aisées²⁴ – le *ma'alle*m m'affirme que c'est une différence de quantité,

24. L'alcool est également consommé dans les milieux modestes, mais sa consommation se limite souvent à l'extérieur du foyer.

et de rapport à l'offense. Dans le premiers cas, les hôtes sont un peu honteux, ou au moins respectueux. Dans le second, les touristes n'ont pas même conscience d'enfreindre une quelconque interdiction puisqu'ils ne sont pas concernés directement. Ils font donc prendre un risque rituel aux musiciens ou plutôt les musiciens se mettent eux-mêmes en danger, sans que cette question soit adressée ni par les uns ni par les autres. Pourtant, tandis qu'il est impensable de faire pénétrer de l'alcool au sein d'une zaouia, la règle est beaucoup plus souple lors d'une cérémonie privée.

Il existe d'ailleurs une figure du panthéon Stambeli, impure et immorale, appelé *baba Jattou*. Cet esprit se manifeste lors des possessions rituelles comme un ivrogne titubant, il danse en buvant du vin et en débitant des grossièretés. À l'occasion d'une cérémonie dans un quartier chic, le maître de maison a fait une apparition à la limite du burlesque, pendant laquelle il était censé incarner ce *baba Jattou*, sans que sa transe ne soit réellement prise au sérieux. Il arrive donc que, dans le cadre domestique, un participant commence à jouer sur le thème de l'alcool, une bouteille de vin ou de whisky à la main, mais le caractère transgressif est assumé, conscient et surtout ludique.

Un second lot de critiques résulte de l'idée que la motivation principale de ces types de représentation découle d'un intérêt matériel, très loin du service religieux (au sens de service rendu) qui devrait en être la base. Nous avons vu plus haut que si l'intérêt matériel n'est pas absent des cérémonies domestiques ou dans les zaouias, celui-ci est transcendé par l'échange spirituel qui est activé par le rituel. De plus, les revenus liés aux représentations sont bien plus élevés que ceux gagnés lors des rituels, alors que le travail à fournir, en temps et en intensité émotionnelle est bien moindre.

Enfin, les préoccupations esthétiques liées au spectacle sont perçues comme superficielles par rapport au sens profond du *stambâli*. Les costumes recherchés et les mises en scènes affectées notamment (fausses tentes dressées pour évoquer un nomadisme bédouin exotique, lances plantées en référence à une Afrique sauvage) suscitent des commentaires très négatifs et moqueurs. Un musicien Stambeli me fait remarquer qu'ils s'habillent avec des habits « arabes » (*labsa 'arabi*), lorsqu'ils officient

chez les particuliers et qu'ils mettent des costumes africains lors des représentations culturelles et touristiques. En fait, lors des rituels domestiques, si le *ma'Allem* est vêtu d'un pantalon blanc bouffant, d'une chemise tunisienne blanche, d'un petit gilet et d'une chechia rouge qui viennent rehausser l'ensemble, les musiciens, pour leur part, sont souvent habillés élégamment mais « comme à la ville ». Les robes chamarrées, tissus colorés sont portés et maniés par la *'arifa*, la médium, qui amène les esprits à se manifester et assiste les personnes possédées à entrer en contact de manière canalisée et bénéfique avec leur *jinn* ²⁵. À l'occasion de ces rituels domestiques, la *'arifa* est toujours une femme, tandis que, dans le cas des festivals ou spectacles touristiques, le rôle est souvent incarné par un homme, vêtu d'une longue jupe, respectant ainsi les descriptions ethnographiques du début du siècle dernier ²⁶.

Toujours est-il que le Stambeli à Tunis se définit aujourd'hui, à la fois, comme participant d'une identité tunisienne et soufie, tout en s'en distinguant, en cultivant les images et références de son passé d'Afrique subsaharienne. L'exotique africain coloré, exubérant en commerce avec les esprits en langue *'ajmi* ²⁷, est opposé, par un jeu de miroir quasi symétrique à l'arabe en blanc, raffiné, qui s'adresse à Dieu respectueusement par le biais d'intermédiaires considérés comme plus légitimes aux yeux de l'orthodoxie traditionnelle et de la beauté de la langue coranique.

À plusieurs reprises, j'ai observé que les membres des groupes se dirigent avec entrain vers les soirées religieuses ou les festivals, tandis qu'ils adoptent auprès de leur famille une attitude très différente lorsqu'ils vont travailler dans un hôtel. Dans ce cas, ils traînent des pieds, préparent leurs costumes et rassemblent leurs affaires d'un air las, montrent avec

25. Une personne peut être possédée par plusieurs *jnoun*.

26. On peut néanmoins légitimement se demander si ces descriptions correspondent au reflet de la réalité de l'époque : un homme médium au milieu de musiciens masculins, pour un public à majorité féminin, ou si le médium était en général féminin, mais qu'on lui aurait substitué un homme à l'occasion de la venue d'un homme étranger (l'ethnologue). Je n'ai pas de réponse à cette question qui reste ouverte.

27. Le terme *'ajmi*, se retrouve dans plusieurs contextes. Il désigne tout d'abord la langue chantée lors du *stambâli* et fait référence à son origine lointaine. En règle générale, ce qui est qualifié de *'ajmi* est en relation avec une exotisme africain valorisé.

insistance leur manque d'intérêt à l'égard de cette activité, comme si elle venait toujours interrompre le fil de la vie quotidienne, tandis qu'une fois sur place, la bonne humeur et l'ambiance festive ne sont jamais loin. La régularité de ce comportement me laisse penser qu'il s'agit de montrer, par son attitude, qu'on n'adhère pas entièrement à l'entreprise de folklorisation à laquelle on participe, et que c'est une manière de dissimuler la satisfaction de travailler peu, dans un cadre agréable, pour une rémunération élevée.

Nous avons vu que les critiques à l'égard des *ma'Allem* et musiciens qui s'adonnent à ces représentations spectaculaires sont nombreuses et qu'elles entament leur prestige auprès des autres groupes de Stambeli et des « clients » potentiels. Pour célébrer une cérémonie thérapeutique à la maison, une famille hésitera avant de faire appel à un *ma'Allem* dont la réputation dans le milieu hôtelier est acquise. Quels sont alors les arguments avancés pour contrer ces attaques ?

L'idée la plus fréquemment défendue, pour ma gouverne ou au cours de conversations qui ne m'étaient pas adressées mais auxquelles j'assistais, est que passer par le tourisme et les festivals et un moyen de faire connaître la culture et la musique noire tout en étant enfin en mesure d'en vivre dignement. Certains individus, ouverts sur le monde et curieux de ce qui se passe ailleurs, m'ont également dit qu'ils souhaitent s'inspirer de l'attrait des Gnawa sur les étrangers pour développer les spectacles *stambâli*. S'il n'y a rien à redire quant à l'intention de cet argument, l'exemple marocain du Festival Gnawa d'Essaouira, rapporté par Bertrand Hell, nous encourage à observer les effets à plus long terme. En effet, tandis que les promoteurs artistiques affirment contribuer à défendre la culture Gnawa, l'auteur souligne les effets de désorganisation qu'ils produisent parfois :

La défense de la culture gnawa ? Il y a tout lieu de douter sérieusement de cette idée complaisamment affichée dans les dossiers de presse : en juin 2001, le festival se tint exactement aux mêmes dates que le *moussem* de Tamesloht et ce, malgré les réticences exprimées par les *maâlems*. Du coup, les chefs de culte venus effectuer le pèlerinage se virent privés des troupes de musiciens et les célébrations rituelles s'en trouvèrent grandement désorganisées. (*Id.*, 2002, 355).

Un autre argument est que l'argent ainsi gagné a permis des agrandissements et réparations dans la zaouia de Bab Jedid. Tout comme le produit des dons et des rémunérations, l'argent est dépensé, d'une part, en dépenses courantes et, d'autre part, en financement de cérémonies thérapeutiques occasionnelles pour ceux et celles qui n'en ont pas les moyens.

Restaurer la circulation de la *baraka*

Le point commun fondamental entre rituels publics ou privés, dans un sanctuaire ou lors d'une cérémonie domestique, est également ce qui les distingue des spectacles de festivals ou d'hôtels. Pour les premiers, le *ma'Allem*, ses musiciens et son ou sa médium s'efforcent, par leur don, leur talent et leur travail, de mettre en équivalence les biens symboliques et matériels et d'assurer leur circulation. En cela, ils sont les maîtres du passage, des passages multiples entre différents mondes et différents ordres du réel. Il s'agit de circulations nombreuses et complexes, de dons, dans une réciprocité immédiate ou différée entre : d'une part, des individus dont le statut social peut être différents, aux histoires et aux parcours spécifiques, mais qui partagent une humanité commune et une égalité de fait face à Dieu ; d'autre part, des êtres humains et des êtres surnaturels (*jnoun* et saints), ces derniers pouvant être généreux ou exigeants, protecteurs ou rancuniers, selon qu'on les honore ou qu'ils prennent ombrage du fait d'avoir été délaissés. Dans le cas des spectacles, les participants sont préoccupés par la performance artistique, par la qualité du son, de l'éclairage, la coordination chorégraphique et ce qui circule se limite à la prestation dirigée vers le public et les applaudissements, en retour, adressés aux « artistes ».

Il serait possible de dresser une liste des objets et des biens symboliques qui sont échangés et les manières dont ces échanges se déroulent. Mais cette liste serait artificielle dans la mesure où c'est la charge de *baraka* dont ils sont investis qui importe et non les objets en eux-mêmes. D'ailleurs, ceux qui sont perçus comme intrinsèquement dotés de *baraka*, sont rares (Coran, moissons, nouveau-nés).

Ce fluide bénéfique plein de vertu pour les hommes et le monde, revêt une dimension cumulative : l'intensité de sa circulation influe sur sa quantité, sur sa force.

La valeur des objets dépend donc de leur mise en relation. Ainsi, les étendards (*snâjjiq*) qui sont présents lors des rituels – qu'ils servent à habiller les murs ou à draper la médium lors de la descente des esprits pendant les trances – sont chargés de baraka par les liens qu'ils tissent avec les autres éléments du dispositif rituel. Le *sanjaq* satiné, rouge, vert, blanc, ou bleu pâle selon la couleur qui représente le saint, a été confectionné par une femme après une guérison, à la demande de son *jinn* et par l'intermédiaire de la '*arîfa* ; cette dernière a été payée après une transe au cours de laquelle musique, encens, chants et youyous ont contribué à alléger ses douleurs et ses peines. Il est dédié à un saint, et ce sont les liens tissés entre tous ces éléments (la femme, le saint, la maladie, le *jinn*, la '*arîfa*, l'argent, la musique, l'encens, les chants et les youyous) qui déterminent la charge bénéfique de l'objet « étendard ». Il a été donné en remerciement. Comme tous les dons amenés dans ce cadre rituel, il est fait pour maintenir une communication avec le saint. On donne pour recevoir, et ce qui est vrai pour les participants l'est également pour les officiants.

Aussi l'argent circule-t-il sous des formes différentes et selon des modalités distinctes : en pièce ou en billets, à l'intérieur ou à l'extérieur du rituel, en tant que rémunération ou don. Qu'il s'agisse du paiement pour un *stambâli* ou d'un petit rituel de voyance ordinaire, un désenvoûtement ou un remerciement ponctuel pour un chant, une danse, une transe ou *nûba*, l'argent n'occupe pas la même place. En tant que rémunération d'un rituel de *stambâli* (dans un sanctuaire ou à la maison), la négociation entre la famille organisatrice (souvent la femme) et le *ma'Allem* a lieu avant l'événement, tout comme le versement de la somme due. Souvent la médium de *stambâli*, la '*arîfa*, sait interpréter les signes divers afin de décrypter l'avenir, conseiller sur un achat ou une personne à éviter, en se fondant sur le crépitement de l'encens ou la couleur et l'agencement des cartes tirées d'un paquet de cartes. Dans ce cas, les tarifs varient entre trois dinars pour une consultation rapide dans un

sanctuaire, à l'occasion d'une pause entre deux séries de chants panégyriques, et vingt dinars pour une consultation plus approfondie au domicile de la '*arîfa*, réglés après. En tant que rémunération, versée avant ou après, l'échange monétaire, pour déterminant qu'il demeure, n'est pas visible au sein de l'acte rituel même. En revanche, lors d'une cérémonie religieuse, pièces et billets circulent, entre les spectatrices / participantes et le *ma'Allem*, '*arîfa* et musiciens, les premières déposant quelques pièces dans un petit panier devant le groupe musical à la fin d'une *nûba* particulièrement appréciée, ou dans certains cas de liesse plus intense et plus démonstrative, jetant avec ostentation des billets en pluie sur les musiciens, qui les ramassent négligemment une fois le morceau musical accompli.

Cette présence de l'argent et le détachement avec lequel il est considéré participe de l'impression générale d'abondance. Le maître mot lors de ces rituels, plus encore dans les maisons que dans les sanctuaires, est la profusion. Il faut que les invités se sentent bien accueillis, que rien ne manque (nourriture, boissons, thé, coussins, décorations, encens de divers types et origines), comme si l'exceptionnalité de l'occasion venait renforcer les règles d'hospitalité habituelles. De même, les invités surnaturels qui sont conviés, ceux qu'on appelle pour venir alléger les souffrances, doivent sentir joie et confort, quand bien même le quotidien est aride et difficile. Ainsi, dans les quartiers les plus pauvres, une solidarité se met à l'œuvre pour l'organisation du rituel. Celle-ci ne porte pas sur les dépenses les plus onéreuses (le groupe de musiciens ou l'animal à sacrifier) mais sur tout ce qui vient à côté, quelques kilos de couscous, la préparation de petits gâteaux (les gâteaux tunisiens, avec leur lot de sucre, de miel, de beurre et de fruits secs sont chers à préparer), ou plus simplement par le fait d'amener avec soi un kilo de sucre et quelques paquets de thé. Les dépenses consenties pour ce rituel doivent être interprétées comme autant de preuves de foi qui seront gratifiées par des bienfaits futurs.

Ce qui arrive à la musique religieuse lorsqu'elle est déplacée du cadre rituel vers le cadre touristique est une problématique maintes fois explorée. La réponse apportée est souvent la même, où que l'on se trouve : une perte de substance, le rituel se vide de sens sacré, le

sacré est déplacé (les musiciens se réservent des séquences pour les cérémonies « entre soi ») ou différé par compensation (l'argent gagné dans un contexte touristique est réinjecté dans la sphère religieuse).

Dans le cadre des études sur les religions dites « afro-américaines », des travaux ont été engagés sur les accusations de non-traditionalité du candomblé brésilien (S. Capone, 1996) ou de mercantilisme dans les cérémonies religieuses à Cuba (K. Argyriadis, 2007). Argyriadis incite les observateurs à introduire une dose de profondeur historique et des enjeux sociaux et politiques dans leurs analyses afin de se rendre compte que la situation n'est, à Cuba, pas si nouvelle. Elle affirme que cette réflexion doit également nous amener :

[...] à remettre en question l'existence d'une limite claire entre « le faux » et « l'authentique », ainsi que la distinction classique entre sacré et profane, et la distinction entre ce qui relèverait respectivement de l'artistique, du culturel, du religieux, du politique, de l'affectif ou de l'économique, dans la mesure où toutes ces dimensions sont étroitement liées aussi bien dans le cadre d'une cérémonie religieuse que dans celui d'un spectacle touristique.

Il y a moins de recul historique au Maghreb concernant ces transformations rituelles liées au tourisme, et à la dimension culturelle des rituels d'initiation et de possession : moins de travaux y sont consacrés. Depuis quarante ans en Amérique du Sud, des liens intenses ont été noués avec des ethnologues dans les écrits desquels des *religiosos* ont puisé leur autorité et ont justifié l'augmentation de leurs tarifs. Rien de tel en Tunisie. Pourtant, Bertrand Hell, dans le dernier chapitre de son livre *Le tourbillon des génies* (2002, 332-363), fait le point sur les développements, les transformations profondes, qu'il a observés au sein des confréries Gnawa ces vingt dernières années.

À sa lecture, nous pouvons imaginer deux types possibles de développements. Les Stambeli pourraient prendre le même chemin que celui des Gnawa décrits par B. Hell. L'auteur insiste sur le fait qu'il n'y a plus au Maroc de grands initiés, que l'emphase est désormais mise sur la transe individuelle au profit de la possession initiatique, longue et exigeante et qui nécessite une réelle maîtrise des esprits. Les risques encourus sont

désormais le déchaînement de la surnature avec l'intervention répétée de forces maléfiques, observables pendant les rituels, de *jnoun* en colère, qui provoquent des troubles multiples dans les mondes des humains.

Peut-être l'expérience Gnawa servira-t-elle aux Stambeli :

Ce phénomène de commercialisation ne concerne pas seulement un petit nombre de troupes estampillées « folkloriques » : ainsi les quinze *maâlems* que je côtoie régulièrement dans les différentes villes se sont ils tous déjà produits sur une scène hors du Maroc, la plupart effectuant un voyage annuel au minimum. (Hell, 2002, 344).

L'autre développement envisageable serait sur le modèle de ce que C. Pasqualino (1998) décrit pour le flamenco des Gitans d'Andalousie. Le flamenco aujourd'hui distingue très clairement les représentations tournées vers l'intérieur, « l'entre soi », des spectacles destinés à l'extérieur, aux non-Gitans, soient-ils touristes ou espagnols.

Un usage particulier de l'argent : honorer par la dépense

Nous avons donc vu que la différence ne tient pas tant à l'organisation spatiale, au fait que dans un rituel il y a une assemblée qui participe, se lève, chante, entre en transe, tandis que lors des cérémonies spectaculaires chacun reste sagement à sa place. Ce qui est déterminant, c'est qu'au cours d'une cérémonie thérapeutique, la baraka, ce fluide bénéfique, circule bel et bien, tandis que dans le cas de la représentation scénique, festivalière ou touristique, l'échange ne se réalise pas. Les supports de la baraka sont nombreux, l'animal sacrifié tout d'abord, qui ouvre la communication entre Dieu, les esprits et les hommes. Le partage de ce sacrifice ensuite, qui fait circuler entre les hommes. Mais aussi l'encens, qui joue un rôle considérable dans l'apaisement des *jnoun*, la transe, les paroles inspirées qui découlent parfois de ces trances, le henné, les humeurs des animaux sacrifiés et des possédés (sang des premiers et sueur des seconds) et aussi l'argent, pièces et billets, donné par les participants aux musiciens pendant les *nûba* (morceaux musicaux).

Il est très rare de sacrifier un animal lors d'un festival culturel, et la pratique serait

totalelement incongrue dans les hôtels. Sur scène, lorsque l'encens est présent c'est principalement pour son côté esthétique. L'argent non plus n'a pas sa place sur scène. Il ne circule pas comme vecteur de baraka. Ici, l'argent est réduit à une monnaie d'échange pour un service marchand, il est donné à sens unique. Plus encore, il est donné à l'extérieur du rituel, hors-circuit, il n'est porteur de rien d'autre que de sa valeur économique. Le résultat est qu'il faut le faire circuler ailleurs, en dehors.

En effet, l'argent n'est pas dépensé de la même manière s'il a été gagné en contexte touristique ou en contexte religieux. L'argent gagné lors d'une cérémonie religieuse est réintégré à l'argent dédié aux dépenses courantes de la maisonnée et à l'aide des plus pauvres. En revanche, les cachets lors des soirées de spectacles sont traités différemment : cet argent est dilapidé, gaspillé, « claqué ». Il me semble que l'argent gagné de cette manière est, en quelque sorte, purifié rapidement entre soi. Il est parfois question d'argent « sale » et bien que je n'ai jamais entendu l'expression « laver l'argent », c'est ce qu'il semble se passer. Dépenser rapidement l'argent qui vient de l'extérieur est une manière de préserver un nous, qui n'est pas un nous ethnique, confrérique. Il s'agit d'un « nous » spirituel, une frontière que l'on trace entre « nous » et ceux pour lesquels on se produit, et il s'agit par la même occasion d'une manière de se distinguer, « nous » les hommes libres, des « autres » qui sont enchaînés par leur besoin d'argent. Critiques et dénigrement des « autres », auto-légitimation d'une activité contestée en tant que pratique religieuse, valorisée comme pratique traditionnelle et identitaire mais décriée lorsqu'elle devient produit touristique. Ce rapport détaché et apparemment décomplexé à la recette de ces spectacles, l'usage frivole qui en est fait, est une manière de revendiquer sa pureté et son intégrité en prenant le contre-pied de la critique principale qui leur est adressée, celle de vénalité.

Conclusion

Argidiarys (2007) observe, dans le cas cubain :

Les discussions qui portent sur les biens matériels et surtout les accusations de

mercantilisme jouent donc un rôle fondamental dans le cadre des enjeux micro politiques du monde *religioso* havanais.

C'est également le cas à Tunis où, d'un groupe de Stambeli à l'autre, le rapport des officiants à l'argent gagné par le biais de la pratique artistique est discuté, commenté, évalué. Flamber son argent réinstaure une circulation aléatoire, économiquement non rationnelle, non maîtrisée, qui redonne panache et liberté à celui qui se le permet. En tant que « flambeur », le musicien prouve qu'il n'est pas tenu par l'argent, il établit sa liberté face au système économique dans lequel le jugement des autres tente de l'enfermer. Par des dépenses immorales au regard de la religion et de la société mais appréciées de ses amis et de ses pairs, il inverse les valeurs. La générosité devient supérieure à la probité, l'abondance et la flamboyance est signe de baraka, et s'il ne reste rien au petit matin, c'est que la confiance en la vie est présente, la confiance en Dieu. Hell parle de « rire » de joie, de détachement, de jeu avec la vie. L'argent gagné « facilement » (à peine une heure de spectacle par rapport à une dizaine pour un rituel), de manière contestable, est dépensé de la même manière, facilement et de manière contestable.

Plusieurs musiciens Stambeli m'ont dit, à plusieurs reprises, que les « autres gens » aiment ce détachement face à l'argent, autant qu'ils aiment la fête, le rire, le fait d'être ensemble (*lamma*), le sucre, le parfum : toutes choses qui nous sont agréables le sont également pour eux. Les réponses quant à la consommation d'alcool restent floues et en suspens.

Bibliographie

- ANDÉZIAN Sossie, 1986, « La *hadra* des 'Isawa : cérémonie religieuse ou spectacle ? », in J. R. Henry, S. Andézian, E. Bariki et C. Bernard (dir.), *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions/ CRESM, 373 381.
- ARGYRIADIS Kali, 2007, « Le tourisme religieux à La Havane et l'accusation de mercantilisme », *Ateliers*, n° 31, Religions afro américaines :

- nouveaux terrains, nouveaux enjeux, [En ligne], mis en ligne le 23 juillet 2007. URL : <http://ateliers.revues.org/document672.html>.
- BOISSEVAIN Katia, 2006, *Sainte parmi les saints. Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine*, Paris, IRMC/Maisonneuve & Larose.
- CHOUIKHA Larbi, 1998, « La modernité au miroir du Ramadan télévisuel : le cas des familles et des citoyens de Tunis », in Susan Ossman (dir.), *Miroirs maghrébins. Itinéraires de soi et paysages de rencontre*, Paris, CNRS Éditions, p. 187 204.
- DEVEAU Jean Michel, 2002, « Esclaves Noirs en Méditerranée », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 65, [En ligne], vol. 65 | 2002, mis en ligne le 15 octobre 2004. URL : <http://cdlm.revues.org/index27.html>
- DOQUET Anne, 1999, *Les masques dogons. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala.
- HELL Bertrand, 2002, *Le tourbillon des genies. Au Maroc avec les Gnawa*, Paris, Flammarion.
- KAPCHAN Deborah, 2007, *Traveling spirit masters. Moroccan Gnawa trance and music in the global marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press.
- LARGUÈCHE Abdelhamid, 1990, *L'abolition de l'esclavage en Tunisie, 1841 1846*, Tunis, Alif Éditions de la Méditerranée.
- LARGUÈCHE Abdelhamid, 1993, « La minorité noire de Tunis au XIX^e siècle », in F. Colonna et Z. Daoud (dir.), *Être marginal au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, 135 154.
- LEIRIS Michel, 1989 (1958), *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Éditions Fata Morgana.
- METRAUX Alfred, 1956, « La comédie rituelle dans la possession », *Diogenes*, n° 11, 26 49.
- MRAD DALI Inès, 2005, « De l'esclavage à la servitude. Le cas des Noirs de Tunisie », *Cahiers d'Études Africaines*, n° 178 180, 935 955.
- PASQUALINO, Catarina, 1998, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions.
- RAHAL Ahmed, 2000, *La communauté noire de Tunis. Thérapie initiatique et rite de possession*, Paris, Éditions L'Harmattan.

Le patrimoine kairouanais entre tradition, mémoire et tourisme

Barbara CAPUTO

Le tourisme a été longtemps considéré par l'anthropologie comme un domaine autonome, inséré dans un système spécifique et généralement isolé, aussi bien de la société de provenance¹ que de la société et de la culture des pays de destination du voyage touristique. Dans la coupure ainsi tracée, on trouve l'idée implicite que les sociétés sont encore des systèmes clos, qu'elles ne sont pas ouvertes et traversées par la circulation des personnes et des biens, et par des représentations. Ainsi, les processus touristiques généreraient une « rencontre » partiellement ratée entre des visiteurs (*guests*) et les hôtes (*hosts*), et qui bien souvent aurait une forte influence sur ces sociétés (A. Simonicca, 1997). La distinction entre ces deux types de sociétés n'est pas sans rappeler celle qui est faite par l'anthropologie entre sociétés « proches » et « éloignées »².

D'autres modèles théoriques empruntés à l'anthropologie ont été réinterprétés pour les soumettre aux exigences de la situation touristique. Le tourisme est alors considéré comme une expérience qui relèverait de la dimension du « sacré » dans le sens d'une rupture ritualisée du quotidien des sociétés occidentales (N. Graburn, 1983), d'une quête d'authenticité (d'un rite de passage), ou encore d'un moment liminal (D. Mac Cannell, 1973, 1984, 1999 ; A. Simonicca, 1997 ; V. Turner, 1973, 1975 et 1978), qui suspend les repères temporels et spatiaux. Dans cet espace-temps suspendu, le voyage touristique a également été conçu comme un pseudo-événement, une expérience préfabriquée et emballée (D. Boorstin, 1961) qui se substitue à la réalité empirique, et qui est isolé du monde du voyage et de l'expérience. Dans la plupart de ces études, la rencontre entre touristes et locaux est

considérée comme une série de transactions entre *hosts* and *guests* (D. Nash, 1981 ; A. Simonicca, 1997, 14) responsable d'une forme de corruption de l'« authenticité » de la culture des *guests* et donc de la mise en scène d'une « tradition inventée ». Enfin, quelques auteurs ont proposé de considérer le touriste en tant qu'homme ou femme qui vit son expérience de déplacement entre « familiarité » et extranéité (E. Cohen, 1984), et de saisir la dimension dynamique de la rencontre entre touristes et locaux (D. Mac Cannell, 1989). Mais, là encore, ces considérations ne portent que sur l'une des deux parties, ignorant le deuxième terme de la relation³.

Récemment cependant, le tourisme et les touristes ont commencé à être regardés différemment, en opérant des comparaisons entre les regards, les buts, les modalités de rencontre entre le touriste (ou l'anthropologue) et les Autres (V. Galani Moutafi, 2000). Les formes prises par le tourisme européen, elles aussi, ont commencé à changer, allant vers un tourisme dit « culturel » (A. Apostolakis, 2003 ; E. Wickens, 2002), qui serait plus « éthique » dans la mesure où son but est de rapprocher les touristes de l'histoire et de la culture des sociétés visitées. Mais la notion de « voyage » proposée par James Clifford (1997), parmi d'autres réflexions comme celle de Arjun Appadurai (1996) sur les *ethnoscapes* et les *mediascapes*, a contribué à mettre définitivement en crise cette conception localisée et limitée de la culture, en se focalisant sur la « frontière » en tant qu'espace de création culturelle. D'autres travaux sur le phénomène touristique proprement dit ont souligné les interférences complexes entre les raisons qui poussent les personnes à quitter leur lieu de résidence pour se rendre ailleurs, et « le

processus mis en place dans la circulation d'hommes, images, services, revenus et idées » (A. Simonicca, 1997, II) ⁴.

Sans vouloir nier ni diminuer la valeur heuristique des modèles théoriques d'anthropologie du tourisme qui nous sont proposés, nous ne pouvons plus considérer le tourisme comme coupé d'un contexte épistémologique plus large car cela nous empêche de prendre en compte de nombreux phénomènes concernant la rencontre sur une frontière culturelle, la connaissance, voire la tentative de connaissance, de l'Autre ⁵.

L'étude de cas que nous nous proposons d'étudier, le tourisme dans la ville sainte de Kairouan, sera ici considéré comme un processus de négociation culturelle au même titre que beaucoup d'autres, d'autant que le lien se fait de plus en plus étroit entre tourisme et patrimoine. Ici, s'entrelacent la construction de l'identité nationale et la présentation organisée d'une culture patrimonialisée, ayant « un rôle majeur de configuration de la contemporanéité » ⁶.

La première partie étudie la présentation officiellement faite, aux touristes, de la Tunisie. Comme dans d'autres pays, les opérations de mise en valeur du patrimoine constituent un phénomène à plusieurs dimensions, qui inclut des interventions (nationales et internationales) en matière de coopération, de développement et de tourisme : les représentations symboliques, les aspects identitaires et les enjeux économiques s'y entrecroisent ⁷, orientant les représentations de l'identité nationale dans le cadre de la construction d'espaces transnationaux.

La deuxième partie analyse les discours des guides touristiques rencontrés lors des enquêtes menées à Kairouan, ville sainte et haut lieu du patrimoine monumental tunisien qui, comme Carthage, a été inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Dans les tours organisés en Tunisie, les guides sont souvent les porte-paroles uniques de la culture nationale. C'est en toute liberté qu'ils présentent, à leur façon, la société tunisienne aux touristes étrangers. Souvent, l'interprétation qu'ils proposent diffère des discours officiels. Ces médiateurs culturels qui constituent une catégorie professionnelle à part, affichent leurs opinions et leurs choix identitaires, tout en se confrontant

à des notions telles que la « modernité », la « tradition », la « religion » et les « spécificités culturelles ». Aussi ai-je opéré une comparaison entre les narrations de ces guides et les représentations officielles et savantes d'un lieu patrimonialisé, la ville sainte de Kairouan, afin de montrer comment s'élabore une présentation identitaire, par le biais de discours qui ne se superposent pas toujours. Je me suis surtout employée à analyser la négociation culturelle (parfois tendue) qui a lieu au cours des visites touristiques.

Construction historique et représentations de l'identité tunisienne à partir d'un patrimoine monumental

La construction de l'identité tunisienne est d'abord le fait des institutions qui se sont occupées de patrimoine, elles-mêmes étant formées d'historiens et d'administrateurs. Leurs représentations patrimoniales résultent d'un regard synthétique sur l'histoire politique de la Tunisie (de la civilisation carthaginoise à la période coloniale, en passant par l'époque de la domination turque), bien que les discours sur le patrimoine demeurent strictement reliés à celui de la Renaissance arabe (*inbi'âth*) (A. Laroui, 1992) : en récupérant l'héritage arabo-islamique, les élites intellectuelles tunisiennes ont cherché à retrouver le rang international,

4. Plusieurs anthropologues, parmi lesquels James Boon (1982) et Roy Wagner (1992) avaient auparavant souligné que la culture n'est pas une donnée objective, mais le résultat d'un processus dialogique, une construction continue (Fabiotti, 1999, 144), qui résulte d'un accord soumis à une dynamique de renégociation.

5. Déjà, Farrell (1979) affirmait que les touristes comme les hôtes ont le problème d'évaluer les personnes avec lesquelles ils ont à faire mais qu'ils connaissent très peu. Certes, de nos jours, on pourrait dire plutôt qu'il s'agit de négocier la connaissance que les uns ont acquise des autres, notamment au travers des images médiatiques et touristiques, mais aussi par les récits des immigrés. La même observation a été faite par D. Nash (1977) sur la rencontre touristique comme rencontre entre étrangers.

6. J'utilise volontairement le terme de « contemporanéité », à la différence de Simonicca (1997) qui parle de « modernité », sans en donner de définition. Il est d'ailleurs attesté que l'on ne peut parler de « modernité » qu'au pluriel.

7. Selon Michael Herzfeld (1991), les opérations de mise en valeur de type patrimonial constituent un objet d'analyse d'importance majeure pour saisir les dynamiques internationales à une échelle globale.

autrefois prééminent, des Arabes et des musulmans. Cependant, l'héritage étant transmis par les générations précédentes, ces élites considèrent généralement comme des ancêtres, non seulement les Arabes, mais toutes les différentes civilisations qui se sont installées sur leur territoire : Berbères, Carthaginois, Romains, Byzantins, et Turcs. Cette interprétation historique englobante s'appuie sur l'archéologie et sur l'hypothèse formulée par Abdallah Laroui (*id.*) qui affirmait que le Nord de l'Afrique aurait été habité par une population mixte ayant migrée depuis l'est méditerranéen, par mer. L'Afrique du Nord intégrerait donc autant l'Ouest que l'Est (A. Hannoum, 1997, 107). Les gouvernements successifs ont ainsi utilisé les théories et le capital symbolique des élites intellectuelles pour ériger des représentations identitaires.

Il convient toutefois de ne pas considérer comme unitaire et homogène une politique patrimoniale qui résulte de logiques plurielles, qui est fonction des acteurs et de leurs niveaux d'initiative. Les institutions patrimoniales font l'objet de conflits internes où s'affrontent des prises de positions différentes, selon les politiques à mettre en œuvre, les trajectoires biographiques et professionnelles de ses chercheurs-fonctionnaires, et les sites dont ils s'occupent. Différentes relations sont établies entre les deux principaux types de patrimoine monumental : les sites archéologiques, carthaginois et romains, et l'héritage islamique qui, avec ses mosquées et ses mausolées, joue un rôle majeur dans la construction de l'identité tunisienne. En résumé, dans l'œuvre de sélection des éléments historiques, les ouvertures l'emportent sur les fermetures, le brassage de civilisations sur les guerres et les conflits. Il ne s'agit pas du récit d'une histoire douloureuse, jalonnée de luttes sanglantes, mais d'une construction intellectuelle positive où seules subsistent les empreintes successives de plusieurs héritages culturels.

Dans le rapport préparé pour la Banque mondiale par le bureau d'études Dirasset (T. Houidi, dir., 2001), le patrimoine est défini comme « une notion globale qui envahit les consciences collectives, un capital historique qui nourrit l'identité de la nation et qui fait l'authenticité de la Tunisie ». Ce capital s'imposerait donc aux consciences en vertu de

sa propre véracité. Il faut ajouter à cette définition celle d'un héritage culturel vivant, notamment islamique, qui informerait les éléments constitutifs de la vie culturelle du pays, et qui se serait transmis de génération en génération (S. Kamarti, 1995). Il est donc proposé aux Tunisiens une identité alternative – l'Ifrīqiya, avant et après la conquête islamique, étant censée avoir été en contact permanent avec les peuples de la Méditerranée. Le récit de l'identité tunisienne, issu de la lecture des traces matérielles du passé (considérées comme autant de preuves objectives) devient ainsi une justification pour introduire, de droit, ce pays dans l'arène mondiale.

Les membres de l'Institut national du patrimoine (INP) qui travaillent à la sauvegarde des sites et monuments sont eux-mêmes convaincus des enjeux politiques de la conservation et de la transmission aux nouvelles générations des traces matérielles et immatérielles du passé. Cependant, parce qu'ils protègent, bien souvent, ce patrimoine dans une optique nationaliste, les négociations sont parfois difficiles dans le cadre de la coopération internationale⁸. Ce sont des archéologues tunisiens qui, en particulier, ont impulsé une politique de valorisation de l'histoire carthaginoise et romaine, mais avec de retombées bien différentes dans les discours courants.

Carthage et l'Afrique romaine

Dans son travail sur Carthage qui lui a valu une reconnaissance internationale, M'hamed Fantar a voulu renverser l'image négative qui avait été donnée des Carthaginois par certains savants français de la fin du XIX^e siècle et de la première partie du XX^e siècle⁹. Ainsi, les Carthaginois auraient été les premiers à introduire la démocratie dans les pays de la Méditerranée où ils ont créé un empire, en instaurant une présence commerciale pacifique. Non seulement les Carthaginois auraient

8. Notamment, leur demande de reconnaissance d'une position paritaire avec les pays européens est très forte, et se traduit souvent dans l'exercice du pouvoir que ces chercheurs détiennent sur les sites. Il serait intéressant de considérer les pratiques et la position symbolique des chercheurs de l'Inp à la lumière des théories de Bourdieu (1972, 1979, 1980), mais en élargissant l'espace des champs sur une échelle internationale.

constitué un modèle de démocratie, de pacifisme et de cosmopolitisme, mais ils auraient aussi donné à la femme une situation privilégiée qu'elle n'avait ni chez les Grecs ni chez les Romains. De fait, l'identification de la nation tunisienne avec l'ancienne Carthage – en tant que civilisation d'où la nation actuelle serait originaire –, est largement répandue dans les manuels scolaires, dans les médias, et aussi parmi les guides touristiques : les Carthaginois sont censés avoir joué un rôle fondateur, et constituent un élément indissociable de la nation tunisienne. Il est vrai que la mémoire orale ne se superpose pas exactement aux propos de l'archéologue, et que la défaite passée de Carthage constitue une projection dans le présent ou le passé le plus récent. Ainsi, la domination française de la période du Protectorat est, aujourd'hui encore, perçue comme le prolongement de la défaite carthaginoise, et comme une marque d'hostilité de l'Occident à l'égard du Monde arabe.

D'autres historiens et archéologues attribuent aux Romains un apport majeur, l'introduction de techniques comme l'irrigation, les aqueducs, etc. ; et cette installation romaine est représentée comme une continuation historique de Carthage, avec la reconstruction et le repeuplement de la ville. En effet, des « traces » archéologiques permettraient de soutenir la théorie selon laquelle l'élément punique aurait survécu longtemps et se serait mêlé aux conquérants, accentuant le mélange des populations et développant un cadre architectural et artistique original, de type africain : les mosaïques romano-africaines sont présentées comme exemple. Six à sept siècles d'influence romaine auraient ainsi marqué la Tunisie, à l'instar de la civilisation carthaginoise. Les colonisateurs français de l'Algérie (1830) puis de la Tunisie (1881) ont cherché à légitimer leur domination en inscrivant leurs conquêtes dans la lignée de l'occupation romaine. En prétendant descendre également des Romains, archéologues et historiens tunisiens se sont emparés de cet héritage culturel pour construire leur identité nationale.

À travers une sélection de signes (main de Fatma, poisson, éventail carré, fibules, *bendir*, etc.) que l'on retrouve dans les mosaïques ou dans des illustrations à caractère historique, on tend aussi à valider la théorie de la continuité entre passé et présent. Mais ceux qui disent

partager les mêmes racines que les Européens, dans le même temps, cultivent leur différence par leur appartenance au monde arabo-musulman.

Un Islam s'inscrivant dans la continuité historique

Dans les discours patrimoniaux tunisiens, la civilisation musulmane n'est pas perçue comme une rupture, l'islam ayant assimilé certains éléments des cultures qui l'ont précédé. Si l'histoire de l'Islam méditerranéen est faite de conflits, elle est surtout faite de contacts entre les peuples et de circulation d'éléments culturels (J. Binous *et al.*, 2000). Par exemple, la ville islamique est censée avoir prolongé la tradition urbaine gréco-romaine, tout en l'enrichissant par des apports nouveaux (T. Houidi, dir., 2001). L'histoire inscrite dans les monuments de l'héritage arabo-musulman serait bien celle d'un islam tunisien qui, au IX^e siècle, avait atteint son âge d'or : la dynastie des Aghlabides correspondrait à une période de cosmopolitisme, de tolérance et de dialogue entre les religions. Cependant, une bonne partie des discours sur l'Islam, à l'adresse des touristes, se résume à la description de la Grande Mosquée de Kairouan, dont l'édification coïncide avec l'installation de l'Islam en Tunisie, et au récit de l'histoire glorieuse des premiers siècles de la conquête musulmane : bâtie par 'Uqba bin Nafa en 670, elle est considérée comme étant le monument religieux le plus important de l'Occident musulman et le symbole de l'Islam tunisien. Ceux qui l'ont édifiée auraient été inspirés par les idées et les figures géométriques des néo-

9. M'hamed Fantar a largement contribué à développer un discours sur la puissance et l'apport civilisateur de Carthage. Ancien directeur de l'INAA, il est actuellement membre de la prestigieuse Accademia dei Lincei italienne. Il est aujourd'hui l'un des acteurs principaux du dialogue interreligieux, fortement soutenu par le gouvernement tunisien. Il a pour objectif de retracer les composantes universelles et trans-historiques de la notion de sacré, que nulle religion ne peut avoir la prétention de posséder en exclusive, car celles-là remontent à l'origine de l'humanité. Encore une fois, il affirme la primauté des civilisations mésopotamiennes dans l'énonciation d'une notion de sacré, dont la compréhension serait indispensable à la connaissance approfondie des trois religions abrahamiques. Cf. M. Fantar, 1993 et 2003.

platoniciens grecs (J. Binous *et al.*, 2000) ¹⁰. Ainsi, à travers la liaison opérée entre les lieux patrimoniaux et des « moments forts » de l'histoire du pays, est tracée une carte spatio-temporelle qui constitue une synthèse historique, et qui insère la civilisation musulmane dans l'histoire et l'espace méditerranéens.

La Grande Mosquée de Kairouan est un monument idéal pour représenter la période des Aghlabides, car elle a été totalement reconstruite, exception faite du *mihrab*, par le souverain aghlabide Zyadat Allah en 836. Ses descriptions sont ainsi l'occasion de mettre en exergue la place du soufisme, du cosmopolitisme, de la tolérance religieuse et du dialogue entre les religions qui auraient marqué, depuis les Aghlabides jusqu'à nos jours, la religiosité en Tunisie, « une terre de mysticisme ». Le soufisme constitue un sujet privilégié de ces discours, actuellement encouragés par le gouvernement. En parallèle, une politique de restauration des mausolées de saints a été engagée depuis une vingtaine d'années ¹¹. Mais, sur ce sujet, nous avons pu constater des différences entre les représentations savantes ¹², les narrations orales et la mémoire collective.

Ce récit historique qui connecte le passé musulman à l'islam d'aujourd'hui, affirme qu'il y a une cohérence entre les différents âges de l'histoire tunisienne, et laisse entrevoir le rôle que la Tunisie pourrait avoir dans la Renaissance arabe. Il ne fait aucun doute que se développèrent, au IX^e siècle, des activités culturelles et religieuses qui ont permis à Kairouan de devenir l'un des centres islamiques les plus importants : par exemple, on venait de partout, y compris d'Espagne, pour assister aux lectures de l'imam Sahnûn (M. Talbi, 2002, 862). Tous les courants religieux y étaient représentés, même si chacun d'entre eux accusait l'autre d'hérésie et que l'on s'échangeait des anathèmes. Ibn Sahnûn, opposé aux innovateurs, les *ahl al bida*, devait éliminer progressivement ces différents espaces de discussion ¹³. Dans les récits officiels sur l'histoire tunisienne, les aspects positifs sont soulignés et les conflits, par contre, rarement mentionnés. Toutefois, dans l'opinion collective, l'œuvre d'Ibn Sahnûn est généralement très appréciée, surtout parmi les habitants de Kairouan qui considèrent cet imam comme une personnalité locale.

La Méditerranée entre discours patrimonial et mémoire orale

Face à Kairouan, première capitale de l'Ifriqiya et symbole par excellence de la civilisation islamique, Tunis serait méditerranéenne autant que musulmane. L'actuelle capitale du pays aurait été vouée à ce rôle, en tant que ville proche de la Méditerranée,

10. Selon Néji Jelloul (2000, 6), le premier minaret de la Grande Mosquée de Kairouan fut érigé en s'inspirant du phare romain de Sallakta qui, lui-même, aurait pris pour modèle celui d'Alexandrie. Dans le guide à la mosquée de Kairouan rédigée par le même auteur (et publiée par l'Agence nationale du Patrimoine), celle-ci est décrite comme une sorte de synthèse pacifique entre la nouvelle civilisation et les précédentes : selon l'historien al-Nouwayri, 'Uqba aurait décidé de bâtir la mosquée là où le cri de guerre « Allah Akbar » cessait. Dans l'interprétation de N. Jelloul, cela signifie un dépassement des conflits grâce à la force spirituelle de l'islam. De plus, la présence d'éléments architecturaux romains et de symboles chrétiens ferait de cette mosquée une sorte de cosmos montrant, à la fois, l'unité et la diversité de la civilisation méditerranéenne. Cette interprétation a été fortement contestée par des Kairouanais qui pensent que la culture islamique est originale, sans aucune influence extérieure. Il est à noter que souvent les théories concernant l'architecture islamique sont influencées par les travaux d'un auteur non arabe, Oleg Grabar (1986 et 1987).

11. Le Président de la République Zine Abidine Ben 'Ali, à la différence de Habib Bourguiba, a prôné une politique visant à établir une distinction entre les formes de religiosité maghrébine et celles du Moyen-Orient. Il est donc affirmé que l'activité des saints aurait fortement contribué à diffuser un islam tolérant et pacifiste. Il ne fait aucun doute que subsistent en Tunisie des formes très enracinées de vénération des saints. Mais on ne mentionne pas les conflits subsistant entre la vénération des saints (avec ses phénomènes de transe, ses pèlerinages aux mausolées et la prononciation de vœux) et une religiosité, considérée comme « orthodoxe », qui ne s'appuie que sur la *sunna* et les cinq piliers de l'Islam. Le rôle des saints est critiqué très fortement par ceux qui considèrent la notion de médiation entre les hommes et Dieu comme une forme d'hérésie ou de superstition. Cf. K. Boissevain, 2006.

12. Sur la représentation de cette période comme un âge de cosmopolitisme et de tolérance religieuse, cf. M. Chapoutot-Remadi, 2000, 39 : « Les villes étaient habitées par des Berbères, des Byzantins, des autochtones bilingues, *afariqa*, Arabes Syriens et Iraquiens, Yéménites et Persans du Khorasan ; juifs, chrétiens et musulmans vivaient en parfaite harmonie ». Cette période est aussi celle de la prédication et de la diffusion du malékisme, par l'imam Sahnûn Ibn Sa'id, dans l'Afrique occidentale (Kh. Maoudoud, 1992). Le quatrième siècle de l'Hégire a été, selon Abdallah Laroui (1992, 210), généralement considéré par les Arabes comme « l'apogée de l'histoire et de la civilisation arabe, [...] quand tout les groupes et les cultures ethniques contribuaient à la diffusion d'une culture littéraire, scientifique et philosophique variée, entièrement écrite en Arabe ».

13. Une fois devenu cadi, Ibn Sahnûn tortura à mort le mu'tazilite Abu Dja'far Ahmad, puis il commença à réprimer « l'hérésie », puis la liberté de pensée en dispersant tous les cercles religieux (M. Talbi, 2003, 873).

ouverte aux étrangers, où le brassage culturel a été le plus important (M. Chapoutot-Remadi, 1995). Ayant reçu un héritage urbain antérieur à l'islam, Tunis devient « un phare de l'Islam », puis « successivement, une enclave espagnole, une base corsaire enrichie par la Corse, la capitale d'une province ottomane, le noyau commercial d'un Protectorat français, et la première ville de la Tunisie moderne, située au cœur de la Méditerranée » (Kh. El-Menchari, 1999, 22). Sous le Protectorat, les premiers touristes européens ont également contribué à faire de cette capitale une cité cosmopolite, avec ses grands hôtels, ses théâtres, son casino. Selon le schéma assez classique des récits identitaires, le cosmopolitisme est ici encore mis en avant, comme un *leg positif*. Même l'architecture de la médina de Tunis serait l'expression d'un cosmopolitisme méditerranéen disparu (Z. Mouhli et J. McGuinness, 1998). Ce récit historique « méditerranéen » constitue le modèle identitaire idéal des élites économiques et intellectuelles, aux origines souvent mêlées (descendants de familles turques, avec parfois des ancêtres ou des conjoints français ou italiens), et qui tirent une partie de leur capital symbolique de leur insertion dans des réseaux familiaux internationaux. Mais la mémoire méditerranéenne ne constitue pas le privilège distinctif et exclusif de l'élite sociale. La construction de l'histoire d'un pays permet de constater que de nombreux rapprochements peuvent être faits entre récits historiques, histoires personnelles et mémoires orales¹⁴. La « mémoire générationnelle » est répandue aussi parmi les gens ordinaires. Nombre de Tunisiens, nés avant l'indépendance ou peu après, ont vécu dans un pays où cohabitaient différents groupes (Turcs, Italiens et Juifs Livournais, Maltais, et Français, etc.). Mais, rien n'empêche ces mêmes personnes de ce sentir arabes, musulmans et méditerranéens, c'est-à-dire issues d'un mélange de civilisations et ayant des points communs avec les autres peuples de la rive nord de la Méditerranée. La notion de « méditerranéité » qui est historiquement, géographiquement et culturellement bien déterminée, puise ses racines dans une mémoire récente et dans une volonté politique réitérée : il s'agit de sauvegarder cette mémoire face à la montée d'une identité arabe, profondément

ancrée dans la religion musulmane, afin de contrer la marginalisation internationale dont les Tunisiens se sentent victimes, en tant que musulmans.

Il y aurait donc interférence ou convergence entre les discours institutionnels, les représentations de certaines catégories professionnelles jouant un rôle clé dans la sauvegarde du patrimoine, et les narrations identitaires de la population tunisienne, du moins celle qui vit sur le littoral méditerranéen.

Les propos patrimoniaux ayant trait à cette dimension méditerranéenne renvoient, en termes symboliques, à un espace qui dépasse les frontières nationales. L'espace euro-méditerranéen ne constitue donc pas seulement une ressource de type économique, mais une demande de reconnaissance, aussi, des traditions musulmanes qui se trouvent, par le biais du patrimoine islamique, insérées dans l'espace symbolique et historique de la Méditerranée. Les connexions entre Méditerranée et civilisation islamique s'établissent de différentes manières, au travers d'une histoire savante et officielle, ou par le biais des témoignages oraux de la période qui a précédé ou suivi l'indépendance, avant que les étrangers ne partent.

Toutefois, cette double appartenance est aussi inscrite dans le présent des individus, selon diverses modalités, et en interaction avec d'autres flux, la migration, le tourisme, les résidents étrangers, les choix des partenaires et des amis, les habitudes de consommation, les images idéales du corps, etc. Ces évidences, constamment rappelées, sont étroitement liées au désir d'être inclus et considérés comme membres à part entière des pays méditerranéens, mais avec des spécificités culturelles, historiques et religieuses.

Bien que le mot « Arabe », prononcé par certains étrangers, puisse être perçu comme une sorte d'accusation qui renvoie à une altérité

14. Les discours sur le patrimoine ne peuvent pas être considérés uniquement comme le fruit d'une activité institutionnelle et académique. Il y a sûrement, dans ces interprétations historiques, un passé dans le présent, mais on peut également retrouver le présent, ou, mieux encore, la mémoire générationnelle dans le passé, ce qu'on pourrait également appeler la négociation constante entre l'histoire et la mémoire (Y. Zerubavel, 1994).

radicale ¹⁵, la « méditerranéité » tunisienne aurait également pour objectif de défendre une intimité culturelle incluse dans la partie arabe de l'identité nationale, plus ou moins pressentie comme telle par différents acteurs.

L'arabité comme « intimité culturelle » et la mémoire générationnelle

Dans le texte de présentation du colloque *Tourisme culturel et écologique dans le gouvernorat de Kairouan* (2005), et dont les auteurs sont des membres des plus anciennes familles de Kairouan, la description de la ville et de ses environs peut être considérée, d'un côté, comme une perspective locale de patrimoine et, de l'autre, comme une prise de position officielle sur le patrimoine kairouanais. Selon les auteurs, les habitants de Kairouan et de sa région seraient fiers de montrer la richesse de leur patrimoine aux étrangers ¹⁶ qui, pour la plupart, participent à des circuits touristiques organisés. Les habitants qui se sont engagés dans la promotion et la mise en valeur de leur patrimoine, afin de convaincre les touristes de rester plus d'un jour dans la ville, non seulement valorisent l'ancienneté et la simplicité de l'architecture kairouanaise, mais cherchent aussi à mieux faire connaître leur artisanat ¹⁷, et leurs modes de vie. Ainsi, les politiques concernant l'héritage constituent un phénomène aussi bien économique et politique que culturel et identitaire ¹⁸.

Pour les habitants de Kairouan qui affirment que leurs ancêtres se sont installés depuis des siècles dans la ville, le patrimoine matériel et immatériel du lieu est strictement relié aux valeurs symboliques concernant leur identité urbaine, leur mémoire biographique et sociale, qui est aussi un facteur de distinction sociale. Bien que des bédouins nomades de la steppe environnante se soient installés dans les faubourgs de la ville depuis le XI^e siècle, il existe encore une division symbolique très nette entre les urbains (*beldiyya*) et les Zlass, anciens membres de cette tribu de nomades (appelés *arab*), considérés comme des étrangers qui ne partagent pas les traditions kairouanaïses. Les anciens quartiers zlass (*rbat*) furent toujours mis à l'écart du centre urbain (*houma*) auquel s'identifient les anciennes familles kairouanaïses (M. Kerrou, 1998). Actuellement, ceux qui se

considèrent comme des *beldiyya* gardent la mémoire du temps de leur enfance, lorsqu'ils habitaient dans l'ancienne médina, quand l'expansion urbaine, présentée comme anarchique, n'était pas encore commencée. De façon un peu paradoxale, la mise en valeur de l'héritage et l'ouverture au tourisme de groupe sont considérées comme des moyens de sauvegarder les traditions de Kairouan dont la simplicité des relations sociales est symbolisée par l'espace clos de la médina. Bien que les élites kairouanaïses aient différentes opinions à l'égard des valeurs traditionnelles, elles veulent donc transmettre le message que cet héritage mérite un respect considérable, ayant contribué à l'histoire de la Méditerranée et à l'histoire universelle.

Alors que, dans les discours officiels, la civilisation arabo-musulmane est toujours présentée d'une façon identique, c'est-à-dire fondue dans la partie méditerranéenne, en dépit d'une religiosité spécifique, dans le cas de Kairouan en revanche, l'histoire des élites sociales est strictement liée à l'arabité et au patrimoine religieux. Toutefois, nous avons été confrontés aux conséquences de ces discours officiels sur les propos des enquêtés : ils alternent et négocient entre affirmation et négation de leur arabité. En effet, la crainte d'être méprisé en tant qu'Arabe coexiste avec une exaspération face à la fermeture des frontières européennes et aux stéréotypes qui circulent dans les médias européens.

15. Lors de mes entretiens, l'énonciation même du mot « Arabe » suscitait une réaction immédiate et systématique. Ce discours de négation de l'identité arabe des Tunisiens suivait toujours le même schéma : il n'y aurait pas de preuve indiscutable d'une origine arabe ; « le mélange des races a été tel, depuis l'Antiquité jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale que personne ne peut savoir réellement qui sont ses ancêtres » ; « même les Allemands se sont installés pendant quelque temps en Tunisie, dans les montagnes, et y auraient laissé des enfants ». Certains émettent un jugement moral lorsqu'ils disent que les monolingues arabophones seraient des gens renfermés, tendancieux et surtout ignorants. Mais le mot « Arabe » peut changer de signification lorsque ces mêmes Tunisiens définissent leur identité par rapport aux autres.

16. En général, les habitants de Kairouan montrent de l'intérêt pour les opérations de restauration, en considérant le patrimoine comme un symbole de l'identité, la culture et la mémoire de la Tunisie.

17. Tissage des tapis faits par les femmes et vendus aux enchères dans le souk ; fabrication de chaussures en cuir de chèvre ou d'agneau ; tissage de châles brodés.

18. Pour l'année 2009, Kairouan a été choisie comme capitale culturelle de l'Islam par l'ISESCO (Organisation islamique pour l'éducation, la science et la culture).

Les membres d'une famille kairouanaise que j'ai rencontrée font la prière et, tandis que le mari aime à boire de temps en temps, sa femme s'investit dans le bénévolat. Leur fille s'habille selon la mode du moment, ventre découvert, leur fils est inscrit dans une école hôtelière en Europe, tout en continuant à jeuner durant le mois de Ramadan¹⁹. Pour ces Kairouanais, parler de l'héritage islamique signifie garder un passé qui constitue un modèle de distinction sociale. S'occuper de patrimoine permet à leur ville de disposer d'un pouvoir d'action, en accédant à des ressources économiques ou relationnelles, dans une arène internationale. Même s'ils ne sont pas insérés, par leurs professions, dans les politiques patrimoniales, ils s'intéressent activement aux restaurations qui sont faites des monuments de la ville, apprécient les étrangers qui s'occupent de cette sauvegarde et aiment entrer en contact avec eux. Le langage architectonique, à leurs yeux, n'a pas beaucoup de signification s'il ne permet pas de faire passer un message culturel. Selon eux, il ne suffit pas de présenter la Grande Mosquée comme un simple édifice, il faut expliquer son fondement culturel, idéal, qui annonce une culture nouvelle, différente de toutes les autres, avec un message totalement différent. Il s'agit du message de la culture musulmane, aussi bien dans la mosquée de Sidi 'Oqba que dans les petites mosquées de quartier, avec leurs fonctions sociales.

Le contenu des représentations des Kairouanais est sensiblement différents des discours des représentants du Patrimoine : insérer l'héritage islamique dans l'espace méditerranéen ne veut pas dire le diluer dans l'héritage des civilisations passées. Les Kairouanais qui se considèrent comme les descendants des conquérants Arabes, semblent avoir traduit les événements historiques douloureux qui affectèrent leur ville au cours des siècles par un sentiment commun, celui de la nécessité, face au danger, d'une fermeture de leur cité²⁰.

Visites touristiques à Kairouan : les guides comme médiateurs culturels

Bien que l'ancien rôle politique de Kairouan ait été suivi d'une longue décadence, son importance religieuse a néanmoins perduré. Selon

Mourad Rammah (2000 et 2003)²¹, ce rôle spirituel prit son essor durant la période Aghlabide, avec la reconstruction de la Grande Mosquée. Il continua avec la construction des mausolées et des demeures bâties par des soufis, ascètes et hommes de religion, qui apportèrent à la ville un statut de haute spiritualité. Sous la dynastie Husseinite, furent construits le mausolée de Abu Zama el-Balawi et sa médersa. Ces deux lieux de culte sont les seuls qui soient partiellement ouverts aux étrangers non musulmans en Tunisie – ce qui ne manque pas de soulever des réactions parmi les touristes. Toutefois, leurs visites offrent aux guides l'occasion d'expliquer les règles ou certains aspects de la religion musulmane. Ces visites nous ont donné l'opportunité de saisir la négociation de catégories identitaires et religieuses, qui se joue entre guides et touristes étrangers.

Les guides touristiques ont une autorité énonciative dont ils profitent face aux touristes inscrits dans un voyage organisé, usant de la liberté relative dont ils ne disposent pas normalement dans l'espace public. Au cours des visites, ces guides ont la possibilité de donner leur propre interprétation de l'histoire, et de se prononcer sur la religion, la culture, l'identité tunisienne, les événements politiques internationaux – ceux qui concernent notamment le monde arabe et musulman. Ils sont bien souvent conscients de leur rôle d'hommes ou de femmes à la frontière de leur culture, et sont soucieux de présenter aux touristes "leur vérité", en choisissant, selon le cas, un style dialogique plus ou moins souple. Parfois, ils introduisent des

19. Les habitants de Kairouan sont censés être parmi les plus respectueux des règles religieuses et des codes vestimentaires. Le dernier imam, récemment décédé, Abderrahman Khalif, était considéré comme conservateur en matière d'interprétation religieuse.

20. Dans les essais historiques, ainsi que dans les narrations des habitants, Kairouan est décrite comme une ville placée, dès son origine, dans un environnement hostile. Le site fût choisi à cause de sa distance de la mer, à cette époque encore contrôlée par les Byzantins, et de son éloignement des montagnes habitées par les Berbères. Depuis le règne de Ziyadat Allah I en (209 H./824 J.-C.) jusqu'à la domination turque, Kairouan subit de nombreuses attaques. Ses remparts furent détruits plusieurs fois afin de punir sa population. Les édifices de la ville furent souvent abattus et ses habitants maintes fois massacrés, à cause de leur opposition au pouvoir politique (M. Talbi, 2003).

21. Historien et secrétaire de l'Association de sauvegarde de la médina (ASM) de Kairouan, descendant d'une ancienne famille kairouanaise, qui a un rôle majeur dans la gestion de l'héritage kairouanais.

références à l'actualité politique. De leur côté, nombre de touristes aiment poser des questions à propos de l'actualité politique et sociale tunisienne et de la religion. Il est vrai aussi que ces étrangers aiment parfois critiquer ou affirmer leurs point de vue sur la religion et la femme musulmane, en considérant les règles religieuses comme une métonymie de la réalité sociale. Les guides se sentent donc investis du devoir d'expliquer leur culture, un devoir aussi bien moral que professionnel, afin de satisfaire la curiosité des touristes ou de combattre les préjugés.

Ils aiment discuter lorsqu'ils sentent que leur auditoire est intéressé. Parfois ils prennent l'initiative, en répétant et soutenant sans cesse leurs positions, sans se soucier des commentaires parfois ironiques. Il suffit, par exemple, de découvrir un vignoble ou une mosaïque représentant Bacchus au Musée national du Bardo pour entamer un discours sur la consommation d'alcool en Tunisie. Les déplacements collectifs en bus, dus au parcours, procurent du temps pour parler de religion, d'histoire et d'identité. Mais, Kairouan est sans aucun doute le site patrimonial le plus indiqué pour donner des explications d'ordre religieux, à cause de son statut de « ville sainte ».

La négociation entre guide et touristes à propos de l'islam et de ses pratiques

À travers des explications sur le Coran, sur les cinq piliers de l'islam, sur des règles concernant la prière, les guides énoncent leurs idées sur la religion. Lors de la visite de la Grande Mosquée de Kairouan, qui suit toujours le même parcours, des explications historiques sur l'origine de la ville sont données, mais surtout des explications d'ordre architectural : sont montrés le puits, les salles des ablutions, le minaret, les pierres avec les inscriptions romaines ; des explications sont données sur la structure de la salle de prière ; la distinction entre sunnites et chiites est expliquée et, parfois, sont mentionnés les rites hanéfite et malékite. Ensuite, sont expliquées les règles de la prière musulmane. La séparation entre hommes et femmes dans la salle de prière, comme l'interdiction aux femmes de rentrer dans la mosquée lorsqu'elles ont leurs menstrues, suscite très souvent des protestations. Cependant, un guide nous a affirmé :

Les malékites sont les musulmans plus ouverts, les femmes peuvent assister à toutes les activités, elles ne se couvrent pas.

L'explication des règles de prière, coupée d'un contexte historique et culturel plus vaste, devient une sorte de métonymie de la relation entre les genres, difficile à démentir dans la mesure où les touristes sont insérés dans une sorte de « bulle » dans le pays où ils voyagent. Bien souvent, la fermeture de la salle de prière renforce, chez eux, l'idée d'une fermeture de ce pays aux non musulmans. Forcés par les circonstances et conscients des dynamiques interprétatives qui se déclenchent, les guides doivent, bon gré mal gré, faire face aux questions et aux observations qui peuvent devenir insistantes. Parfois, ce sont les touristes eux-mêmes qui cherchent à comprendre la correspondance entre les règles et la réalité, en demandant, par exemple :

Y a t il une pratique réelle dans la population ?

Alors que certains guides pensent qu'en Tunisie, les jeunes sont de moins en moins pratiquants, d'autres pensent exactement le contraire, à savoir qu'il y aurait chez eux un regain d'intérêt pour la religion. Dans la mosquée de Sidi 'Oqba, une guide du Patrimoine, dénommée Fetiha, donne la réponse suivante :

97 % des Tunisiens sont musulmans, il y a les pratiquants et les non pratiquants ; de plus en plus, surtout à Kairouan, la religion est présente dans la vie quotidienne. Il est important pour le musulman de faire la prière, et aussi d'écouter le sermon. La séparation à l'intérieur de la mosquée sert à ne pas se déconcentrer.

Par la suite, Fetiha me précisera :

Les clients sont étonnés, surtout la première fois qu'ils arrivent ici. Parmi les touristes, il y a toujours des préjugés. Seulement s'ils ont des contacts directs, ils peuvent se faire une idée. S'ils me posent des questions, j'essaie de répondre. Mais, il y a des personnes qui sont ouvertes et des personnes qui ne le sont pas. La plupart des Français reviennent souvent, même après le 11 septembre 2001, ils sont venus en Tunisie sans s'inquiéter. Ils connaissent des Tunisiens, ont l'occasion d'avoir un contact direct avec les habitants.

Cette femme fait la prière, mais ne semble pas avoir envie de mettre un voile, ce qui d'ailleurs est prohibé, pour les guides

touristiques, par les autorités tunisiennes. Porter le voile est un engagement sérieux et difficile, me dit-elle :

Nous devons présenter l'islam de manière de ne pas permettre de mauvaises interprétations, surtout après ce qui s'est passé le 11 Septembre. Nous devons dire qu'ici, il y a un islam ouvert et tolérant, et qu'il n'y a pas d'intégristes. Les femmes ici sont libres et ne portent pas le voile.

Je lui dis :

Si l'on est libre, on est libre aussi de porter le voile.

Et Fatiha de répondre :

Oui, mais les femmes ne doivent pas être obligées. La liberté finit là où commence la liberté des autres. Alors, on n'est pas libre aussi de se promener nus dans la rue.

Les guides essaient de faire comprendre aux touristes quel est le comportement le plus approprié dans une ville sainte. Selon une autre femme guide :

Les anciens ne supportent pas que les touristes fassent des choses comme s'embrasser dans la rue, dans la mosquée et aussi dans le souk. À Sousse, il est normal que les personnes se dépouillent, il y a la mer, il y a les touristes. Mais Kairouan est une ville sainte !

Aïcha, quant à elle, n'a pas une grande considération pour les touristes. Lorsque je lui demande pourquoi, à son avis, il y en a autant qui visitent la Tunisie, elle me répond, avec un sourire amer, qu'il s'agit d'un pays « bon marché ». En ce qui concerne la religion, elle essaie de faire passer le message que la religion n'a rien à voir avec la politique, et que, dans chaque pays, on peut avoir des pratiques religieuses différentes. Elle semble partagée entre le respect ponctuel des règles coraniques et la défense d'une dimension intérieure de l'expérience religieuse.

Aïda, qui a une maîtrise en sciences du Patrimoine, profite aussi de son autorité sur les touristes pour se moquer d'eux, sur le mode de la plaisanterie. Toutefois, elle donne des réponses détaillées lorsqu'ils se montrent intéressés, et me dit que certaines de leurs questions l'ont poussée à se renseigner. C'est à la faculté qu'elle est devenue passionnée par le sujet, et elle désire maintenant montrer aux autres le patrimoine tunisien.

Certains guides ont parfois des réactions plus ouvertement conflictuelles envers les touristes qui se montrent critiques à l'égard de la religion islamique ou de la culture arabe. Néjib, par exemple, préfère jouer la confrontation sur les points faibles des trois religions du Livre :

Si on me pose des questions sur la séparation des hommes et des femmes dans la mosquée, je réponds que ça se passe ainsi dans toutes les religions, les hommes sont toujours devant et les femmes derrière. S'ils commencent à parler du rôle de la femme, je dis que c'est le même en Europe, avec l'usage que la publicité fait des femmes.

Lors d'une visite à la mosquée dite « du Barbier », j'ai pu assister à un échange houleux entre un guide et une Italienne qui soutenait que le Prophète Mohammed était quelqu'un de rusé, qui avait inventé le Coran. Bien qu'il ne se considère pas comme pratiquant, ce guide n'a pas dissimulé son énervement. En de nombreuses occasions, la défense de la culture musulmane s'impose donc à eux, mais de façon plus ou moins consciente. Que certains guides aient l'intention de provoquer les touristes, ou que d'autres se sentent concernés par l'obligation morale de donner des explications correctes, très souvent le désir d'une confrontation est présent, avec l'idée qu'un contact direct est, de toute façon, positif.

Outre les discours sur l'orthodoxie musulmane, l'identité tunisienne véhiculée par les guides du Patrimoine se construit, comme dans les récits officiels, en traversant l'histoire, des Carthaginois jusqu'à la colonisation, mais avec de jugements d'ordre historique différents. S'y entremêlent des informations d'ordre historique et architectural, des bribes de mémoire orale, des explications personnelles sur l'identité résultant d'une sélection de signes (plus ou moins méditerranéens), et, surtout, des définitions du rapport entre tradition et modernité. S'y ajoutent des prises de position sur la dynamique politique contemporaine (question palestinienne ou irakienne, terrorisme, intégrisme, etc.). Dans le même temps, ces médiateurs peuvent aussi bien parler de leur histoire familiale et de leur parcours biographique, tout en affirmant leur identité urbaine ou rurale, de la côte, de l'intérieur du

pays ou du désert, leur origine arabe ou berbère ²².

C'est par hasard que Kamel a commencé à travailler comme guide touristique. Il était sociologue, mais il voulait travailler au contact des gens et non dans un bureau où il devait faire des planifications avec des assistantes sociales. Pour faire le guide, il aurait renoncé à avoir une vie personnelle. Il aime surtout faire des excursions dans le désert, et s'habiller avec des vêtements traditionnels plutôt qu'européens. En me parlant de Kairouan, il souligne que la ville fût bâtie loin de la mer puisque les Arabes étaient des hommes du désert. Il aime passer du temps avec les gens, raconter des histoires près du feu, le soir. Il aime aussi découvrir l'histoire et la culture des autres, leurs identités et appartenances régionales. Quant à Taoufik, il dit avoir travaillé comme guide touristique parce qu'il n'a pas réussi à finir un doctorat de troisième cycle, faute de moyens. Il parle de sa famille, originaire de Sidi Bouzid, en affirmant avec fierté pouvoir satisfaire aux besoins de ses proches.

De façon générale, et quel que soit son niveau de connaissances, tout guide insère, dans ses descriptions, des narrations personnelles. Afin de montrer comment les guides utilisent l'espace patrimonial pour présenter et soutenir leurs positions personnelles, j'analyserai ici leurs discours à propos de la religion et des tensions internationales.

Les représentations d'un "Islam tunisien" pacifiste

En rentrant dans la petite cour qui mène au mausolée de Abû Zama el-Balawi – première étape de l'excursion qui comprend Kairouan et El-Jem –, Choukri veut présenter à un groupe de Français la technique du stuc. Il leur montre que, sous la voûte, il y a les « 99 noms de Dieu », qui concernent tout ce qui est d'ordre superlatif. Un de ces noms, explique-t-il, est *as salam*, la paix :

As salam est la manière arabe de saluer. En saluant ainsi les autres, on prononce un jugement de paix, même si ce mot aujourd'hui a perdu son sens.

Quelques visiteurs acquiescent. Plus tard, dans l'amphithéâtre d'El-Jem, le même guide propose un jeu. Dans un couloir souterrain qui se trouve au-dessous de l'arène, il demande à

ceux qui se disent « de gauche » de sortir par la gauche, et à ceux qui se disent « de droite », de sortir par la droite, les extrémistes devant aller au fond. Deux touristes vont au fond et découvrent que, là, il n'y a pas de sortie. Et Choukri de dire :

Pour les extrémistes, il n'y a pas d'issue.

Par la suite, il me précisera :

Dans une religion qui donne de tels témoignages d'amour, on ne peut concevoir la violence et le terrorisme !

Dans le bus, pendant le trajet de Kairouan à El-Jem, Choukri avait raconté des épisodes de la vie de musulmans exemplaires : Hatem Tay, qui a égorgé un de ses dromadaires pour l'offrir à un hôte ; Umar Ibn el-Khattar, le deuxième calife après Abû Baker, qui a dit que si une mule se blessait la patte à cause d'une pierre sur la route, cela serait de sa faute, car il n'a rien fait pour l'en empêcher.

Un autre guide s'est prononcé en faveur d'un islam idéal auquel il faudrait remonter si l'on veut vraiment comprendre l'essence de la religion musulmane :

Il faut regarder les principes religieux qui se trouvent dans les livres, lire le Coran et les *hadith*, et non pas le comportement des personnes. [...] Si l'on écoute seulement ce qu'on dit, on ne comprend pas. Le Prophète a dit : « Le meilleur d'entre vous a le meilleur comportement avec sa propre femme ». Il faut chercher un imam et lui demander une traduction correcte. Maintenant il y a surtout des traductions en anglais, quelques unes faites exprès pour les musulmans. Si l'on est des bons musulmans, on n'est jamais des terroristes, il vaut mieux être victimes qu'agresseurs. Dans le Coran le mot « terrorisme » n'existe pas. *Jihad* veut dire « défense ». Mais il faut lire le Coran pour connaître bien ces choses là. Il y a beaucoup de problèmes : l'impolitesse, le manque de foi et de prière. Il n'y a pas d'éducation religieuse

22. Par exemple, après la visite de la Grande Mosquée, Habib m'a invité, ainsi qu'une autre personne, à déjeuner avec lui. Il nous a raconté qu'il est originaire de Gafsa, qu'il descend de la « civilisation capsienne », et donc que fort probablement nous aurions les mêmes ancêtres. Il a ajouté que le nom de famille indique qu'il pourrait être un Berbère arabisé, car la ville de Kasserine, d'où il vient, a été envahie par les Beni Hilal. Selon lui, il se pourrait que les Romains se soient mêlés aux Berbères, puisque ces derniers les ont aidés à combattre les Carthaginois. Toutefois, il a précisé qu'il est très difficile de connaître avec certitude ses véritables origines, puisqu'en Tunisie, il y a eu toutes sortes de civilisations.

suffisante parmi les musulmans. Ils suivent les autres, sont musulmans seulement de naissance, ne font pas le Ramadan. [...] Un musulman pratiquant croit à toutes les autres religions, en premier le christianisme.

Un troisième guide s'est exprimé, dans la cour de la Grande Mosquée, en ces termes :

Nous devons présenter l'islam de manière à ne pas permettre de mauvaises interprétations, surtout après ce qui s'est passé le 11 Septembre. Nous devons dire qu'ici, il y a un islam ouvert et tolérant, et qu'il n'y a pas d'intégristes.

Il arrive donc fréquemment que les guides fassent une distinction entre religion et politique. Après avoir expliqué les cinq piliers de l'islam, l'un d'entre eux dit aux touristes :

Je vous ai rappelé les principes de l'islam. Aujourd'hui, on fait une grande confusion avec l'islam et on pense au terrorisme. Mais, la Tunisie est une terre de tolérance et il faut rappeler cela. En Tunisie, on a su concilier l'islam avec la modernité, grâce à Bourguiba. On a le code du Statut personnel et la polygamie a été abolie. Bourguiba s'est battu pour enlever le voile aux femmes, parce que les femmes, elles seules, n'en avaient pas le courage. Et, en dépit de la résistance des mentalités traditionnelles, petit à petit, c'est arrivé sans aucune violence. Le fanatisme existe dans toutes les religions.

Il m'est arrivé d'entendre des guides, hommes ou femmes et quels que soient leurs opinions et leurs expériences de vie, dire qu'il y aurait un islam typiquement tunisien, et un Ramadan tunisien, le jeûne étant un fait social plus que religieux. Or, bien souvent, ces guides expliquent aux touristes leurs habitudes personnelles (s'ils font la prière, jeûnent, boivent de l'alcool) et que cela ne doit pas être mis en relation directe avec leur degré d'ouverture aux étrangers. Ils expriment ainsi différents types de comportements et de positions : ceux ou celles qui s'adaptent au style de vie des touristes, qui boivent en leur compagnie, qui ne font pas le Ramadan, seraient plutôt « laïcs », et aiment à généraliser cette position pour toute la société tunisienne ; d'autres, en revanche, affichent leur croyance, même si cela ne veut pas toujours dire qu'ils font la prière. Il nous a semblé également que, selon la position adoptée par les guides, le rôle de l'imam et celui des écoles coraniques sont présentés de façon plus ou moins positive.

Les discours à propos du Coran sont l'occasion de faire reconnaître l'adaptation du Livre Saint à la « modernité ». Le fait d'en parler en tant que modèle à suivre, constitue alors un moyen de prendre des distances par rapport aux musulmans qui donneraient « le mauvais exemple ». Deux guides venant de Hammamet ont expliqué les cinq piliers de l'islam, en ajoutant qu'ils ne les respectaient pas, même si le Coran n'en comportait pas moins toutes les vérités scientifiques. Alors que l'idée la plus couramment admise par les guides est que l'islam est homogène, quelques uns affirment, toutefois, qu'il y aurait plus de deux cents explications du Coran.

Par ailleurs, ils introduisent une comparaison entre monothéismes. Par exemple, un repérage de décors architecturaux (une croix sur un chapiteau de Kairouan ou sur le minaret) est commenté comme une représentation des trois religions. Au cours de la visite de la Grande Mosquée, il peut être aussi déclaré qu'« il n'y a qu'un seul Dieu, que les trois religions sont proches » ; ou que « les trois livres sacrés se ressemblent, qu'ils se soucient du bien des hommes ». D'autres n'hésitent pas à faire un parallèle avec les pratiques catholiques : la prière musulmane deviendrait ainsi un moment de « confession », dans la mesure où il n'y a pas d'intermédiaire, dans l'islam, entre l'individu et Dieu.

Les conflits d'opinion autour du culte des saints

À la différence de la Grande Mosquée de Kairouan, le mausolée du *wali* Abou-Zama el-Balawi constitue, un espace polyvalent et polysémique, avec la salle de prière, la médersa et ses faïences turques de style andalous, la salle des circoncisions, la salle qui abrite le tombeau du « Barbier du Prophète » et sa cour d'entrée qui ressemble à celle d'une maison traditionnelle. Dans cet espace, se déroulent toutes les activités d'une zaouïa : visite au tombeau de Sidi Sahbi (nom populaire de Abou Zama el-Balawi), formulation de vœux, circoncision, etc. Cette zaouïa présente la caractéristique, quasi unique en Tunisie, de permettre à des touristes non musulmans de regarder des musulmans en prière sur la tombe du saint, des femmes du Sud tunisien avec leurs vêtements traditionnels, des petits garçons

habillés pour la circoncision. L'achat de souvenirs (tels que chapelets, gants pour le hammam, roses de sable, colliers ou flûtes porteurs de *baraka*) leur est aussi proposé. À l'entrée de la salle du tombeau, les visiteurs étrangers sont accueillis comme les autres : le *moqaddem* de la zaouïa (ou celui qui le remplace en son absence) leur verse sur les mains quelques gouttes d'eau de fleur d'oranger, mais ils doivent se limiter à regarder de l'extérieur. Néanmoins, la visite du lieu donne l'occasion aux guides d'exprimer leurs positions à l'égard du culte des saints (*awliya*) et des pratiques traditionnelles en général.

En ce domaine, leurs propos comportent toujours un jugement positif ou négatif. L'hostilité ou l'attachement que ressent le guide envers les *awliya* sont toujours ouvertement déclarés, même au cours de la visite. Mais, l'autorité du guide étant supérieure à celle du *moqaddem* (dont la connaissance des langues étrangères se limite par ailleurs au français), ce dernier ne peut contester les affirmations qui sont faites. Une bonne partie des guides cherche un compromis entre les deux positions, en présentant le saint comme un homme pieux qui a aidé les autres, un savant qui a étudié le Coran, mais qui n'a jamais fait de prodiges. Généralement, ils qualifient d'analphabètes et de superstitieux les gens qui demandent au saint des guérisons ou des enfants. Et seule une minorité de guides parle d'une façon positive de la *baraka* (la « grâce qui émane du saint et qui circule dans la zaouïa ») et des pratiques propres à tout mausolée, du vœu à la circulation d'offrandes pour les pauvres :

Les saints musulmans sont semblables aux chrétiens. Les religions se rassemblent toutes. Il s'agit de musulmans qui ont fait beaucoup pour la population, comme la Caritas fait des collectes d'argent. Tous les gens se ressemblent. Ils ont donné de la nourriture aux pauvres, puis ils ont créé des écoles.

Parfois, une explication d'ordre scientifique sur le pouvoir des saints est donnée, en tant que pouvoir magnétique diffusé, non seulement parmi les musulmans, mais partout dans le monde. En outre, les guérisons sont expliquées par la psychologie des malades, au même titre que chez le médecin. Comme souvent, le choix des catégories s'effectue en cherchant des ressemblances d'ordre universel, dans l'espace

et dans le temps. Il est à noter que les guides parlent rarement du soufisme, ou qu'ils le font d'une manière très synthétique, à cause du temps limité et du nombre d'explications différentes qu'il faut donner dans le mausolée.

Ceux qui disent être attachés au culte des saints peuvent aussi bien condamner farouchement la pratique de la circoncision dans la zaouïa ²³. Un guide, originaire de Kairouan, qui laissait entrevoir son attachement personnel au culte des saints, illustre cette ambivalence : il affirmait et niait en même temps que ces traditions fussent conformes à la religion, tout en décrivant la multiplicité des traditions et les côtés positifs et attractifs de ce lieu, en mêlant les catégories :

Là, c'est la cour à ciel ouvert, on n'y fait pas la prière, on vient pour la paix, pour réfléchir, pour demander des choses. [...] Pour résumer, ce n'est pas une mosquée, le mausolée est le tombeau d'un saint et c'est un complexe religieux. Là, ce sont des chambres pour les visiteurs qui viennent à Kairouan pour faire des offrandes, passer la journée, faire la cuisine, se reposer, faire la sieste ; c'est gratuit ce qu'on donne aux visiteurs qui viennent de tous les coins, pour visiter le mausolée. Là, c'est très beau. [...] La femme vient là avec son bébé pour visiter et demander le bonheur, la chance, pour la vie, lorsqu'il sera grand. [...] Les femmes qui sont habillées en rouge, c'est des femmes bédouines qui habitent les environs de Kairouan, des paysannes qui viennent visiter le mausolée une fois par an, comme ça. Elles ont des problèmes et demandent l'aide de ce saint. On dit, il faut demander directement à Allah, là, le saint c'est comme nous. [...] Là, Madame on s'approche, là on trouve le tombeau du Barbier, du compagnon du Prophète, celui qui a trois poils de la barbe du Prophète, c'est le mausolée le plus visité de la Tunisie et c'est un lieu de pèlerinage, des Tunisiens, même des Marocains, des Algériens, du Monde arabe. [...] Le tombeau est du VII^e mais tout le reste XVII^e. Le lustre, la femme de Ben Ali l'a donné, parce que la mosquée, pour

23. Le principe d'analogie suggère que, le saint étant « un barbier », la zaouïa soit une place idéale pour effectuer la circoncision, opérée traditionnellement par un barbier, peut-être en souffrant moins, même si ici la circoncision est effectuée sans l'anesthésie totale qu'on pratique à l'hôpital. Des familles entières s'installent pour quelques heures ou quelques jours dans la zaouïa, des chambres étant alors mises à leur disposition. Les jugements des guides sur la circoncision sont prononcés, le plus souvent et avec davantage de détails, par les hommes dont les positions sont complexes et nuancées. Parfois, ils dérivent d'une expérience personnelle, et du choix qu'ils font concernant la manière de circoncire leurs enfants.

nous Madame, c'est la maison de Dieu. On doit offrir beaucoup de cadeaux parce que c'est la maison de Dieu. Voilà les femmes qui demandent, elles ont des problèmes, le mari est malade ou à l'étranger. C'est des traditions, voyez ça, c'est bon ces traditions, même les gens intellectuels pratiquent cette tradition.

Le passage par l'ancienne médersa donne également l'occasion soit de se déclarer en faveur de la sécularisation du système éducatif, soit de se ranger du côté de la tradition en défendant une identité islamique. Une bonne partie des guides utilise cet espace pour insérer la Tunisie dans la modernité, en déclarant qu'avant l'indépendance du pays, on apprenait tout par cœur, et on n'étudiait pas les matières scientifiques. Le guide d'un groupe d'Américains a même dit qu'on n'enseignait que des *fine arts*.

La medersa peut également être considéré comme un lieu où « l'on produit de l'ignorance, heureusement disparu après l'indépendance », ou bien un lieu de transmission d'un savoir important, « et dont on peut être fier ». En effet, certains guides mettent en évidence qu'il s'agit du maintien d'une tradition prestigieuse, que la médersa témoigne des plus anciennes traditions savantes de l'islam, un lieu de connaissances mathématiques, médicales et scientifiques. Selon l'un d'entre eux :

[Dans les médersas, on enseignait] l'histoire arabo musulmane et l'histoire mondiale, la géographie du Monde arabe, les sciences humaines. Comment peut on dire que le Coran empêche les gens d'étudier des matières scientifiques ?

Ce guide opère une distinction entre médersa et *kouttab* où l'on n'apprend que le Coran :

Mais c'était aux temps de l'occupation. On ne voulait pas faire apprendre autre chose, afin de ne pas faire comprendre ce qui se passe dans le monde.

Il explique aussi qu'il existe une école coranique près de la Grande Mosquée, information que les guides hostiles à l'enseignement coranique ne donnent pas.

Conclusion

À partir de l'exemple de la visite de Kairouan, j'ai essayé de montrer les différents usages et les différentes interprétations selon la

perspective d'où sont regardés les lieux patrimoniaux. Ils peuvent être vus comme autant de symbole d'identité nationale ou d'identité locale à afficher, et comme une manière de prendre position sur la religion musulmane, dans un contexte international devenu plus conflictuel.

Alors que les professionnels du patrimoine et du tourisme cherchent à orienter les discours des guides dans le sens des représentations qu'ils souhaitent faire circuler parmi les touristes, notre enquête montre qu'il y aurait peu de coïncidence entre les discours officiels et ceux des guides. J'ai entendu dire plusieurs fois par les fonctionnaires et enseignants qui s'occupent de patrimoine que les guides ne doivent pas être des professeurs, et qu'ils devraient se limiter à acquérir le savoir de ceux qui « savent ». Ils sont en général d'accord sur le fait que les guides ne devraient pas avoir d'initiative personnelle en matière d'interprétation de la religion ou de l'histoire nationale. Les guides eux-mêmes tiennent parfois ce raisonnement. Beaucoup sont convaincus de ne pouvoir jamais atteindre le niveau d'un chercheur, et essayent d'être à la hauteur de leur tâche, en se sentant investis d'une lourde responsabilité.

Il n'empêche qu'ils contribuent à diffuser des interprétations, tout aussi sûrement que les sources dites « institutionnelles » et « légitimes ». Il est à noter que la situation touristique elle-même empêche de développer des discours totalement alignés sur les seuls contenus des discours « savants », historiques ou architecturaux. Dans la Grande Mosquée de Sidi 'Oqba, les guides se doivent d'expliquer la religion officielle. Il leur est généralement recommandé de parler des cinq piliers de l'islam pour se soustraire aux questions embarrassantes, mais cela induit rapidement d'autres questions sur les pratiques religieuses actuelles. Ils ressentent alors l'impérieuse nécessité de distinguer religion et politique, notamment pour commenter le phénomène de l'islamisme politique sur lesquels les touristes s'interrogent souvent.

Les discours des guides représentent un cas intéressant de cohabitation entre une histoire écrite, savante (et/ou officielle) et des mémoires orales multiples. D'une part, ce haut lieu de culte et les usages qui en sont faits, contribuent

à la transmission de récits concurrents. D'autre part, le récit de fondation que véhicule chaque famille et qui amènent les guides à se déclarer de telle ou telle origine, a un rôle majeur dans la façon dont ils manifestent leur attachement au patrimoine islamique de leur pays. Les parcours biographiques de chacun de ces guides montrent comment la quête de reconnaissance d'un patrimoine national – qui ne doit pas être considéré seulement sous un angle religieux, mais aussi dans un sens historique et culturel – n'exclut pas des parcours hybrides, si l'on veut appeler ainsi des choix de vie qui prennent, bien sûr, aussi en compte des appartenances internationales ou transnationales.

Bibliographie

- ABELES Marc et JEUDY Henry Pierre, 1997, *Anthropologie du politique*, Paris, Colin.
- ABU EL HAJ Nadia, 2002, *Facts on the Ground. Archaeological Practice and Territorial Self Fashioning in Israeli Society*, Chicago, University of Chicago Press.
- ANDERSON Benedict, 1991, *Imagined communities*, Londres, New York, Verso.
- ANNABI Hassen, Chapoutot Remadi Mounira et Kamarti Samia, 1995, *Itinéraires du savoir en Tunisie. Les temps forts de l'histoire tunisienne*, Tunis, Paris, Alif, CNRS IMA.
- APOSTOLAKIS Alexandros, 2003, "The convergence process in heritage tourism", *Annals of Tourism Research*, vol. 30, n° 4, 795 812.
- APPADURAI Arjun, 1996, *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ARNOLD Bettina, 1999, "The contested past", *Anthropology Today*, n° 4, 1 4.
- BACCAR BURNAZ Alia (dir.), 1999, *Tunis cité de la mer*, Tunis, Éditions L'or du temps.
- BÉJI Hélé, 1997, *L'imposture culturelle*, Paris, Stock.
- BEN ABED BEN KHEDDER Aïcha (dir.), 2003, *Tunéz. Tierra de culturas*, Barcelona, IEMED.
- BERRIANE Mohamed, 1992, *Tourisme national et migrations de loisirs au Maroc : étude géographique*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines.
- BINOUS Jamila, CHAPOUTOT REMADI Mounira, SAADAOU Ahmed et RAMMAH Mourad, 2000, *Ifriqiya. Treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie*, Tunis, Éditions Déméter.
- BLAKE Emma, 1998, "Sardinia's nuraghi, four millennia's of becoming", *World Archaeology*, vol. 1, 59 71.
- BOISSEvain Katia, 2006, *Sainte parmi les saints. Sayda Mannûbiya ou les recompositions culturelles*, Paris, IRMC Maisonneuve & Larose.
- BOON James, 1982, *Other tribes, other scribes. Symbolic anthropology in the comparative study of culture, histories, religions and texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOORSTIN Daniel, 1961, *The image. A guide to Pseudoevents in America*, New York Atheneum.
- BOURDIEU Pierre, 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Paris, Minuit.
- BRUNER Jérôme, 1991, "The narrative construction of reality", *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 1, 1 21.
- CAPUTO Barbara, 2005, "Sidi Bou Sa'id, percorsi femminili tra *ziyarat* e tempo libero", in Elena Dell' Agnese et Elisabetta Ruspini (dir.), *Turismo al maschile, turismo al femminile. L'esperienza del viaggio, il mercato del lavoro, il turismo sessuale*, Padova, Cedam, 231 261.
- CAVARERO Adriana, 2001, *Tu che mi guardi, tu che racconti. Filosofia della narrazione*, Milan, Feltrinelli.
- CHAPOUTOT REMADI Mounira, 1995, « Pages d'histoire ifriquienne », in Hassen Annabi, Mounira Chapoutot Remadi et Samia Kamarti, *Itinéraires du savoir en Tunisie. Les temps forts de l'histoire tunisienne*. Tunis, Paris, Alif, CNRS IMA.
- CHOAY Françoise, 1995, *L'allégorie du patrimoine*, Rome, Officina Edizioni [1^{er} éd., 1992, Paris, Seuil].
- CLIFFORD James, 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press.
- COHEN Erick, 1984, "The sociology of tourism : approaches, issues and findings", *Annual Review on Sociology*, vol. 10, 373 392.

- CONNERTON Paul, 2003, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DAKHLIA Jocelyne, 1990, *L'oubli de la cité. La mémoire collective à l'épreuve du lignage dans le Jérid tunisien*, Paris, Éditions La découverte.
- DIETLER Michaël, 1998, "A tale of three sites. The monumentalization of celtic *oppida* and the politics of collective memory and identity", *World Archaeology*, n° 1, 72 89.
- DJAÏT Hichem, 2004, *La fondation du Maghreb islamique*, Tunis, Amal Éditions.
- DUMAZEDIER Joffre, 1968, "Leisure", in *International Encyclopedia of the Social Sciences* n° 9, 248 253.
- ENNABLI Abdelmajid, 1983, "North African Newsletter 3. Part 1. Tunisia 1956 1980", *American Journal of Archaeology*, vol. 87, n° 2, avril, 197 206.
- ENNABLI Abdelmajid, 1992, *Pour sauver Carthage. Exploration et conservation de la cité punique, romaine et byzantine*. Paris, Tunis, UNESCO INAA.
- ENNABLI Abdelmajid (dir.), 1998, *Along the Routes of the Phoenicians*, Catalogue de l'exposition archéologique de Carthage (10 septembre 25 octobre 1998), Carthage, Musée national.
- FABIETTI, 1999, *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Roma, Laterza.
- FABRE Daniel, 2000, *Domestiquer l'histoire. Anthropologie des monuments historiques*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- FANTAR M'hamed H., 1992, « La Tunisie arabo musulmane », in *Tunisie. Terre de rencontres et de civilisation*, Catalogue de l'exposition archéologique de Séville (mai octobre 1992), Séville, Cérès Éditions, 9 17.
- FANTAR M'hamed H., 1993, *Carthage, approche d'une civilisation*, Tunis, Alif Éditions de la Méditerranée.
- FANTAR M'hamed H., 2003, « Propos sur la Méditerranée », in Hela Ouardi (dir.), *Perceptions de la Méditerranée*, Actes du Premier Symposium sur les *Expressions culturelles et artistiques de la « méditerranéité »* (Monastir, 18 21 novembre 1999), Tunis, Éditions L'or du temps.
- FARRELL B., 1979, "Tourism's human conflicts : cases from the Pacific", *Annals of Tourism Research*; vol. 6, 122 136.
- FENTRESS James et WICKHAM Chris, 1992, *Social Memory*, Oxford, Blackwell.
- FERRIÉ Jean Noël, 1998, « Des mondes ouverts et des identités incertaines : territoires et communautés en Méditerranée », in Susan Ossman (dir.), *Miroirs maghrébins. Itinéraires de soi et paysages de rencontre*, Paris, CNRS Éditions, 129 152.
- FOTIADIS Michaël, 1995, "Modernity and the past still present. Politics of time in the birth of regional archaeological projects in Greece", *American Journal of Archaeology*, n° 1, 59 78.
- GALANI MOUTAFI Vasiliki, 2000, "The self and the other. Traveller, ethnographer, tourist", *Annals of Tourism Research*, vol. 27, n° 1, 203 224.
- GRABAR Oleg, 1987, *La formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion.
- GRABAR Oleg, 1996, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel.
- GRABURN Nelson, 1983, "The anthropology of tourism", *Annals of Tourism Research*, vol. 10, n° 1, 9 33.
- HALAYEM Mohammed et MENNI Hedi, 2004, *La Tunisie. Une nature, une culture*, Tunis, Orbis Éditions.
- HALBWACHS Maurice, 1992, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- HANNOUM Abdelmajid, 1977, "Historiography, Mythology and memory in Modern North Africa : the Story of the Kahina", *Studia Islamica*, n° 1, 171 224.
- HERZFELD Michaël, 1991, *A Place in History. Social and Monumental Time in a Cretan Town*, Princeton, Princeton University Press.
- HERZFELD Michaël, 1997, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation State*, New York, Routledge.
- HOUIDI Taieb (dir.), 2001, *Gestion et valorisation du patrimoine culturel de la Tunisie*, Tunis, Bureau d'études Dirasset.
- KAMARTI Samia, 1995, « Un savoir itinérant », in Hassen Annabi, Mounira Chapoutot Remadi et Samia Kamarti, *Itinéraires du savoir en Tunisie. Les temps forts de l'histoire tunisienne*, Tunis : Paris, Alif : CNRS : IMA.
- KERROU Mohamed, 1998, « Quartiers et faubourgs de la Médina de Kairouan. Des mots aux modes de spatialisation, *Génèses*, 49 76.
- KILANI Mondher, 1992, *La construction de la mémoire. Le lignage et la sainteté dans l'oasis d'El Ksar*. Genève, Labor et Fides.
- KOHL Philip L., 1998, "Nationalism and archaeology. On reconstructions of nations and reconstructions of the remote past", *Annual Review of Anthropology*, n° 27, 223 246.

- JELLOUL Neji, 2000, *The Great Mosque of Kairouan*, Sousse, Contraste.
- JEUDY Henry Pierre, 1995, « Entre mémoire et patrimoine », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 1, 5 6.
- JEUDY Henry Pierre, 2001, *La machinerie patrimoniale*, Paris, Sens et Tonka.
- LAROUÏ Abdallah, 1992, « Héritage et renaissance civilisationnelle dans le monde arabe », *Horizons maghrébins*, n° 18 19, 204 217.
- McCANNELL Dean, 1973, "Staged authenticity : arrangements of social space in tourist settings", *American Journal of Sociology*, n° 79, 589 603.
- McCANNELL Dean, 1984, "Reconstructed ethnicity : tourism and cultural identity in Third world communities", *Annals of Tourism Research*, vol. 2, 375 91.
- McCANNELL Dean, 1989, "Introduction", *Annals of Tourism Research*, vol. 16, 1 6.
- MAHFOUD Faouzi, 2003, *Architecture et urbanisme en Ifriqiya médiévale*, Tunis, Centre de publication universitaire de La Manouba.
- MAOUDOUÏ Khaled, 1992, *Kairouan. History of the city and its monuments*, Tunis, National Heritage Agency.
- MENCHARI Khadija El , 1999, « Mémoire méditerranéenne, des origines à la conquête arabe : rapports pluriels aux valeurs, aux mythes, aux légendes et à la littérature », in Alia Baccar Burnaz (dir.), 1999, *Tunis cité de la mer*, Tunis, Éditions L'or du temps.
- MEZGHANI Ali, 1998, *Lieux et non lieux de l'identité*, Tunis, Sud Éditions.
- MOUHLI Zoubair et MCGUINNESS Justin, 1998, *Médinances : huit visages de la médina de Tunis*. Tunis, Association de sauvegarde de la médina de Tunis, Alif Éditions de la Méditerranée.
- NASH Dennison, 1977, "Tourism as a form of imperialism", in V. Smith (ed.), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 33 47.
- NASH Dennison, 1981, "Tourism as an anthropological subject", *Current Anthropology*, n° 22, 461 481.
- OCHS Elinor et CAPPS Lisa, 1996, "Narrating the self", *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 19 43.
- OUARDI Hela (dir.), 2003, *Perceptions de la Méditerranée*. Actes du Premier Symposium sur les Expressions culturelles et artistiques de la « méditerranéité », (Monastir, 18 21 novembre 1999), Tunis, Éditions L'or du temps.
- REID Malcom Donald, 2003, *Whose Pharaons ? Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War*, t.1, Berkeley CA, University of California Press.
- SIMONICCA Alessandro, 1997, *Antropologia del turismo. Strategie di ricerca e contesti etnografici*, Rome, La Nuova Italia Scientifica.
- SLIM Hédi, MAHJOUBI Ammar, BELKHOJA Khaled et ENNABLI Abdelmajid, 2003, *Histoire générale de la Tunisie*. t. 1 : « l'Antiquité », Tunis, Sud Édition.
- TALBI Mohamed, 1976, *Histoire de la Tunisie*, t. 2, « Le Moyen Âge », Tunis, Société tunisienne de diffusion.
- TALBI Mohamed, 2002, « al Kairawan », in *Encyclopedie de l'Islam*, Leiden, Brill.
- TALTI Salah Eddine, 1985, *Multiple Tunisie. Incursions à travers le passé historique et les méandres de la vie présente*, Tunis, Maison tunisienne de l'édition.
- TURNER Victor, 1973, "The center out there : pilgrim's goal", *History of Religions*, n° 12, 191 230.
- TURNER Victor, 1975, *Dramas, Fields and metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Londres, Cornell University Press.
- TURNER Victor, 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Oxford, Blackwell.
- URIELY Natan, 2005, "The tourist experience. Conceptual developments", *Annals of Tourism Research*, vol. 32, n° 1, 199 216.
- URRY John, 1990, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Éditions Sage.
- WAGNER Roy, 1992, *L'invenzione della cultura*, Milano, Mursia (1^{er} éd., *The Invention of Culture*, 1975, Chicago, University of Chicago).
- WICKENS Eugenia, 2002, "The sacred and the profane. A tourist typology", *Annals of Tourism Research*, vol. 29, n° 3, 834 851.
- ZERUBAVEL Yael, 1994, "The death of memory and the memory of death : Masada and the Holocaust as historical metaphors", *Representations*, n° 46, 75 100.

Audiovisuel et création cinématographique

Thème 2. sous la direction de
Pierre-Noël DENIEUIL

Des ciné-clubs aux Journées cinématographiques de Carthage

Tahar CHERIAA

Entretien avec Morgan Corriou

Les ciné clubs ont initié plusieurs générations de jeunes Tunisiens aux débats et à l'analyse socio politique dans un espace public sévèrement contrôlé. Né dans le sillage direct du second conflit mondial, le réseau des ciné clubs devient dans les années 1950 1960 l'un des plus importants si ce n'est le principal mouvements associatifs tunisiens. Tahar Cherjaa a joué un rôle fondateur dans cet essor. Au niveau associatif comme institutionnel, son nom reste attaché au développement d'une certaine culture cinématographique dans la Tunisie indépendante. Né en 1927, dans un petit village du Sahel, il bénéficie du système méritocratique des bourses qui lui permet de suivre l'enseignement du collège Sadiki entre 1941 et 1948. Il exerce alors comme instituteur (1948 1950) puis comme professeur de langue arabe à Sfax (1950 1962). C'est à cette époque que se noue son engagement dans le mouvement des ciné clubs : il crée le Ciné club des Jeunes à Sfax, fonde et dirige la revue Nawadi Cinéma (1959 1970), prend la tête de la Fédération tunisienne des ciné clubs en 1960. Cette activité le conduit naturellement à la direction du cinéma dans le tout jeune secrétariat d'État aux Affaires culturelles et à l'Information, poste qu'il occupe entre 1962 et 1970. Il est, par la suite, détaché à l'Agence de coopération culturelle et technique à Paris (1971 1987). Au delà du rôle fondamental de la cinéphilie, il convient également de retenir la place essentielle de la formation sadikienne et du scoutisme dans ce parcours militant. À travers les ciné clubs comme les ciné bus, l'ambition de celui qui se définit encore, et avant toute chose, comme un enseignant fut bien de former le nouveau citoyen tunisien dans les premières décennies de l'indépendance.

Morgan Corriou

L'initiation au cinéma

Morgan Corriou : Une première question concerne votre expérience en tant que spectateur, j'aimerais savoir à partir de quel âge vous avez commencé à aller au cinéma. Étiez vous enfant ou adolescent ?

Tahar Cherjaa : Adolescent. Je suis d'un village, Sayada, où il n'y avait pas de cinéma : à trente kilomètres à la ronde, le cinéma n'existait pas du tout. Mon frère n'a pas pu aller à l'école. Il avait un métier à partir de l'âge de 11-12 ans : il était tisserand, comme son père était tisserand et il a tissé presque jusqu'à sa mort, à plus de 90 ans. Dans mon village, on suivait la filière : ou on était fils de pêcheur et on était pêcheur, ou on était fils de tisserand, et on était tisserand. Quant à moi, j'ai été à l'école primaire de Sayada, très tard, et par accident, entre 11 ans et 14 ans. Mes parents ne pouvaient pas assurer mes études, mais j'ai été pris en main par un directeur d'école qui a consacré tout son temps, en dehors des heures de classe, à me faire travailler jusqu'à minuit. J'ai appris le français dès les trois premiers mois où j'ai mis les pieds dans cette école primaire.

J'ai découvert le cinéma quand je suis venu de mon village à Tunis, l'année de la guerre, en octobre 1941. J'étais interne au collège Sadiki. Jusqu'en 1957, des gens ont constitué une caisse pour que les élèves doués de l'ensemble de la régence puissent continuer leurs études. Pour les connaître, il y avait un concours. Chaque promotion, selon la caisse, était ouverte à un certain nombre de postes. Je me rappelle que, quand j'ai réussi à ce concours, sur toute la régence, on était dix-huit internes, c'est-à-dire que nous étions entièrement pris en charge, habillés, nourris, logés, soignés évidemment, et même nos voyages allers et retours, chez nous, étaient payés.

Je suis arrivé presque à 15 ans à Sadiki, très tard. Mais, depuis l'âge de 10 ou 11 ans, j'étais imprégné (c'était un environnement très peu conscient, c'est après que je l'ai réalisé), par l'immense séminaire qu'était le nationalisme. À Sadiki – ce n'était pas le Sadiki d'après les années 1950 –, c'était un régime réellement militaire, la discipline était draconienne et l'objectif que l'on brandissait, et que l'on annonçait à tous les gosses qui arrivaient à chaque promotion, c'était d'être les meilleurs

de tous. Il fallait donc être insurpassables en français, en anglais, en arabe, y compris par rapport aux étudiants de la Zitouna. Quand je suis arrivé à Sadiki, cette imprégnation de nationalisme était vraiment irrépressible, le mot est impropre, mais en tous cas elle était marquante et c'est très important dans mon parcours de ciné-clubs, de cinéma, ministère, Agence de coopération, UNESCO et autres. C'est resté jusqu'à ma retraite.

Le cinéma, je l'ai découvert le premier ou le deuxième vendredi où je suis sorti du collège. Qui m'a amené là ? Sans doute des camarades qui étaient avec moi. J'ai été évidemment fasciné, et j'ai pris ça comme une sorte de maladie que j'aurais attrapée, comme d'autres copains au même âge étaient entichés de football ou de courses de chevaux ou de natation, bref ce fut un engouement d'adolescent un peu attardé et ça a continué pendant au moins deux ou trois ans.

MC : *Alliez vous souvent au cinéma ?*

TC : Oui, chaque vendredi. Quelquefois, je courais pour y aller car nous n'avions que l'après midi, moins de six heures ; il fallait revenir avant que ne soient fermées les portes du lycée, c'était comme un séminaire, et si on était en retard, on écopait inmanquablement de huit heures, c'est-à-dire que pendant deux vendredis, on ne pouvait pas sortir. Moi, je courais, je voyais l'affiche, ou les photos dans le hall, et je m'engouffrais. Quelquefois au bout de vingt minutes, je m'apercevais que ce n'était pas ce que je voulais voir. Je me disais :

Je suis en train de perdre non pas mon après midi, mais ma semaine !

Même si ça devait me coûter vingt francs au lieu de dix francs, je sortais alors de cette salle et je courais vers une autre pour voir un film qui avait déjà commencé, c'était les mêmes horaires. Il m'est arrivé souvent de voir une partie d'un film et une autre partie d'un autre film qui n'avaient rien à voir entre eux. D'abord, j'ai pris pour engouement les films que les pseudo-professionnels appellent « les films d'action » : les westerns ou les films d'aventure, un peu exotiques, semi-imaginaires, semi-fantastiques. Je me rappelle du choc, de l'impression que m'avait fait *King Kong*, le premier. J'ai continué comme ça jusqu'à ma

découverte des ciné-clubs. Pour le cinéma, j'étais boulimiquement cinophage.

MC : *Dans quelles salles de Tunis alliez vous ?*

TC : Dans toutes les salles. Attention, pas celles de la zone française, parce qu'elles étaient chères. Les places les moins chères devaient y être de 12 ou 15 francs (anciens). Au *Colisée* et au *Palmarium*, le prix des places allait de 15 à 20 francs. Donc là, je n'y entrais pas parce que je n'avais pas d'argent : je roulais avec 50 francs par mois.

MC : *C'était le montant de la bourse que vous receviez ?*

TC : Non, la bourse c'était juste pour le transport ! Mais, mon père et surtout un oncle ramassaient de quoi m'envoyer ces 50 francs tous les mois. Cet argent allait pratiquement à 80 % dans le cinéma. D'ailleurs, je ne ressentais aucun autre besoin. On commençait à voir des films égyptiens, qui arrivaient de Paris sous-titrés en français, mais les Tunisiens n'en avaient pas besoin pour comprendre. J'allais aussi voir les films arabes, qu'il faut donc ajouter aux autres genres, westerns, aventure, etc.

MC : *Entre les salles de l'avenue Jules Ferry et les salles de Bab Souika, y avait il une différence au niveau de la propreté ou du bruit... ?*

TC : Oui, tout à fait conséquente ! Il était interdit de fumer dans toutes les salles de cinéma. Dans les salles des quartiers pour... – les « prépondérants » auraient dit « bicots » pour parler des Arabes, des « indigènes », le mot était très employé, en tout cas ici –, hé bien, dans ces salles, c'était plein de mégots de cigarettes, même sous les fauteuils. Au *Colisée* non, ni au *Capitole*. Autre chose qui sévissait, les glibettes qui se ramassaient alors à la pelle ; ça non plus, on n'en trouvait pas dans les salles pour « prépondérants ».

MC : *Les films diffusés dans ces salles étaient ils différents ou était ce les mêmes ?*

TC : En grande partie. Certains films passaient des salles disons « prépondérantes » dans les salles « bicots », mais pas l'inverse. Je

pense aux westerns de troisième vision, quatrième vision, très anciens, ou aux films muets comme les Charlot par exemple, et dont la location ne coûtait pas cher. La salle pouvait les passer sans trop de frais. À part ça, il s'agissait de films égyptiens. À un moment donné, il y eût aussi une vague d'importation de films hindous.

Du temps des ciné-clubs...

La découverte du ciné-club « Méliès » à Tunis

TC : Un jour, j'étais au cinéma *Le Paris*, l'actuel théâtre 4^e Art, je ne me rappelle même plus le film. Certainement, c'était l'année scolaire 1945-1946. Je vois mon film et je sors. Mais, curieusement, une bonne vingtaine de gens reste assis. Je me retourne, juste avant de me retrouver dans le hall. Je me demande ce qui se passe. Je m'en rappelle comme si c'était aujourd'hui. Je reste debout, et je vois l'un deux qui se lève, qui leur fait face et qui commence à parler du film. Je me dis :

Ah bon ? Moi, j'ai payé mon billet, il n'y a pas de raison que je ne l'écoute pas !

Je me rassois. Je ne sais plus si c'est à ce monsieur ou à un voisin que j'ai posé la question. Je voyais qu'il levait le doigt et qu'il discutait du film :

Mais qu'est ce que vous faites là ?

C'est un ciné club, c'est la première fois que vous venez ?

C'est par hasard.

Alors, il m'explique ce que c'est. Du coup, je lui demande comment on peut y entrer :

C'est rien du tout, au guichet, vous pouvez aller prendre un abonnement, dès maintenant en sortant, et ça vous donne droit à quatre séances par mois.

Je me suis donc retrouvé membre, tout à fait honorable et à part entière, juste un peu plus enthousiaste peut-être que beaucoup d'autres, d'un ciné-club en Tunisie. L'année suivante, j'ai continué.

Grâce à eux, je suis devenu, non pas cinophage, mais cinéophile. Je comprenais que c'était des films choisis, des films que, probablement, je ne serais pas allé regarder tout seul en faisant le tour des salles. Ce qu'ils en

disaient, les uns et les autres, permettait de voir le cinéma d'un autre point de vue, avec un autre regard, c'est-à-dire comme une source de savoir, au moins une source d'informations. J'étais insatiable de savoir car, [à Sadiki], on nous dressait comme des animaux à vouloir toujours plus de savoir. Je découvrais que le cinéma n'est pas seulement des évasions ou des fantasmes.

MC : *Ces ciné clubs avaient ils un nom précis ?*

TC : Oui, du nom des plus fameux inventeurs : celui de Tunis s'appelait le ciné-club « Méliès » ; celui de Sfax, « Louis Lumière » ; et celui de Ferryville, « Jean Vigo ».

MC : *Quelle population fréquentait ces ciné clubs ?*

TC : Essentiellement la classe moyenne, l'intelligentsia. Par profession, on trouvait surtout des enseignants : à 90 % des enseignants du Secondaire, peut-être quelques instituteurs. En deuxième lieu, c'était des avocats et des juges ; et enfin des médecins. Je crois que ces trois professions étaient les plus représentées, dans une écrasante majorité.

MC : *Y avait il beaucoup d'étudiants comme vous ?*

TC : Mais non, mais non ! C'est une autre histoire qui viendra après, celle des étudiants et des jeunes. Au début, ces trois professions dominaient. Or elles étaient majoritairement composées d'Européens, soit de Français, soit de naturalisés français, soit des gens de nationalité anglaise, comme les Maltais, ou italienne, et quelques Tunisiens médecins ou avocats. D'ailleurs, le fondateur de ce ciné-club – le premier en date a été justement « le Méliès » – s'appelait maître Bigiaoui.

MC : *Il était communiste*

TC : Oui. D'ailleurs le mouvement en France a été lancé, à la Libération, par le Parti communiste. La Fédération française des ciné-clubs (FFCC) est une de ces organisations créées à la Libération, parce que les communistes étaient membres du gouvernement De Gaulle. C'était sans précédent, à l'exception du Ciné-club des Ursulines créé

avant-guerre au Quartier latin. Le premier réseau des ciné-clubs français était d'obédience communiste et ses « protubérances » dans les colonies et autres furent menés par des gens qui étaient aussi, au préalable, communistes.

Comme j'étais dépêché de gagner ma vie, dès que j'ai eu la deuxième partie du baccalauréat, l'année scolaire 1948-1949, je me suis fait nommer enseignant. Je ne pouvais pas être dans le Secondaire, mais mon bac me permettait d'être instituteur. Et voilà qu'on me nomme à Sfax. Entre temps, par correspondance, j'ai préparé mes licences. J'étais inscrit à l'Institut des Hautes Études de Tunis qui s'est créé juste l'année où je partais à Sfax.

MC : Enseigniez vous dans une école tunisienne ou française ?

TC : À l'époque, elle était française, mais l'arabe y avait sa place, il n'avait pas été détrôné puisqu'on l'enseignait. J'avais ma licence d'arabe, donc j'enseignais l'arabe comme j'aurais pu le faire à Lyon ou ailleurs. Et la majeure partie des élèves étaient Tunisiens.

À Sfax, j'ai découvert finalement ce ciné-club dont j'avais tant entendu parler, le « Louis-Lumière » : dès les premières élections du nouveau bureau, en décembre 1950, je me suis proposé pour en faire partie. Et me voilà membre du bureau du Ciné-club « Louis-Lumière ».

Le Ciné-club des Jeunes de Sfax

En septembre 1954, j'ai dit à deux collègues :

Ça ne va pas ce ciné club, il n'y a que des adultes... Nos camarades communistes, c'est gentil, ils sont pour l'indépendance... mais nos lycéens, de grands gaillards de 17 ou 18 ans parfois, ne viennent jamais aux séances. Si on leur faisait un ciné club, rien que pour eux. On les a en classe. On peut parfaitement les influencer, leur donner même des mauvaises notes s'ils ne viennent pas ! Quant à la réticence des parents, on va dire que c'est ouvert aux jeunes lycéens et collégiens, accompagnés exclusivement de leurs parents. Comme adultes, ne seront admis que les parents qui sont avec un lycéen.

À l'époque, il n'y avait pas de maman qui serait sortie avec son fils. Mais, si le papa voulait aller au cinéma, il pouvait venir avec

son fils. Il y avait un travail à faire avec les parents. Hé bien, nous avons réussi à tel point qu'au bout du deuxième trimestre, presque la moitié de la salle était remplie de lycéens ou collégiens accompagnés de leurs papas, mais aussi accompagnés de tous les copains du quartier avec qui ils jouaient au ballon. Nous leur avions dit :

Amenez les qu'ils voient le film avec vous dimanche prochain. Pas besoin qu'ils soient au lycée.

Et ça a fonctionné comme ça, pendant des années. Jusqu'à maintenant, je ne suis pas fier de dire : « C'est mon ciné-club ». Évidemment, j'étais fondateur, président du premier bureau qui s'est constitué avec ces mêmes professeurs. J'étais surtout maître de la programmation.

Il y avait un petit journal local, *Les Nouvelles sfaxiennes*, avec de petites annonces de commerçants, comme il y en avait partout, et qui était distribué gratuitement. Ce journal était tenu par le seul imprimeur de la ville, un Maltais du nom de Scicluna. Lorsqu'en octobre 1954, j'ai lancé avec mes copains le Ciné-club des Jeunes, pour les lycéens, il m'est venu l'idée, pour ne pas dépayser les élèves, d'y continuer le travail que l'on faisait avec eux au lycée : on a des documents de référence, des textes à expliquer, des cours sur la vie de tel poète ou de tel écrivain, ils font des rédactions. Je me suis dit que le Ciné-club des Jeunes devait être comme ça, comme une classe, sauf qu'au lieu de leur dire : « Sortez votre manuel, telle page, pour lire tel poème de Victor Hugo », je leur disais :

On vient de voir ce film pour jeunes, manifestement pour votre âge. Moi, votre professeur et votre animateur ici, pourquoi j'ai choisi ce film ? Voilà, ce que j'en pense. Mais, pour vous donner plus de liberté, je vais faire ça sous forme de questions. Vous, vous y répondez ou vous en inventez d'autres. Et on va discuter comme on discute en classe.

Cela m'a amené, d'abord, à photocopier de petites fiches sur les films. Puis *Les Nouvelles sfaxiennes* les ont imprimées, exactement comme des prospectus que l'on trouve dans la rue : sur cette fiche technique, on trouvait, sur deux lignes, le titre du film, le nom du réalisateur, celui du producteur, celui du distributeur, etc., mais aussi les deux ou trois acteurs et actrices principaux. Après, on mettait

le paragraphe synopsis, ou résumé du film, comme on fait le résumé d'un livre. Enfin, dans le dernier paragraphe, les questions.

Nous-mêmes, vers 1954, avons poussé des camarades de Gabès à créer un ciné-club. Pour celui de Gafsa, je m'en rappelle parce que j'étais alors, en même temps, inspecteur des lycées. Lors de mes passages, j'ameutais et je mobilisais. Des professeurs se réunissaient et faisaient une demande.

Nous avons aussi constitué ce que nous avons appelé « les conseils des trois » : parce que trois professeurs – Tahar Cheriaa, Pierre Germain et Nouri Zanzouri – les signaient. Nous prenions tous les films qui passaient à Sfax. Dans les années 1950, il y avait peut-être cinq salles dans la ville. Pour chaque film, nous faisons, très brièvement, une phrase, voire deux mots inscrits à la main sur un imprimé en double colonne, M. Scicluna nous ayant fait et imprimé le canevas. Par exemple : l'un disait « très mauvais », l'autre « à ne pas voir », le troisième, « ne vaut pas le coup », etc. Ou bien : « très bien », « excellent ».

Mais comment rendre publics ces conseils ? Des adhérents du Ciné-club « Louis-Lumière », surtout deux pharmaciens du centre ville, nous ont rendu service en mettant à notre disposition leurs vitrines : on avait le droit de tout y afficher, nous nous étions renseignés. L'intérieur de la vitrine, c'est chez toi, ce n'est pas public.

Le cinéma dans lequel nous faisons le Ciné-club des Jeunes, appartenait à un commerçant, gros propriétaire d'oliviers à Sfax. Nouri possédait deux salles, une achetée, comme fonds de commerce et l'autre, qu'il avait lui-même construite. Il s'était entiché de faire du commerce filmique. Je me suis dit qu'il était beaucoup plus compréhensible que l'on affiche chez lui, plutôt que chez un pharmacien. Il était d'abord réticent :

Si, au moins, le mauvais jugement est de l'ordre du « passable », comme vous faites en classe, je veux bien, mais quelqu'un qui écrit qu'un film est « nul », quelqu'un qui est le professeur des enfants et auquel les gens font crédit, jamais de la vie ! Vous me prenez pour qui ? Vous louez la salle pour votre club, vous me payez, et puis sinon allez chercher ailleurs !

Il a accepté quand l'affichage a pris de l'ampleur en ville, chez les pharmaciens seulement. Parce qu'il surveillait les concurrents,

il voyait la queue devant les salles qui projetaient les films où nos avis, par exemple, avaient été « excellent » ou encore qui avaient reçu l'appréciation « pour famille », « pour toutes familles » (que d'ailleurs j'avais introduite au scandale de certains). J'avais pas mal de crédit comme professeur. Et surtout le Ciné-club des Jeunes était de plus en plus fréquenté. Notre propriétaire, en bon commerçant, est donc venu me dire :

Écoutez, je vous autorise à mettre une affiche dans la salle *Nour* où il y a le Ciné club des Jeunes.

Du coup, les autres propriétaires de salles de cinéma (*Le Colisée, Le Majestic, Le Rex*) ont dit :

Et nous, et nous, et nous ? Ah, on veut notre copie !

J'ai demandé à l'imprimeur Scicluna qui me faisait les fiches, s'il pouvait nous faire d'autres copies. Il me fit un devis, mais ça revenait cher. Ici encore, un autre cinéphile du Ciné-club « Louis-Lumière », fonctionnaire à la grande compagnie Sfax-Gafsa, a sauvé la situation en nous faisant ça gratuitement. Il remettait un rouleau dans mon casier de la salle des professeurs, en passant, et c'était à moi, en bicyclette, d'aller les donner aux vitrines... y compris celles des cinq cinémas.

La création de la Fédération tunisienne des ciné-clubs (FTCC)

En décembre 1954, les ciné-clubs se sont réunis à Sfax et on a décidé, officiellement, d'en faire une fédération. Jusque-là, nous étions fédérés dans les faits, c'est-à-dire que nous échangeons des films que le ciné-club de Tunis faisait « dispatcher » ensuite. Nous nous sommes organisés sur le modèle français. J'ai été élu le premier président de la FTCC. En 1954, on comptait moins d'une dizaine de ciné-clubs, quand je suis retourné à Tunis, ils étaient presque quarante.

MC : *Y avait il une sorte de concurrence avec ceux de Tunis notamment ?*

TC : Mais non ! Puisque j'étais à Sfax, on a mis le siège social de cette association à Sfax. Mais ils étaient avec nous, fondateurs. Ils participaient à nos réunions. C'est eux, au contraire, qui proposaient le plus, même si tout le monde proposait des films pour la prochaine programmation.

MC : *Est ce que le Ciné club des Jeunes de Sfax s'opposait à ceux du bureau ?*

TC : Non, je vous dis, j'étais président de la Fédération, et responsable du Ciné-club « Louis-Lumière » de Sfax. La seule raison pour laquelle les bureaux successifs de la Fédération ne m'ont pas suivi, c'est que je voulais que nos activités soient en arabe, parce qu'aux lycées et collèges, l'arabe était considéré comme une première langue étrangère, tout l'enseignement se faisant en français, alors que les élèves étaient arabophones. Je voulais qu'on leur présentât un film, de n'importe quel pays, en arabe, au lieu de le faire en français, qu'ils comprenaient aussi.

MC : *Les tracts étaient pourtant bilingues...*

TC : Oui, ça ne les gênait pas. Qu'il y ait un double en arabe, ça ne gênait personne. Le problème, c'est que beaucoup de membres des Ciné-clubs auraient eu des difficultés à présenter un film et à discuter en arabe. L'autre chose, c'est que je voulais qu'ils prennent en charge ceux qui étaient absents, c'est-à-dire les classes terminales des collèges et des lycées. Ils n'allaient pas dans les ciné-clubs ni à Tunis ni ailleurs, sauf un peut-être par hasard. Je pensais qu'ils avaient besoin d'avoir un ciné-club et de pouvoir pratiquer cet exercice intellectuel, pour s'instruire. Pour ça, ils ne me suivaient pas non plus. Je me rappelle parfaitement de la discussion. Ils disaient :

Qu'est ce qui les empêche ? Si tu as des lycéens, mais tu n'as qu'à les encourager à venir au Ciné club « Louis Lumière ».

Enfin, la goutte qui a fait déborder le vase entre moi et mon bureau, c'est que je prétendais programmer, éventuellement, des films égyptiens, pour ne pas dire arabes puisque c'était les seuls films arabes qui existaient. Quand, pour la première fois, à une réunion du bureau de la Fédération, je leur ai proposé le film de Youssef Chahine *Bab El Hadid*, *Station Cairo* en anglais (*Station centrale*, selon la traduction de Georges Sadoul) – son deuxième film devenu un classique du cinéma arabe –, tous m'ont dit : « Mais qu'est-ce c'est que ça ? » Rares parmi eux étaient ceux qui allaient dans les salles publiques voir un film égyptien. Il y avait véritablement un préjugé, non pas malveillant (car c'était des intellectuels, des

professeurs), mais un préjugé tellement ancré qu'il paraissait impossible que cela soit intéressant. L'idée s'était formée, comme une sorte de blocage dans les cerveaux de tout le monde, que c'était du mélodrame intensément débile, à se faire accompagner d'une bonne douzaine de mouchoirs. Ils reprochaient aussi à ces films d'être parsemés de danses du ventre. Cette idée figée les amenait à négliger quelques œuvres remarquables de l'histoire du cinéma égyptien.

Mais, pour *Bab El Hadid*, j'ai insisté. Je leur ai dit :

Mais, enfin, qu'est ce que c'est que cet ostracisme spécialement anti égyptien ?

Je ne l'avais jamais ressenti par rapport à un autre cinéma national, quelque soit le pays. Je me suis fâché :

Il sera programmé, ce film. Et maintenant, si vous ne voulez jamais le voir, allez vous faire f... !

C'est pour ça aussi que l'idée d'un ciné-club à part m'était apparue nécessaire. Je leur avais dit :

Voilà, je vais demander l'autorisation à la résidence générale de France pour un nouveau ciné club, que j'appelle d'ores et déjà « Ciné club des Jeunes ». Et puis je vais le programmer tout seul. J'y mettrai toutes les m... que j'ai envie de mettre. Maintenant quand il y aura ce film que je passerai là pour les gosses, ceux qui sont un peu curieux et pas tout à fait c... parmi vous peuvent venir ce dimanche le voir.

C'est ainsi que ça s'est passé, et tout le bureau est venu.

MC : *Tous les membres du bureau sont venus voir ce film égyptien ?*

TC : Oui, quand il est passé au Ciné-club des Jeunes de Sfax, peut-être l'année suivante. Ce n'est qu'après que la Fédération l'a adopté quand on a découvert de plus en plus Chahine et d'autres auteurs. Alors le cinéma égyptien était devenu programmable à la Fédération. Du coup, les membres de la Fédération qui avaient vu le film, et qui composait en même temps le bureau du « Louis-Lumière », directement de bouche à oreilles, poussaient les ciné-clubs à programmer les films que je programmais au Ciné-club des Jeunes, certains films étant aussi pour adultes.

MC : *Dans les ciné clubs, les discussions étaient elles en arabe ou en français ?*

TC : Elles étaient en français, totalement en français, tout le temps, mais pas dans le Ciné-club des Jeunes de Sfax où elles étaient en arabe. Il y en eût un deuxième à Sousse, je crois. C'était le même système, avec des présentations et une discussion en arabe. Très vite, il y eût également un Ciné-club des Jeunes à Kairouan. Et petit à petit, un deuxième réseau de ciné-clubs se développait parallèlement, qui se distinguait, notamment, par la langue de débats et de présentation, et par une programmation différente.

MC : *Le fait de vouloir créer une programmation différente et des débats en arabe, était ce aussi une volonté nationale, pour préparer le nouvel État ?*

TC : Oui, pour l'adoption de la langue surtout, parce que, je le répète, à Kairouan comme au Kef, on enseignait l'arabe presque comme si c'était une langue étrangère, on ne lui consacrait que cinq heures sur trente heures de cours.

MC : *Cela n'a t il pas provoqué de tensions avec les autorités françaises ?*

TC : Non, non, elles n'ont pas fait obstruction. Certainement, cela était plutôt mal vu par les services des contrôles civils, et les services de police. Mais c'était vraiment des débats libres. Prenons les westerns. Je vous ai dit que je m'étais entiché de westerns, au départ. J'ai tué des milliers d'Indiens, par procuration. Petit à petit, c'est dans les ciné-clubs que j'ai commencé à me dire :

Mais ce n'est pas possible, les vainqueurs, les bons, les meilleurs sont toujours des Blancs ! Et les autres, ce sont des drôles de sauvages, ils coupent la peau et ils laissent le bonhomme vivant !

J'ai donc pris de la distance vis-à-vis de ce genre là.

Quand j'étais au ciné-club, il y avait déjà des cinéastes américains, et même hollywoodiens, un peu différents. Je me rappelle le film *Bronco Apache* de Richard Brooks, avec Burt Lancaster jouant l'Apache. Ces films-là prenaient fait et cause pour l'Indien, contre le Blanc. Dans ces westerns, on voyait tout le côté répressif. On

expulsait les gens de leurs territoires, d'une manière ou d'une autre, on les chassait. Je me suis rendu compte que c'était de la colonisation pure et simple. Le bon droit, pour moi, était du côté de ceux qu'on massacrait. Ensuite, le même Brooks a fait, à Hollywood, un film sur une rébellion indépendantiste anti-anglaise menée par une tribu dominante et guerrière du Kenya (les kikuyus), et dirigée d'ailleurs... par un avocat ; c'est un nanti, un fils de riches qui a fait ses études en Angleterre, mais qui prend fait et cause contre les Anglais. Il devient le *zaïm*, le leader. C'est pratiquement le chemin qu'a pris Bourguiba, la violence en moins : il est sorti de la Sorbonne avec tous ses diplômes en français, il est venu ici, et il a créé un parti contre la présence française en Tunisie. Le film de Brooks sur cette rébellion passait dans les salles tunisiennes.

MC : *Ces films provoquaient ils des débats, ou au moins des réactions ?*

TC : Beaucoup de débats, dans la mesure où les ciné-clubs, comme mouvement, étaient plutôt à gauche, sinon communistes.

MC : *Dans ces rencontres, y avait il aussi des Français, des Italiens... ?*

TC : Oui, beaucoup de clubs, jusqu'à ce que j'en sois parti, étaient encore animés par des Français.

MC : *Y avait il des tensions pendant ces réunions, juste avant l'indépendance ?*

TC : À l'intérieur des ciné-clubs, absolument pas.

MC : *Avant d'en venir à votre rôle au ministère, j'aurais aimé que vous nous parliez de votre action comme syndicaliste, puisque vous avez été secrétaire général du syndicat de l'enseignement secondaire (1954 1960).*

TC : Ma carrière de syndicaliste a été très brève. L'époque était assez mouvementée, on avait plein de réunions, soit au niveau fédéral de l'enseignement général, soit au niveau local des enseignements secondaire et technique. Le secrétaire général était appelé à jouer un rôle essentiellement d'information. On utilisait, entre autres, les chauffeurs de « louages » [ou taxis collectifs] parmi les syndiqués eux-

mêmes. Dans la journée, aussi bien au Kef qu'à Gafsa, tout le monde était au courant de l'instruction de la Fédération de Tunis. Syndiqué, je l'étais déjà à Tunis parce qu'il y avait un syndicat des étudiants, mais je n'assistais à aucune réunion. Je n'ai été militant (employons le grand mot) qu'à Sfax et à partir de Sfax. J'ai cessé par la suite de renouveler ma carte, ça équivalait donc à une démission. Tout cela a cessé de m'intéresser assez vite, j'étais infiniment plus motivé, pour dire honnêtement les choses, par l'activité des ciné-clubs. J'avais aussi d'autres activités, en parallèle : tout d'abord, au sein d'une vieille association culturelle de Sfax, *el Lakhmia*, qui travaillait uniquement en arabe ; ensuite dans le cadre de l'Université nouvelle, une association française visant à faire voyager des conférenciers à travers la France, la Navarre, les colonies et les protectorats. Dans toutes les grandes villes, il y avait des bureaux tunisiens de cette association, et leur travail était de s'inscrire dans le circuit de façon à avoir tel ou tel conférencier. Et puis, depuis ma première année à Sadiki, j'étais scout. J'ai continué en étant à Sfax. C'est un très beau mouvement.

... À la direction du cinéma

MC : *Comment êtes vous passé des ciné clubs au ministère des Affaires culturelles ?*

TC : C'est dû à un concours de circonstances. Le ministère venait d'être créé, il s'est d'abord appelé secrétariat d'État à la Culture et à l'Orientation, puis à la Culture et à l'Informa-tion, et enfin aux Affaires culturelles. Le ministre, Chedli Klibi, était alors directeur général de la Radio tunisienne. C'était la première fois qu'on parlait d'un département chargé de la culture en Tunisie. L'UNESCO et l'ALECSO¹, pour la Ligue Arabe, avaient imposé une sorte de canevas : il y a la culture au sens de la littérature, mais il y a aussi le cinéma, le théâtre, etc. Trois sections existaient déjà, qui ont été affectées, avec hommes et bagages, au nouveau secrétariat d'État : l'ancien service du théâtre qui était rattaché à la direction générale l'Instruction publique et des Beaux-arts ; celui de la musique, également très vieux, qui dépendait du même département ; enfin, l'archéologie. Parmi ces gens-là, les cinéphiles se sont dits :

Il est temps de considérer le cinéma comme un art. En France, il y a un service du cinéma, il y a un centre national. Mais à qui le confier ? Et ça consiste en quoi ?

Or c'était le seul service qui était déjà prêt puisque la Fédération existait depuis les années 1950, ainsi que l'organe *Nawadi Cinéma* qui se distribuait dans les ciné-clubs. En outre, et grâce à l'aide de l'Éducation nationale, existaient également les rencontres des animateurs de ciné-clubs, les rencontres de *Nawadi*. Je n'avais jamais touché à la bureaucratie jusque là. J'ai beaucoup aimé enseigner, discuter avec les élèves, les écouter. C'est passionnant ce contact. Je me fatiguais plus que de mesure tellement ça me plaisait. La bureaucratie, il me semble d'après mon expérience qu'il lui est impossible d'assurer ça à quiconque. Je n'ai retrouvé l'enseignement que beaucoup plus tard, comme professeur invité, à l'époque où j'étais à l'Agence de coopération [culturelle et technique à Paris].

MC : *Durant ce passage au ministère, n'y avait il pas une sorte de tension entre votre rôle dans les ciné clubs et vos responsabilités à la direction du cinéma ?*

TC : Si, bien sûr ! Progressivement, il y a eu une mainmise directe du parti, cela est devenu intolérable. L'une des initiatives que j'avais prise en tant chef du service du cinéma était la propagation de la culture populaire par le film, à côté des ciné-clubs. Chedli Klibi s'y était intéressé en priorité, au point de lui accorder la plus grosse subvention sur le budget de son ministère, plus que pour le théâtre ou pour les livres. Mon idée était la suivante :

Pourquoi ne pas éduquer le peuple lui même ? Les neuf dixièmes des Tunisiens ne voient jamais un film. Or n'importe où, tu peux mettre une étoffe. Et même un mur bien blanc peut te donner une image. Un appareil 16 mm, ça passe, et on fait des projections.

Ça a donc commencé comme ça, et Bourguiba était d'accord. Nous avons commandé, d'un seul coup, trois grands camions Berliet parce qu'ils avaient une cabine permettant à une ou deux personnes de dormir, et surtout parce que l'arrière du camion était

1. Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization (ALECSO).

aménageable. Nous avons aussi commandé vingt petites camionnettes équipées d'un seul lit et d'un appareil de projection 16 mm, fixé derrière à l'armature. Par la suite, on leur a fixé, à côté, un appareil 35 mm. Tous les chauffeurs qui ont été engagés avaient leur diplôme de projectionniste, donc, ils étaient autonomes. Il suffisait simplement de trouver la place, mais elle n'a jamais fait défaut : c'était les écoles primaires qui étaient les mieux réparties sur le territoire, et les lycées... avec leurs murs, et surtout leur personnel. Nous avons demandé aux directeurs de nous désigner chacun un candidat bénévole pour animer une séance de projection. Parce que le chauffeur pouvait être considéré comme un technicien, mais non comme un présentateur, il fallait quelqu'un ayant l'habitude de s'adresser aux élèves, et aux gens de façon générale. Nous avons reçu ces listes, et fait l'agenda. Ainsi, dans chaque école, quelqu'un attendait le projectionniste, avait préparé la séance en placardant les petites affiches qu'on avait faites. Nous leur avions demandé de ne chasser ni les vieux ni les femmes, le cinéma était pour tout le monde ! Klibi applaudissait à tout ça. Il voulait faire mieux que Malraux qu'il admirait, donc il était aux anges.

Qu'est-ce que nous proposons à ces spectateurs ? D'une part, un journal qu'on appelait *Les Actualités tunisiennes* (la bobine faisait généralement 5 à 10 min), puis des films. J'avais constitué une filmothèque qui, pour moi, était la base même de la culture populaire : des films très bien faits et didactiques sur l'hygiène par exemple, pas seulement celle des gens, mais aussi celle des puits, des animaux, etc. Les producteurs les avaient faits avec une seule bande magnétique de façon à ce qu'ils puissent les vendre en Afrique, en Asie ou partout dans le monde. Ces films-là parlaient tunisien alors qu'une immense majorité d'entre eux étaient produits par des maisons hindoues, quelques-unes mexicaines. Je faisais en sorte que cette partie didactique durât moins d'une heure, me disant qu'au bout de ça, si les spectateurs s'étaient déjà tapés 30 mn de propagande, et une heure d'une autre forme de propagande, ils risquaient de partir en disant : « Qu'est-ce c'est que ce cinéma ? ». Il fallait donc leur donner un « gâteau », et le laisser pour la fin de la séance. Évidemment, je choisissais des films égyptiens, pratiquement rien d'autre

parce qu'il n'y avait pas encore de films algériens, libanais ou autres. Les gens n'étaient pas du tout francophones, il fallait donc que l'ensemble du programme fût arabophone et, autant que possible, « tunisophone ». Je choisissais les films où jouaient des vedettes que les gens connaissaient (Faten Hamama, Omar Sharif, par exemple), et que certains avaient même pu déjà voir à la ville d'à côté.

Il y avait alors un gouverneur, Amor Chachia, qui avait toute la confiance du président Bourguiba. Celui-ci décréta dans son gouvernement de Sousse que ces films « éclairaient » les gens :

Si Cheriaa, me dit il, nous, nous ne cherchons pas à éveiller le peuple, nous cherchons à le distraire. Vous me gardez *Les Actualités tunisiennes* et Faten Hamama, tout le reste je n'en veux pas.

Les Actualités tunisiennes étaient approuvées par le président avant d'être mises en circulation, mais il n'y avait que Chedli Klibi et moi-même qui prenions connaissance des autres documentaires. Dans les tournées, j'avais envoyé, par exemple, des films sur la région des mines : la prévention des accidents, les effets nocifs de la poussière, etc. Amor Chachia me dit : « Non, non, non ! Vous voulez éveiller le monde...² » Et il les interdit dans son gouvernement. À ma grande désolation, Chedli Klibi laissa faire. Là-dessus, Bourguiba le nomma également gouverneur de Nabeul puis de Kairouan. Se retrouvant en charge de trois gouvernorats, ce personnage imposa partout la même décision. Ensuite, il vit que certains cinémas, dans les villes, programmaient des films qui lui déplaisaient, malgré la censure draconienne dont tout le monde se plaignait déjà. Voilà qu'il se mêla d'apostropher le ministère en termes crus :

Il y en a marre de ce ministère de la Culture. On ferme des portes et il en ouvre d'autres !

Il y avait pourtant un délégué du ministère de l'Intérieur dans la commission de censure.

Un courant serrait alors de près les associations tunisiennes, jusqu'à faire pression pour que disparaissent toutes celles où il y avait des discussions. Or l'association la plus

2. Transcription phonétique : « La ! La ! La ! Entûma t'hebbû t'faïkû ennass ! ».

ancienne, la plus ramifiée dans le pays, en 1965-1966, était la Fédération tunisienne des ciné-clubs. Elle avait alors plus de quarante clubs qui se réunissaient au moins une fois par quinzaine pour une projection. Cela faisait comme quarante petits meetings. Petit à petit, Amor Chachia essaya de scléroser la FTCC en empêchant ses programmes de passer, par l'intermédiaire de son délégué local – ce dernier disant aux propriétaires de salle qu'on « les avait à l'œil » s'ils passaient tel ou tel film. Il commença donc par étrangler le ciné-club de Sfax. Les trois salles étaient dirigées d'ailleurs par de vieux militants des ciné-clubs. Il n'était pas gouverneur de Sfax, mais pourtant, il les a vraiment étranglés, par intimidation. Sousse a suivi. Ainsi, la plupart des ciné-clubs ont fermé faute d'activité. Fin 1968, il n'en restait peut-être qu'une douzaine dans tout le pays, alors qu'ils étaient une cinquantaine quand j'avais quitté Sfax pour aller travailler au ministère. Les gens s'en sont désintéressés aussi. La chape était intolérable durant ces années, je peux excuser tous ceux qui se disaient :

Je vais me retrouver avec beaucoup de problèmes sur le dos pour un film. Je ne vais pas au ciné club.

MC : *Quelles étaient alors vos relations avec la SATPEC* ³ ?

TC : La SATPEC étant sous l'égide de la Culture, je me suis retrouvé administrateur de la SATPEC dans les premiers temps de sa création. Au ministère, Bennour, chargé de préparer ce dossier, fut nommé premier PDG de cette société. Il resta en poste un ou deux ans, puis Mustapha Fersi lui succéda. Lui ne fit que de la gestion, jamais de véritables investissements. De fait, au moment où les premières et deuxième fournées d'étudiants que nous avions envoyés dans les écoles supérieures de cinéma à travers le monde, revinrent en Tunisie avec leurs diplômes, ils ne trouvèrent pas de travail, même à la SATPEC. Celle-ci était censée être prête à recruter le réalisateur, le monteur, etc., et à faire des films. Mais rien n'a été fait, que des films de commande.

Prenons par exemple un film sur l'épopée de Bourguiba, et qui s'est appelé *Renaissance* en français. Il a coûté cher parce qu'on en a fait quatre versions (arabe, française, anglaise et allemande). Heureusement que le parti l'a lui-

même financé, car le ministère ne le pouvait pas. Pour venir diriger cette grande opération, j'ai sollicité Mario Ruspoli. Ce cinéaste s'était fait connaître en France, surtout par les ciné-clubistes, par le maniement de la caméra Coutant, la première caméra portée 16 mm. Je lui ai adjoint quatre de nos réalisateurs ⁴, parmi ceux qui étaient désœuvrés. Ils ont pris ça avec plus ou moins d'enthousiasme, mais ils ont pris ça à cœur. Pour ce film, il y a eu une montagne de tournages, pendant six mois. J'ai alors dit à Chedli Klibi :

C'est l'occasion de faire plusieurs documentaires historiques. Il faut en profiter maintenant, car si on demande de l'argent pour le faire, personne ne va nous le donner. Par exemple, si on filmait Kairouan sous toutes ses coutures ?

MC : *Sous couvert de l'autre film, c'est cela ?*

TC : Oui ! Parce qu'on filmait à travers la Tunisie. Je lui ai demandé :

Et si on faisait Sadiki ?

Pour Kairouan, Chedli Klibi m'a répondu :

Il ne faut pas traîner beaucoup, parce que ça se saurait... Bourguiba n'est même pas passé par là.

Mais, Bourguiba était très fier d'être sorti du collège Sadiki. Chedli Klibi était sadikien, moi aussi, tout le monde l'était. Son proviseur, à ce moment-là, Abdelwahab Bakir, était un de mes anciens professeurs et un collègue du ministre. C'était l'occasion ou jamais de faire un beau film sur son lycée ! Il nous l'a fait visiter, tout en nous racontant Sadiki du temps où il était, lui, élève, donc cinquante ans avant... et la caméra tournait.

Qu'est-il advenu du film ? On l'a projeté au commanditaire dans son palais. Certaines choses ont été critiquées et, tout de suite, il a été décidé de le couper. Par exemple, nous étions allés tourner dans le Nord. Nous avions repéré une population disséminée dans la montagne, sur la rive nord de la vallée, et habitant, non pas des troglodytes, mais des trous, des cavités formées par la nature. Des familles entières de

3. Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC).

4. Hamouda Ben Halima, Ahmed Herzallah, Nouredine Mechri et Hédi Ben Khelifa.

quinze à seize personnes étaient entassées à l'intérieur de ces grottes, ça puait, c'était incroyable comme humidité, et quelquefois tout cela était dans la neige. La caméra suivait une assistante sociale. À un moment, elle demandait au père d'une famille nombreuse s'il connaissait le nom de tous ses enfants, et ce dernier lui répondait :

Ah, les premiers oui, mais maintenant non, alors je les appelle par numéro...

MC : *Bourguiba était furieux ?*

TC : Oui, il nous a dit :

On n'a rien trouvé de mieux à aller filmer que ces familles nombreuses ! Mais j'en connais à Monastir des familles nombreuses ! Pourquoi choisir cette grotte ? C'est de la malveillance ! C'est ça, la Tunisie de Bourguiba ? Pourquoi aller si loin ? À Ouardia, à la porte de Tunis, il y a un dispensaire !

Et je passe d'autres choses qui lui ont déplu. Le film durait trois heures, comme on ne pouvait pas couper autant de séquences, l'idée est venue au directeur de la SATPEC de faire un nouveau montage. Et ce film qui avait coûté si cher, a été réduit à 50 mn.

MC : *Est ce aussi dans le cadre de vos fonctions au ministère que vous avez créé les Journées cinématographiques de Carthage (JCC) ?*

TC : Oui, dans la continuation directe des rencontres de *Nawadi*. La programmation des ciné-clubs se faisait en un grand séminaire. Durant les vacances de printemps, on réunissait deux délégués de chaque ciné-club, avec l'aide de l'Éducation nationale. On disposait d'un internat où l'on pouvait cuisiner et dormir pendant quatre jours ou cinq jours. La plupart des animateurs venaient de l'enseignement et dépendaient du ministère. Ils obtenaient donc un congé payé. Ces rencontres consistaient essentiellement à ingurgiter deux longs-métrages ou l'équivalent avant midi. Et puis, après, on discutait comme dans un ciné-club. On déjeunait et on se détendait un peu, et rebelote dès quatre heures de l'après-midi jusqu'à minuit. On ne faisait que ça, voir des films et en discuter pendant une semaine. C'était du bourrage de crâne. « Ciné-club » en arabe se traduit par *nawadi cinema*. Alors, on a

appelé ces rencontres du printemps, les rencontres de *Nawadi Cinéma*. L'ancêtre des JCC, c'est précisément ça.

Les premières JCC ont représenté finalement les quatrièmes rencontres de *Nawadi*. Les sessions de 1966, 1968 et 1970 ont été organisées directement par des animateurs des ciné-clubs. La différence était que j'étais au ministère. J'ai cumulé pendant quelques années la présidence de la Fédération [FTCC] et la direction du service du cinéma. J'ai pu ainsi avoir de l'aide du ministère de la Culture, et j'ai ramassé 3 000 dollars de l'UNESCO. C'était énorme. J'intéressais l'UNESCO, j'avais un ami là-bas, toujours une connaissance des ciné-clubs. L'autre différence, aussi, c'est qu'on invitait, au minimum, le réalisateur des films projetés et, pour certains films, des vedettes, mais au compte-goutte : pour faire courir la rue, pour montrer que c'était un festival, et non une rencontre des ciné-clubs. Déjà, on avait tenté de donner, avec nos propres moyens, une dimension internationale à la dernière session de *Nawadi* à Radès. J'avais invité un ancien collègue professeur qui était dans le mouvement des ciné-clubs à Alger. Mon poste de directeur m'a permis de faire ça de manière plus large. La deuxième session, celle de 1968, était déjà mémorable. Pour moi, elle reste pratiquement la meilleure session des JCC. Ousmane Sembene avait entraîné toute l'Afrique au sud du Sahara. Mais, il n'y avait pas que cet élément là : les animateurs des ciné-clubs étaient de plus en plus passionnément motivés.

MC : *Votre objectif initial pour les JCC était-il davantage panafricain ?*

TC : Depuis le premier règlement, le festival se voulait panafricain et panarabe, mais international pour autant. Je dirais même que, par la force des choses, les huit dixièmes des films invités ne venaient ni du Monde arabe ni de l'Afrique. D'ailleurs, y a-t-il jamais eu une session où la proportion de films arabes et africains a dépassé le tiers ?

Une idéologie plus vaste a toujours entouré mes démarches, mes engagements. Elle était, en terme de politique, d'abord tunisienne, puis vaguement, pendant une certaine période, panarabe, puis tiers-mondiste à partir de la réunion de Bandoeng. J'ai commencé à me

sentir concerné et à m'engager réellement, surtout quand j'ai eu des relations directes avec des responsables en Amérique latine, à Cuba, au Canada, aux États-Unis. En 1974, j'étais à l'Agence de coopération [culturelle et technique] en France. On a organisé avec tout ce réseau de connaissances des états-généraux du cinéma, presque un pendant de Bandoeng. On a fait ça à l'Office national du film (ONF) à Montréal. En 1968, j'avais aussi organisé à Hammamet un petit séminaire avec les Africains, avant le festival proprement dit. Et là, on avait lancé l'idée de réunir les cinéastes africains du continent. Or il y avait deux associations : l'une tunisienne, l'Association des cinéastes tunisiens (ACT), l'autre créée par Ousmane Sembene lui-même qui s'appelait les Artistes sénégalais associés. Mais, il y avait aussi des Camerounais, des Nigériens, des Gabonais qui avaient fait des films et qui étaient venus aux JCC en 1966. En 1968, il y en a eu plus, parce que j'avais dit à Sembene de « ramener à Carthage même ceux qui avaient tourné en 8 mm, à peine visible ».

Donc, en 1968, les cinéastes étaient plus nombreux et l'idée fut lancée : là où il existait plus de quatre ou cinq réalisateurs, comme en Côte-d'Ivoire ou au Niger, une association serait fondée. Nous nous disions :

Qu'à cela ne tienne, s'il n'y a qu'un seul, isolé, et il n'y en avait justement qu'un seul à Madagascar, on dira que la Fédération comprend des cinéastes africains, associés ou non.

En 1969, le Congrès international panafricain des cultures fut organisé en Algérie par Boumediene – la première session avait eu lieu au Sénégal sous le nom du Festival panafricain des arts nègres. Là, se sont retrouvés la plupart des cinéastes panafricains, et c'est ainsi que fut créée la Fédération panafricaine, sur le papier, avec son premier bureau : Hatem Ben Miled fut élu premier président, avec Babacar Semb comme premier secrétaire général et, comme trésorier, Paulin Soumanou Vieyra, un autre Sénégalais. À l'époque, j'étais moi-même en prison. La session suivante devenait donc la saison 1970 des JCC. Et là, ça a marché tout seul, la Fédération a fait ses réunions, ses colloques, son travail en somme.

Les JCC se sont ainsi développées avant de prendre un tournant. Je ne dis pas que c'est moins bien. Toute la vie politique, culturelle, et donc cinématographique a été infléchie par le développement touristique. L'État misait sur le tourisme, les JCC ont été, de fait, sollicitées. Je ne pense pas que c'était une malveillance, même si bien sûr certains ont voulu que les JCC servent le tourisme ou ne servent à rien. Le festival s'est finalement trouvé embarqué dans un mouvement général de promotion du produit « Tunisia ».

L'incurable nationaliste que je suis devrait peut-être s'en féliciter. Cependant, la vraie passion de ma vie aura été quand même l'éducation, des jeunes et des adultes, par tous les moyens ou médias qu'il m'a été donnés de maîtriser : la littérature, le cinéma et l'audiovisuel en général.

De la cinéphilie à l'action culturelle

Tahar CHIKHAOUI

Entretien avec Kmar Bendana

Kmar Bendana : *Tahar Chikhaoui, tu es un enseignant de littérature et de civilisation française à l'université, mais tu es aussi un critique de cinéma. J'aimerais explorer avec toi cette jonction entre ces deux rôles de « passeur », en engageant par cet entretien une vision rétrospective sur ton parcours, et aussi sur ce que ce parcours t'a appris sur le cinéma tunisien.*

Tahar Chikhaoui : Je préciserai tout d'abord que je suis également enseignant de cinéma et que je me consacre entièrement à cet enseignement depuis quelques années. Je reviens depuis quelques temps à des enseignements proches de la littérature, mais il se trouve que, très vite, dès que j'ai commencé à enseigner, après une thèse de littérature sur La Rochefoucauld¹, j'ai aussi, quasi spontanément, commencé à enseigner le cinéma. Je crois avoir été le premier à introduire cet enseignement à l'université.

KB : *En quelle année ?*

TC : Je suis entré à la faculté des Lettres de La Manouba en 1988, et j'ai dû faire cette proposition au Conseil scientifique dès 1989. Les membres de ce Conseil me connaissaient et ils ont très vite accepté que l'enseignement du cinéma figure dans les programmes, à l'époque en tant que certificat optionnel. Il s'agissait d'un enseignement ouvert à tous les étudiants même s'il émanait du Département de français. Très vite aussi, j'ai créé le ciné-club de la faculté des Lettres. Cet enseignement s'est élargi par la suite lorsque nous avons créé, au sein même du Département de français, une filière « arts et spectacles ». Il s'agissait d'un enseignement destiné aux étudiants inscrits en maîtrise de français qu'ils pouvaient choisir dès

leur troisième année. Malheureusement, avec la dernière réforme qui a mis en place le système dit LMD (licence, maîtrise, doctorat) tout cela est en train de périlcliter.

KB : *Dès le départ, tu as donc enseigné le cinéma dans un département de littérature. N'y avait-il que des littéraires comme premiers publics ?*

TC : Oui, mais depuis 1993, je l'ai aussi enseigné dans une école privée de cinéma, l'Institut maghrébin de cinéma (IMC) l'ancêtre de l'actuelle École des arts du cinéma (EDAC). L'IMC (devenu l'EDAC) était, dès le départ, destiné à enseigner les métiers du cinéma. Un certain nombre de ses élèves exercent aujourd'hui comme cinéastes. Je pratiquais donc (et je pratique toujours) en même temps, les deux types d'enseignement qui sont sensiblement différents, et tout cela à côté d'une activité d'animateur, à la faculté, dans les maisons de la culture et ailleurs.

KB : *En quoi cette expérience t'a-t-elle appris le cinéma, en tant que culture à enseigner ?*

Ces deux types d'enseignement ne sont pas vécus de la même façon. À l'IMC, c'était plus mouvementé, parce que moins bien organisé. Par ailleurs, j'ai toujours animé un ciné-club et exercé la critique dans la presse culturelle. Et, depuis environ sept ans, j'interviens également dans des ateliers de réécriture de scénarios : je

1. François VI duc de La Rochefoucauld (1613-1680). Tahar Chikhaoui, *Lecture des Mémoires de La Rochefoucauld, Une poétique de la banalité*, Thèse pour l'obtention du Diplôme de Recherches Approfondies, sous la direction de Suzanne Guellouz, Tunis, Faculté des Lettres, 1986, 265 p.

le fais en Tunisie ou ailleurs (en Algérie et en Belgique notamment), mais jamais tout seul, la plupart du temps avec un scénariste.

KB : *Enseigner le cinéma, c'est aussi enseigner l'histoire du cinéma, comme on enseigne la littérature.*

TC : Oui. En somme, j'enseigne l'histoire et la critique du cinéma dans une institution publique et dans une institution privée ; mais, j'anime aussi des ciné-clubs à l'intérieur de l'université et à l'extérieur ; et j'écris dans des revues en Italie, en France, en Espagne, en Algérie et en Égypte, en français et, depuis quelque temps, en arabe.

KB : *Peux tu nous parler de la création de l'Association tunisienne pour la promotion de la critique cinématographique (ATPCC) et de Cinécrits ?*

TC : L'Association a été créée en 1986, j'étais l'un des membres fondateurs, je n'en étais pas le président au moment où elle a été créée. Au départ, ça devait être autre chose, une réunion entre les gens qui s'intéressaient au cinéma. J'étais là avec eux.

KB : *Quels étaient les membres fondateurs de cette association ?*

TC : Je me souviens que, dans les premières réunions, il y avait, par exemple, Nejib Ayed, Khaled Basraoui, Hichem Ben Ammar, Nouri Zanzouri, Mounir Falleh, Mustapha Nagbou, Leïla Gharbi, Hatem Bourial... et d'autres.

KB : *C'était des gens qui étaient dans les ciné clubs, dans l'animation culturelle, mais aussi dans la critique de cinéma ?*

TC : Ils étaient tous dans le milieu du cinéma et ils voulaient créer une association, mais je ne me souviens plus très bien de leurs objectifs. Je ne comprenais pas très bien, parce que je n'étais pas directement associé à l'idée initiale. Puis, très vite, c'est devenu une association de critiques. Là, ça m'a intéressé directement car, à cette époque, j'écrivais. Je me suis donc impliqué en tant que membre de cette association, mais je n'ai pas du tout cherché ni à être membre du bureau ni à être président. J'étais présent, je participais, j'intervenais beaucoup. À un certain moment,

sur la demande de certains membres, j'en suis devenu le président. J'y suis resté presque dix ans, un peu trop longtemps

KB : *Entre temps, des ciné clubs ont été créés ?*

TC : Nous organisons essentiellement des cycles (je me rappelle toujours avec fierté la rétrospective intégrale consacrée à Pasolini), mais nous n'étions pas toujours d'accord sur ce que l'association devait faire. Certains pensaient qu'il fallait faire également de la formation, pour l'émergence d'une critique cinématographique digne de ce nom. D'autres pensaient qu'il fallait seulement montrer des films. Dans les années 1990 en effet, on voyait moins de films intéressants dans les salles. Quant à moi, je pensais qu'il était important de montrer des films pour aider les journalistes à écrire, mais qu'il fallait aussi former de nouveaux critiques. C'est comme ça que l'idée m'est venue de créer un atelier pour des jeunes : au départ, je ne pensais pas lancer un atelier de critique de cinéma. Ce qui m'intéressait, c'était de réunir des jeunes et de les amener à intervenir sur un film. Il s'agissait d'étudiants que je connaissais à droite et à gauche, puisque j'enseignais à la faculté et que j'animais en même temps un ciné-club à la faculté, et un autre au Centre culturel universitaire Houssine Bouzaïene, à Tunis. Certains d'entre eux revenaient plus souvent, montraient un intérêt plus grand pour le cinéma. Je les ai donc réunis en leur proposant de créer un atelier, en commençant par le cinéma tunisien. J'écrivais dans les journaux depuis les années 1980 (sur le cinéma, sur le théâtre, sur la littérature, etc.), mais je n'ai vraiment pris la décision d'aller plus loin dans la critique cinématographique qu'avec *L'homme de cendres* de Nouri Bouzid (1986). Ce film a joué pour moi un rôle important, c'est pour cela que j'avais d'abord pensé au cinéma tunisien.

En tant que professeur de langue et de littérature françaises, j'ai toujours eu un problème par rapport à ma propre réalité culturelle, littéraire. Nous écrivions des articles sur des auteurs français, sur lesquels les Français avaient toujours écrit, bien avant nous et mieux que nous. Je ne me sentais pas à l'aise, sachant qu'ailleurs, au Maroc par exemple, la

configuration était bien différente : les critiques littéraires, « francisants » également, peuvent, quant à eux, utiliser des textes arabes et des textes marocains. Je vivais ce décalage comme une frustration. J'étais l'un des rares spécialistes de la littérature française du XVII^e siècle, j'aurais pu en profiter, mais ça ne me motivait pas beaucoup. Au cinéma, c'était pareil. Je me suis inscrit dans un type de cinéphilie très proche de la cinéphilie française. Or, quand le film de Nouri Bouzid est sorti en 1986, je n'ai dormi après la projection qu'après avoir écrit un article. Le lendemain, il est sorti dans *La Presse de Tunisie* sous le titre « Caméra de chair ». C'était pour moi un événement important qui donna tout d'un coup un sens à ce que je faisais.

KB : *C'est vrai que L'homme de cendres a été un révélateur pour le public tunisien, il a permis une sorte de retour sur soi.*

TC : Là, je me suis dit que je pouvais, peut-être, donner un sens au mot « critique de cinéma tunisien ». Cela ne m'empêchait pas de continuer à enseigner, en tant qu'universitaire, les cinémas américain, italien ou français. Pour moi, ce qui s'écrivait dans les journaux n'était pas satisfaisant, et je pensais qu'il fallait renouveler la critique. J'ai donc lancé cet atelier. J'ai demandé à chacun d'analyser une séquence, et nous avons organisé une séance publique, à la Maison de la culture Ibn Khaldoun, au cours de laquelle chacun a parlé du film. Mais, très vite, nous nous sommes dit qu'il fallait écrire.

Le premier numéro de *Cinécrits*, intitulé « Premiers regards », a porté sur les films programmés alors dans les salles. Ce que nous faisons était en rapport avec les manifestations, les cycles que l'association organisait. Mon premier souci était d'articuler cela avec l'actualité. Après, nous avons pris de grands classiques tels que Pier Paolo Pasolini, François Truffaut, Rainer Werner Fassbinder etc. Nous avons donc très vite pensé qu'il fallait que l'on revienne à la culture cinématographique mondiale. Nous visionnions les films sur cassette, nous discussions beaucoup et chacun apportait un projet de texte. Mais, nous n'étions pas le porte-parole de l'association, ce n'était pas la revue officielle de l'association, parce que les autres membres du bureau n'y écrivaient pas ; et même pour ceux qui voulaient y écrire,

leurs articles étaient soumis à l'avis du groupe des rédacteurs.

KB : *C'était donc d'abord un atelier d'écriture.*

TC : J'ai oublié de dire qu'au départ, je rêvais d'autre chose, d'une revue tunisienne professionnelle. J'avais contacté des critiques, mais je ne suis pas arrivé à la faire.

KB : *Est ce que tu sais pourquoi maintenant ?*

TC : Le souvenir que j'en ai, c'est que je n'ai pas rencontré beaucoup d'enthousiasme.

KB : *Tu voulais construire un espace de débat ? S'il n'a pas pu naître à cette époque là, était ce la faute aux gens du cinéma ou à ceux qui écrivaient ? Ou encore, était ce lié aux rapports entre la culture académique et la culture cinématographique ?*

TC : Je ne sais pas, mais je me suis dit que la solution passait par les jeunes. À l'époque, je pensais que cette responsabilité était individuelle. Même si je n'étais pas toujours d'accord avec ce qui s'écrivait, je voulais d'abord réunir des critiques parmi ceux qui étaient en exercice. J'ai donc créé cet atelier en tant qu'espace de débats. Personne ne s'est opposé à ce projet, même si cela a créé quelques jalousies. Mais, ça a marché pendant trois ou quatre ans. Ces jeunes étaient des étudiants, célibataires ; par la suite, ils se sont mariés, ils ont trouvé du travail, certains même sont partis loin du pays : ça devenait plus difficile pour moi de réunir les membres de notre atelier d'écriture. Mais, nous sommes allés jusqu'à publier une vingtaine de numéros, assez « décents » et appréciés. La plupart d'entre eux continuent aujourd'hui à être dans le cinéma, ils écrivent un peu partout, en Tunisie et à l'étranger.

KB : *Bien que brève, la publication de Cinécrits fut quand même une expérience intéressante.*

TC : Le plus important, de mon point de vue, c'est qu'à un moment, nous nous sommes dit qu'il nous fallait analyser plus de films arabes et africains. Nous avons ainsi écrit sur des cinéastes importants comme le Malien Souleymane Cissé, le Burkinabé Idrissa

Ouédraogo ou l'Égyptien Youssef Chahine. Nous voulions nous adapter à notre réalité et nous continuons aujourd'hui encore.

KB : *Tu poses, de façon plus générale, le problème de l'exercice des métiers intellectuels, ou des métiers qui ont un rapport avec la parole et l'écriture. Est ce ce que tu déplores ? Le cinéma révélerait il, plus que les autres arts, un manque de moyens ou un manque d'espace créatif ?*

TC : Les deux. Le cinéma révèle plus parce qu'il est un vecteur d'expression contemporaine. C'est aussi ce que je connais le mieux. Nous vivons tous cela, mais les solutions que l'on donne à ce problème sont différentes. Bourguiba ne disait-il pas que la Tunisie était trop petite pour lui ! Reprendre cette expression peut paraître démesurée, mais elle n'est pas sans intérêt. La Tunisie est un pays qui, de par sa situation géographique et son histoire, peut donner la capacité ou peut-être seulement l'illusion d'embrasser le monde. Les gens de ma génération ont eu également la capacité, par leur formation, d'embrasser ce qui se passe en Europe et dans le monde, et nous n'avons pas appris ces choses là impunément : le décalage n'est pas facile à vivre, il est difficile de ne pas se sentir confinés dans un espace qui a du mal à contenir nos ambitions.

KB : *Tu évoques ici le côté extraverti de la classe intellectuelle tunisienne.*

TC : Cette extraversion n'est pas forcément positive, elle génère beaucoup d'aigreur, de ressentiment et de blocage. Je le vois dans les films, dans les plans qui défilent, dans les séquences, dans la façon dont les personnages bougent. J'y vois le désir des cinéastes d'aller loin, d'atteindre des niveaux internationaux. Par exemple, quand tel ou tel cinéaste tunisien prend sa caméra, Godard, par exemple, ou Fellini n'est pas loin de son horizon : c'est un référent qui brûle, même s'il n'y pense pas vraiment. Prenons l'exemple d'Abdellatif Ben Ammar², il a été l'assistant de Rossellini sur *Le messie* (1975). Bien sûr, il n'était pas le seul (d'autres Tunisiens ont travaillé avec Rossellini), mais ce n'est pas rien. Pour transcender le drame en fantaisie, il faut une gymnastique extraordinaire, un grand écart. Il ne faut pas que ce soit un écartèlement, une torture, mais au contraire une « grâce ».

KB : *Quel remède le cinéma offre t il pour atténuer cet écartèlement ? Aujourd'hui, avons nous les moyens de dépasser cette situation ?*

TC : Nous en avons les moyens, mais c'est toujours une question de « responsabilité », au sens sartrien du terme. Je ne crois pas du tout qu'il s'agisse d'une absence de moyens, c'est la question d'un environnement avec lequel il faut composer.

KB : *Par ton travail, tu milites pour la construction d'une critique nationale avertie, mais il n'y a pas suffisamment de revues spécialisées, ni un musée du cinéma actif, en tous cas un lieu vivant à partir duquel les Tunisiens pourraient acquérir une culture cinématographique et inscrire leur cinéma dans une dynamique culturelle contemporaine. De façon paradoxale, l'important dispositif culturel qui existe autour du cinéma tunisien ne l'empêcherait il pas d'être plus productif ? Le cinéma n'a pas seulement besoin de cinéastes et de techniciens.*

TC : Revenons à la question posée au départ de l'entretien, celle de l'enseignant-chercheur qui est censé réfléchir ou apporter un « regard sur » quelque chose (un film, dans le cas présent), et qui, en même temps, est associé à la vie culturelle, en l'occurrence le cinéma. Paradoxalement, ces deux postures – celle de l'enseignant qui donne un cours sur Hitchcock par exemple, et celle du journaliste qui, face à un film tunisien, réagit par un article dans un quotidien de la place –, ne sont pas complémentaires, leur relation est problématique.

KB : *Pourtant, elles ne sont pas antinomiques ! Si elles le sont, est ce parce qu'il n'y a pas l'espace d'expression culturelle dont nous parlions tout à l'heure, ou encore parce que le cinéma tunisien qui est maintenant relativement connu, ne serait pas assez inscrit dans le cinéma mondial ? Comment, selon toi, pourrait il être plus fort, avoir plus d'existence ?*

2. Abdellatif Ben Ammar, né en 1943 à Tunis, diplômé de l'IDHEC (Paris). Filmographie : 2 + 2 (court métrage avec Hassen Daldoul et Mustapha Fersi) ; *Le cerveau* (court métrage) ; *Opération yeux* (1967, court métrage), *L'espérance* (1968, court métrage), (1969, premier long métrage), *Sur les traces de Baal* (1971, court métrage), *Mosquées de Kairouan* (1972, court métrage), (1974, long métrage), *Sadiki* (1975, court métrage), (1980, long métrage), (2002, long métrage).

TC : Je veux dire que ces postures ne sont pas dans le prolongement l'une de l'autre. C'est comme si on faisait deux métiers différents et dans deux aires culturelles totalement différentes. Par exemple, quand, à Tunis, je parle d'Hitchcock, je me dois d'en parler comme si j'étais dans la peau d'un enseignant d'une université française ou autre. Mon exigence doit être la même.

KB : *Parce que tu possèdes la culture nécessaire...*

TC : Et, en plus, j'utilise la même langue. Mais, pour parler du film tunisien, dans une salle telle que celle de la Maison de la culture Ibn Khaldoun ou pour écrire dans *Tunis Hebdo* ou même dans *Cinécrits*, publication née de la volonté d'inventer un espace nouveau, il se passe autre chose : non pas que je me défasse totalement de ce que je suis, puisque je suis toujours celui qui a parlé de Hitchcock en classe, une heure auparavant, mais je suis dans une autre posture. C'est un travail plus dur. Mon bonheur aurait consisté à ce que, lorsque je sors de l'université après avoir parlé en tant que professeur de cinéma, je puisse continuer à faire à peu près la même chose en dehors, dans un cadre différent, une maison de la culture ou ailleurs. Or je n'ai jamais eu ce sentiment là, sauf lorsque le premier film de Nouri Bouzid est sorti. C'est comme si je passais d'une situation cinématographique à une situation pas encore suffisamment cinématographique. La question fondamentale qui se pose à moi est celle du « développement ». Je me rends compte que je deviens, non pas un fonctionnaire, mais quelqu'un qui participe à la construction de quelque chose. Celui qui réfléchit est toujours critique, il mobilise l'acuité du regard ; en revanche, quand il participe à la construction de quelque chose, et quand en plus ce quelque chose est fragile, il effectue un travail pratique, délicat, quasi manuel, qui appelle d'autres facultés : je le dis sans aucun mépris, mais c'est autre chose. Dans d'autres pays, on peut continuer à exercer la critique, devant un autre public.

KB : *Au delà de la pédagogie, de l'enseignement ou de l'animation, ton objectif touche donc à quelque chose de très profond, à la possibilité d'un regard, à travers le cinéma, sur la société contemporaine. Penses tu que*

cette diffraction du regard, cette double posture que tu ressens, est applicable seulement au cinéma ou peut on la retrouver dans d'autres secteurs culturels ?

TC : Oui, par exemple dans le domaine de la peinture ou de la littérature, mais peut-être pas de la même manière. Je crois surtout que cette question est liée à une génération. Quand j'ai découvert la culture française – et à travers elle la culture européenne et plus généralement occidentale –, je n'ai pas découvert une culture étrangère, ce n'était pas la « culture de l'autre ». Je la faisais mienne cette culture, évidemment puisqu'elle a construit aussi ma personnalité.

KB : *Et la culture tunisienne alors ?*

TC : La culture tunisienne était déjà là ; sauf que, à mesure que j'avance, je me rends compte qu'il y a un réel hiatus. J'ai eu la possibilité d'être considéré comme un critique cinématographique. Lorsque Serge Toubiana³ m'a demandé, il y a une quinzaine d'années, de collaborer aux *Cahiers du cinéma*, ce n'était pas parce que son équipe avait besoin d'un spécialiste de l'Afrique ou du Monde arabe (« un Tunisien parlant l'arabe pouvant parler du cinéma arabe ») : ce n'est pas cela le critère de ce genre de revue. Il s'adressait à un critique de cinéma qui écrit, de temps en temps, sur des films étrangers. Pourtant, je ne l'ai pas fait.

KB : *Est ce pour ne pas seulement écrire à l'étranger ou pour ne pas seulement écrire sur le cinéma étranger ?*

TC : À ce moment là, je pensais que j'aurais été là-bas en touriste, je n'avais pas de propension naturelle à cela. Je ne peux pas ne pas me poser la question de savoir ce que je fais des cinémas qui existent autour de moi, et des cinéastes arabes en général. Dans une espèce d'universa-lisme abstrait, on peut ne pas en tenir compte. J'en ai beaucoup discuté avec certains de mes amis, les plus jeunes notamment : pour eux, si 99, 99 % des films sont mauvais, et bien on ne parle que du 0,01 % restant, s'ils sont bons et quelle que soit la nationalité du cinéaste. Mais, je n'arrive pas à

3. Serge Toubiana, né à Sousse (Tunisie) en 1946, est aujourd'hui directeur de la. Il a été rédacteur en chef de la revue aux côtés de 1973 à 1979. [NDLR].

me faire à cette idée. C'est probablement dû à ma culture patriotique, ou à mon tempérament volontariste ; je pense que j'ai une responsabilité (pour employer un mot un peu pompeux) : puisque je suis là, que je parle cette langue, que j'ai vu ce film là, je peux dire à propos de ce film quelque chose qui puisse avoir un sens. Aujourd'hui, je vais plus loin dans mon raisonnement : je me dis que la notoriété ou la célébrité n'existe pas, qu'il n'existe pas de valeur en soi : c'est le processus de valorisation qui est le plus important, c'est lui qui donne leur valeur aux choses.

KB : *Fais tu référence au marketing ?*

TC : Non, pas du tout. Il s'agit du sens que je donne à la culture. Les choses ont leur valeur, mais si on ne les valorise pas, cette valeur ne se voit pas, donc n'existe pas. Pour dire les choses plus simplement, *Khalifa le teigneux*, réalisé en 1968 par Hamouda Ben Halima, est un excellent film. Or qu'avons-nous écrit sur ce film ? Et pas seulement sur celui là. C'est pour dire que la responsabilité, je la vois comme ça, aussi.

KB : *Ton point de vue a changé en vingt cinq ans, mais le cinéma a changé également, ainsi que la place du cinéma dans la culture.*

TC : C'est surtout parce que j'écris à l'étranger et que je vois comment ça se passe, peut-être aussi parce que je voyage plus souvent maintenant. En Belgique, par exemple, je sais ce que les gens disent du cinéma belge. C'est un peu pareil qu'en Tunisie. En revanche, on pourrait réfléchir sur la dynamique importante qui existe en France, sur le cinéma et autour du cinéma. Ce n'est pas le cinéma français en lui-même qui est important, même du temps de la *Nouvelle Vague*. C'est plutôt l'importance du cinéma dans la culture française, l'importance que l'on accorde dans ce pays à l'industrie du cinéma, à l'économie du cinéma, aux salles de spectacle, à la critique, au dispositif juridique qui organise le métier et la profession, et aussi à l'enseignement. Nous aussi, nous avons notre point de vue mais, à cause ou à la faveur de cette situation d'indigence intellectuelle, nous avons tendance à mythifier ce qui se passe ailleurs. Quand on parle de Godard ou de Fellini, nous ne savons pas toujours ce qu'il y a derrière. On oublie que Godard est un Suisse. Son importance a été montée ou montrée (si j'ose m'exprimer

ainsi) en France. Quand la *Nouvelle Vague* est arrivée, elle était portée par l'arrivée d'un grand nombre de cinéastes nouveaux. Quand François Giroud a utilisé cette expression, devenue aujourd'hui étriquée, elle savait ce qu'elle disait : elle parlait des nouvelles générations de Français qui arrivaient et apportaient quelque chose d'autre, non pas seulement au cinéma. Nous ne le voyons pas parce que nous ne nous représentons pas concrètement ce qu'est une dynamique culturelle.

Pour certains, c'est cette valorisation d'une dynamique qui a fait ressortir l'importance d'un François Truffaut (1932-1984) dont on pourrait dire aujourd'hui que c'est un cinéaste somme toute classique. Quant à moi, je ne dirais pas tout à fait cela, parce que je viens de cette filiation (c'est affectif !) ; mais j'entends des gens le dire. S'il y a eu Truffaut, c'est parce qu'il y avait également Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer et plus loin Jean Rouch, Alain Resnais, Chris Marker, et avant eux Robert Bresson, Jean Cocteau, Jean Renoir, etc. Un groupe de jeunes réalisateurs, arrivés au cinéma par la cinéphilie et par la critique, qui ont modifié le système. À leur époque, on ne pouvait se faire une place dans le cinéma français que si l'on était coopté, l'institution était extrêmement rigide et ces jeunes sont venus dire : « Ça suffit maintenant ! ».

KB : *L'imprégnation de cette « exception culturelle française », du moins pour les Tunisiens de ta génération, aurait donc suffi à faire émerger la conscience de ce qui doit entourer une dynamique culturelle autour du cinéma ou d'autres secteurs culturels. Cette conscience existe t elle aujourd'hui ?*

TC : Dans le milieu des critiques ?

KB : *Dans le milieu culturel et intellectuel tunisien en général. Je ne parle pas des gens du métier, de ceux qui en vivent.*

TC : Non, à mon avis, les gens qui réfléchissent sur le cinéma ne sont pas conscients de cela.

KB : *D'où, peut être la difficulté que tu ressens à être sur les deux terrains ?*

TC : C'est ça, je n'ai pas l'impression de me faire entendre. Par exemple, quand je descends

de la faculté pour aller à la maison de la culture, pour « animer » (pas pour faire une conférence), cette attitude là n'est pas comprise. Beaucoup de gens pensent que c'est un pis-aller dont la valeur, à leurs yeux dégradante, m'échapperait. Ils ne comprennent pas cette démarche, alors que pour moi, maintenant, elle est presque plus importante que l'enseignement. À la faculté, j'ai parfois l'impression d'être inutile. En tout cas, je me sens plus utile lorsque j'anime une séance dans un lieu culturel à Tunis, et encore plus à l'intérieur du pays. Je suis alors dans la réalité du pays plus que lorsque, à la faculté, je donne un cours sur le cinéma. Même si je suis fier de pouvoir enseigner le cinéma à l'université.

KB : *Est ce à cause d'une meilleure réception de tes propos par un large public ?*

TC : Non, plutôt parce que je pense que c'est là que l'essentiel se joue. Peut-être aussi parce que l'enseignement universitaire devient un carcan de plus en plus rigide. Évidemment, à l'université, on peut suivre un programme et assurer une continuité, évaluer si ça a marché ou non. À l'extérieur, c'est plus aléatoire, mais c'est plus vrai. Cette question que j'ai du mal à formuler est peut-être liée à ma formation. J'ai été formé à une époque où les illusions étaient importantes, une époque d'euphorie.

KB : *Tu parles de quelle époque, car tu n'as pas plus de 55 ans ?*

Je parle des années 1970, et je me compare à mes enfants. C'était une époque où les lendemains étaient plus radieux. Quand on avait le bac, on pouvait travailler où on voulait et j'étais persuadé que j'allais transformer la société. Bien sûr, tout le monde participe toujours, à son niveau, aux changements de la société, mais jusqu'à l'âge de 40 ans environ, j'étais absolument convaincu que nous allions transformer le monde, grâce au « développement » : peu importe qu'on l'entende au sens libéral ou au sens marxiste, « au développement des forces productives » et des changements des « rapports de production » qui s'ensuivraient. Je n'étais pas le seul à le penser. Nous avions une perception extrêmement concrète de cette responsabilité. Je dis cela pour expliquer le terme « euphorie » que je viens d'utiliser. Ce que je faisais était porté par ce mouvement là. Bazin et son influence sur la nouvelle critique

française n'était pas seulement pour moi un fait d'histoire ou une référence intellectuelle.

KB : *Le projet d'André Bazin⁴, grand critique de cinéma, n'était il pas lui même national ? Son modèle, confronté aux normes internationales actuelles, ne s'est il pas un peu perdu également ?*

TC : D'abord le projet d'André Bazin n'était pas un modèle national, mais intellectuel. Bazin ne défendait pas seulement le cinéma français, il défendait aussi beaucoup le cinéma italien ou américain, en tout cas des cinéastes américains comme Orson Welles et des cinéastes italiens comme Roberto Rossellini. Il ne pensait pas créer une école, mais il a bien été un « père spirituel », une source d'inspiration forte pour les générations de critiques qui lui ont succédé. Il n'était pas le seul mais en tous cas, il a été très important.

C'est en vertu de la pensée d'André Bazin que les critiques de ma génération ont défendu le cinéma mondial. La différence, c'est qu'il écrivait en français, dans des revues françaises. Il faisait son travail de critique, en parallèle à l'animation. Lorsqu'on est honnête avec soi-même, comment peut-on se défaire de ces schémas ? L'histoire de la critique cinématographique a fonctionné de cette manière, elle fait partie de ma culture, et je pense que nous faisons aussi partie de cette histoire là. Si je compare notre situation à celle des critiques, par exemple, burkinabés ou italiens, ce n'est évidemment pas la même chose.

KB : *Pourquoi ? Parce qu'il y a un dispositif scolaire différent ?*

Le critique italien est dans la continuité, son rêve est contigu à sa réalité. Le Burkinabé, par contre, peut être très content lorsqu'il voit un film burkinabé quel qu'il soit ou à peu près. Pour lui, ce ne serait que positif, tous les films étant importants, même s'il voit bien qu'il y a

4. André Bazin (1918-1958), enseignant à l'École normale supérieure de Saint-Cloud, a fondé, à Paris, le ciné-club de la Maison des lettres. Militant pour l'éducation populaire après la Deuxième Guerre mondiale, il participe à la fondation de ciné-clubs, à des stages, anime des conférences dans les usines en France, en , en , au. Il mène, en parallèle, un travail de réflexion en écrivant pour L'écran français, Le Parisien libéré, en rédigeant des monographies. Il participe à la création de Radio-Cinéma-Télévision (qui deviendra). Auteur de Qu'est-ce que le cinéma ? (recueil d'études en 4 vol., 1958-1963), Paris, Éditions du Cerf, 1999, (1^{er} éd. 1976). [NDLR].

une différence entre Idrissa Ouedraogo et Pierre Yameogo. Quand bien même il aurait la même culture cinéphilique que la mienne, il est très loin de notre démarche. Pour nous, la question qui se pose est celle de la proximité historique et géographique d'avec l'Europe.

Dans l'un de mes derniers déplacements, j'étais invité au Portugal à une rencontre sur la critique de cinéma : Il y avait de grands critiques européens et américains, réunis par Jean-Michel Frodon. À côté de Jean Douchet, Enrico Guezzi, etc. J'étais au cœur de la critique mondiale. Tu comprends que, quand je retourne ici, l'échelle n'est plus la même, que c'est troublant.

KB : *C'est un effet de chapelle !*

TC : Oui, mais on ne peut pas y échapper. Est-ce qu'il se passe la même chose pour ces grands critiques lorsqu'ils vont dans une salle de cinéma de leur pays ? Sont-ils confrontés au même hiatus chez eux ?

KB : *Cela doit être comparable. Ce qui me paraît intéressant justement, c'est cette coexistence entre le connaisseur de l'art et celui qui doit le communiquer, en parler à une large audience. Aujourd'hui, avons nous les moyens d'atténuer ou de dépasser cette situation d'écartèlement ?*

TC : Voici un exemple très simple. Je viens de rentrer de Belgique où j'ai animé un atelier d'écriture en marge de la dernière session du Festival international du film francophone de Namur. Durant ce séjour, j'ai tenu à voir le film récent d'un cinéaste belge, connu, Joachim Lafosse, *Élève libre*. Il faut dire au passage que le cinéma belge est en essor, alors que nous ne parlons que des frères Dardenne : ces deux cinéastes sont évidemment immenses, mais leur valeur (encore une fois) se perçoit mal à cause de cette vision tronquée. *Élève libre* est donc un film dont on peut penser à raison qu'il n'est pas un chef d'œuvre, mais le sujet qu'il aborde, la pédophilie, et la façon de l'aborder nous interpellent à plus d'un titre.

Lors de la projection, j'étais noyé dans un océan d'élèves, des adolescents accompagnés de leurs professeurs. Je n'en revenais pas, j'en suis encore étonné. Pendant deux heures, j'étais davantage impressionné par la situation d'écoute

que par le film lui-même. Quand je suis sorti de cette salle, à Namur, je ne pouvais pas ne pas penser à l'impact d'un tel film ou de son équivalent chez moi, d'autant que je m'intéresse à l'éducation des jeunes par le cinéma, dans les collèges.

De retour à Paris, j'ai eu l'occasion de voir un film israélien, *Tu n'aimeras point*, de Haïm Tabakman qui traite de façon extrêmement singulière de l'homosexualité masculine dans un quartier ultra orthodoxe de Jérusalem. Là encore, au-delà des thèmes précis, je me suis posé des tas de questions.

Je rentre en Tunisie en pensant à ce que nous pouvons faire ici, à travers le cinéma, par rapport aux questions qui se posent à nous. J'essaie de mesurer les distances en évitant les sautes d'humeur. J'ai un tel rapport à ce que je crois être ma responsabilité dans l'utilisation du cinéma tunisien, comme instrument d'éveil culturel, de la pensée. Je ne prétends pas que le cinéma a la même fonction partout, mais je ne peux pas ne pas le considérer comme un vecteur important de modernisation sociale. Je pourrais éviter les comparaisons et dire : « Oui, ce sont des cultures différentes ». On peut dire ça froidement, cyniquement, mais jusqu'à un certain point.

J'ai pris des exemples extrêmes, mais pour moi le cinéma tunisien qui prétend s'attaquer aux problèmes de société, qui cherche à s'articuler à la réalité, ne répond pas assez aux attentes.

Quand tu prends le cinéma algérien d'Algérie, où l'institution est également très en retard sur les exigences du Septième art dans ce pays, tu découvres des choses intéressantes. Il n'y a qu'à voir *La Chine est encore loin*, le dernier documentaire de Malek Bensmail. Parti de l'école où la première balle a été tirée contre des Français pour parler de la société, il est allé très loin dans l'analyse de son environnement. Regardez le Palestinien Elie Suleiman ou encore le Marocain Faouzi Ben Saïd, des cinéastes en phase avec leur époque et le cinéma de leur époque. Ce ne sont que des exemples ponctuels.

Le cinéma est une industrie et, en Tunisie, nous n'avons que treize salles de cinéma. En revanche, nous avons quatre ou cinq écoles de cinéma, publiques ou privées, beaucoup d'étudiants sortent avec des diplômes. Par an, on arrive aujourd'hui à plus de quarante courts-

métrages. Le documentaire est directement lié à la formation. Tout ça pour dire le paradoxe dû au décalage entre le désir d'un critique de cinéma et l'environnement institutionnel. L'espace du documentaire est fermé. Où peut-il être montré ? Pourtant, même les documentaires commencent à amorcer quelque chose.

Le documentaire est important dans les pays où les cinéastes désirent témoigner. Prends *Le silence* de Karim Souaki, il est intéressant, il s'attaque à un problème sensible. Nous attendons le film de Mohamed Zran dont les documentaires ont été toujours remarqués, sans parler de Hichem Ben Ammar qui semble se spécialiser avec courage et rigueur dans le genre. Mais il n'y a pas foule.

KB : *Pour témoigner, il faut le désir de témoigner et il faut l'écoute.*

TC : L'écoute existe, et le désir de témoigner aussi mais l'écoute est étouffée et le désir est refoulé. On ne fait pas un film pour s'amuser. *L'image que tu fais est une image que tu arraches à titre personnel.* On n'est pas encore sorti de la conception que l'État se faisait du cinéma lorsqu'a été créée la SATPEC : cette société nationale n'est plus là, mais son ombre plane et la proposition est largement hypothéquée par la représentation politique.

KB : *Il y a un cinéma tunisien qui se fait hors de Tunisie...*

TC : Très peu de chose, comparé à l'Algérie, presque rien. Nous ne sommes pas dans la situation des cinéastes chinois qui en sont à leur cinquième génération de professionnels, et qui sont en train de négocier avec l'État chinois. Le même cinéaste Lou Ye qui a fait un film sur la place Tien an Men, *Une jeunesse chinoise*, vient d'en faire un autre sur l'homosexualité en Chine, *Nuit d'ivresse printanière*, au nom de la défense des droits de l'homme. Nous ne sommes pas non plus dans la situation du Maroc où c'est l'État qui pousse à aller plus loin. Dans le film de Leïla Marrakchi, *Marock*, réalisé il y a quelques années, il existe une liberté de ton inimaginable : il a fait débat et l'État a pris parti. Un autre exemple est celui de *Nos lieux interdits* de Leïla Kilani : cet excellent documentaire sur le thème des disparus sous le règne de Hassan II, a permis de

lever autre interdit, dans le cadre de la réconciliation nationale. Pour autant, nous ne sommes pas non plus dans la situation du cinéma algérien où l'institution cinématographique s'est totalement effondrée. En Tunisie, l'État donne encore de l'argent, se soucie des salles, mais pas assez. Les jeunes qui arrivent sont un peu déroutés.

KB : *Comment cela se voit au niveau de l'enseignement ?*

TC : Pour moi, l'enseignement vient après le cinéma, or on enseigne des choses qui n'ont pas d'écho dans l'environnement immédiat. Je ne parle pas de la formation professionnelle, mais de l'enseignement, de l'éducation, de la culture cinématographique. Je ne sais pas si beaucoup de gens vont voir les films, nous ne sommes pas nombreux à assister aux festivals internationaux de cinéma. On trouve les films dans les vidéo-clubs ; mais est-ce un véritable circuit de diffusion ?

KB : *Est ce que la consommation fait culture ?*

TC : Non, je ne crois pas, parce que la culture suppose aussi l'accompagnement. Cela suppose un discours : il n'y a de culture sans discours. La critique cinématographique signifie un montage entre la création cinématographique et un discours sur le cinéma, et des lieux.

KB : *Penses tu que la jeunesse a conscience de ce déficit de culture cinématographique ?*

TC : C'est un problème mondial. Dans le monde entier, le cinéma vit des mutations et partout, on réagit pour le sauvegarder et le développer, en intégrant le numérique, les DVD, Internet, etc. En fait, on assiste à une confusion audiovisuelle où tout se mêle. Le cinéma est un art autonome dont la diffusion a changé complètement le rapport à l'écrit. Par le biais d'Internet, les identités sont aujourd'hui altérées.

En Tunisie, nous avons une façon particulière de vivre cette histoire. Au Maroc, ils ont compris que le cinéma sert le développement. C'est très pensé. Toutes les lois promulguées depuis 2000 pour défendre le cinéma, l'importance de la production (15 films

par an sont produits au Maroc, alors que nous nous n'en produisons pas plus que trois par an en Tunisie). Par contre, nous les devançons en termes d'écoles. Les Marocains s'attaquent aussi au problème du piratage, ils ont du mal, mais presque tous les ministères conjuguent leurs efforts pour endiguer le phénomène. Ils le pensent comme un « assainissement », afin de pouvoir créer des multiplex.

Je suis témoin qu'ici, nous n'avons pas pu importer, par exemple, le dernier film de Pedro Almodovar parce qu'il était déjà en circulation dans le pays, en version piratée. Ce procédé illégal casse le marché, et ne fait pas culture, parce que le film en question ne passe pas en salle. C'est lié à tout le reste. Si, dans la salle, le film est aussi objet de consommation, cette consommation est néanmoins organisée, le produit valorisé. Autrement, tu déprécies le film. En Tunisie, peut-il y avoir dans les journaux une chronique sur les DVD copiés qui sortent ? Tu ne peux pas car c'est comme si tu légitimais le vol. Ça me pose des problèmes dans mon enseignement : parfois, je suis obligé de dire à mes étudiants d'aller acheter tel film dans un vidéo-club. Les gens savent très bien que c'est du piratage. Par exemple, imagine un

professeur d'instruction civique qui est obligé de demander aux élèves d'aller voler à la bibliothèque publique le dernier traité moral contre le vol ! Bien sûr, tu peux voir tout ce que tu veux, mais je pense que ça nous aide davantage à penser que l'on peut pirater n'importe quoi, plutôt qu'à faire du cinéma. Les secteurs cinématographique et audiovisuel vivent donc un énorme déficit en termes de législation. Et cela rejaillit sur les mentalités des cinéastes. Là, on n'est pas dans l'*underground*, puisque c'est le système lui-même qui a engendré cette mentalité.

Le côté un peu bâtard du cinéma tunisien est aussi lié au fait que les cinéastes ne savent pas comment se positionner par rapport au cinéma mondial. Il y a une perte de repères extraordinaire dans le domaine du cinéma. Des changements existent, mais pas de véritables mutations ni dans la production, ni dans l'industrie du cinéma ni dans l'enseignement, et cela depuis vingt-cinq ans. On commence juste à percevoir quelque frémissement, puisque récemment le ministre des Affaires culturelles a demandé aux professionnels de s'organiser pour se consulter et proposer une réforme. On verra ce que cela donnera.

Études

La sociologie face à l'image

Bruno PÉQUIGNOT

La question des images est apparue dans mon travail de recherche à partir et dans le cadre des questions que me posait le refus du recours aux œuvres d'art en sociologie des arts et de la culture. Par exemple, certains qui refusaient l'intégration de l'analyse des œuvres dans l'ensemble des démarches sociologiques n'hésitaient pas, dans leurs propres travaux, à avoir recours à la littérature, ce qui n'est qu'apparemment paradoxal. Mon hypothèse est que le refus des œuvres est, pour une part essentielle, un refus des images, ancien dans l'histoire de notre culture, mais qui n'est pas spécifique à la sociologie des arts et de la culture, ni sans doute d'ailleurs à la sociologie, même si, lentement, les choses évoluent.

Ainsi, constatant ce relatif désintérêt des sociologues pour l'image, leur réelle méfiance, voire leur rejet pur et simple, j'ai cherché à comprendre d'où pouvait venir ce rejet. La principale objection qui est faite à leur usage, à leur prise en compte comme objet d'analyse ou comme outil d'investigation porte sur la nécessité d'une interprétation, soit sur le fait que, contrairement à d'autres types de données, le sens ou la signification sociologiques des images seraient ou pourraient être l'objet de spéculations sans freins ni entraves.

Bien sûr, une telle position est intenable, aucune donnée ne pouvant se passer, dans le processus de production des connaissances, d'une interprétation ; et donc, l'interprétation n'est pas spécifique à l'image. De fait, on peut en dire autant des données quantitatives ou qualitatives, issues de recherches menées par questionnaire, par entretien, analyse d'archives, observation, etc. On peut tout aussi bien délirer sur un tableau statistique ou sur des entretiens que sur un tableau de Picasso ou de Vélazquez et rien du côté de l'objet, on le sait, n'empêche

le manque de rigueur dans l'analyse. La rigueur ne vient pas de l'objet, ni même sans doute, en tout cas exclusivement, des outils, mais de l'usage qui en est fait et donc du chercheur et des conditions qu'il se fixe pour assurer cette rigueur. C'est le sens, me semble-t-il de la remarque de Gaston Bachelard (1970, 213) :

En effet, une des exigences primordiales de l'esprit scientifique, c'est que la précision d'une mesure doit se référer constamment à la sensibilité de la méthode de mesure et qu'elle doit naturellement tenir compte des conditions de permanence de l'objet mesuré. Mesurer exactement un objet fuyant ou indéterminé, mesurer exactement un objet fixe et bien déterminé avec un instrument grossier, voilà deux types d'occupations vaines que rejette de prime abord la discipline scientifique.

Les matériaux "classiques" en sociologie sont peu discutés, en fait, et leur capacité à être une source de connaissance pour le sociologue ne fait que rarement l'objet d'un doute. Certes, il y a des discussions pour savoir si tel ou tel objets relèvent plutôt d'une démarche quantitative ou qualitative, ou les deux articulées ; s'il est plus efficient de réaliser un questionnaire fermé, ou de procéder à des entretiens non directifs ; si l'observation participante n'est pas plus apte à établir les bases d'une compréhension d'un phénomène et s'il faut lui adjoindre ou non une enquête plus classique ; enfin pour savoir quelle est la place dans l'ensemble de la procédure du recours à l'étude des archives, au sens large, de tout document pré-construit en dehors de la démarche scientifique proprement dite. Or il est clair que chacune des catégories de données ainsi recueillies est construite et que, dans le processus de construction, plusieurs facteurs interviennent. Dans l'entretien on peut relever :

la situation artificielle, l'orientation des questions posées par le sociologue, le caractère toujours reconstruit des réponses et notamment quand il s'agit de donner un récit de sa propre existence par la personne interrogée, ou encore quand il s'agit par elle d'exprimer une opinion sur un sujet pour lequel, en dehors de la situation d'entretien, elle n'aurait pas réalisé l'effort de réflexivité exigé par une réponse. De même, une enquête par questionnaire va induire, par la succession des questions, un certain type de réponses, et le traitement statistique va lui aussi introduire des biais interprétatifs par le choix des items, ou des séries comparées, etc.

Tout cela est bien connu, certes, mais ce qui reste un peu étrange, c'est que le caractère "irréel" des données ainsi recueillies ne soit pas opposé aux analyses qui en sont faites, alors que sera dénoncé le caractère illusoire, illusionniste même de l'image. Qu'elle ne soit pas une simple "copie" ou un simple "reflet" de la réalité relève sans doute de l'évidence, mais cela signifie-t-il que, pour autant, elle n'ait rien à voir avec la réalité matérielle dont elle est représentation, qu'elle ne serait que pure illusion dont il serait, alors, sans doute, intéressant de savoir d'où elle tirerait cette apparence de réalité, qui justifie le plus souvent sa condamnation ?

Assez rapidement dans cette enquête sur l'origine (Nietzsche) de ce rejet ou de cette mise à l'écart, j'ai rencontré Émile Durkheim et je voudrais souligner que l'on retrouve dans sa condamnation de l'imagination et de ce qu'elle suppose de liberté, voire de divagation, une structure de discours qui traverse l'histoire des idées de Platon à Pierre Bourdieu en passant par la querelle des iconoclastes – bien analysée par Marie-José Mondzain (1996) –, ou celle de la Réforme.

La permanence historique de cette méfiance, exprimée à chaque étape historique de façon spécifique, est en soi une question qui mériterait une enquête historique sérieuse, esquissée brillamment (mais un peu décevante pour ce qui concerne la modernité) par Alain Besançon (1994), mais aussi par Marie-José Mondzain (1996) et illustrée, par exemple, par Daniele Menozzi (1991), et plus récemment encore pour ce qui concerne l'Église d'Occident par Olivier Boulnois (2008).

Les adversaires de l'image historiquement l'ont toujours été pour des raisons politiques ; dans *La République*, Platon reprochait aux artistes de nous éloigner de la vérité et donc, d'apporter de la confusion dans la Cité, les Iconoclastes défendant en revanche le pouvoir de l'Empereur contre les prêtres. Ainsi, pour Platon, l'argument était métaphysique ; il était théologique pour les Iconoclastes ; social et patriotique pour Émile Durkheim. Il est aujourd'hui « scientifique », mais je crains qu'il n'ait pas beaucoup plus de consistances sous ce dernier masque, car il reste à savoir quels enjeux de pouvoir, il est chargé de couvrir sous ce manteau vertueux.

On pourrait ici, peut-être, se contenter de dénoncer une *X^{ième}* forme de résurgence de l'interdit religieux de l'image, comme écran trompeur entre Dieu et sa créature, entre la réalité vraie et le scientifique, ou jouer sur le mot « image » à l'instar des sondeurs qui présentent volontiers leurs résultats comme une "photographie instantanée" de l'opinion publique. Cela, sans doute, ne répondrait pas à la question essentielle qui se pose de l'usage de l'image dans la démarche sociologique et de la place spécifique qu'elle peut y occuper. Pierre Francastel écrivait en 1956 (253-254) :

La fonction symbolique sous-tend toutes les formes d'enregistrement matériel des phénomènes et toute activité informatrice de la pensée. L'art n'est donc pas un phénomène isolé, bien qu'il possède sa spécificité. Cette spécificité est dans la nature particulière des solutions et non dans la forme générale de l'activité figurative. De même que, sur le plan technique, l'art est une des techniques humaines et participe de ce fait à certaines lois générales de toutes les techniques, ainsi sur le plan figuratif, l'art est un des langages humains. Dans l'un et l'autre cas, il participe aux communes activités ; il est spécifique, mais il n'est pas, comme on le croit trop souvent, divergent.

On peut, sans doute, étendre ce que dit Pierre Francastel de l'art figuratif, à toutes les formes d'images, qu'elles aient ou non prétention à être œuvres d'art. Ce qu'il s'agit de comprendre, c'est en quoi l'image parmi les "langages" est spécifique. Ici, Jean-Claude Passeron (1991, 258) nous indique clairement une piste, en rappelant tout d'abord : « L'icône n'est pas le *signe*, on doit tirer toutes les conséquences méthodologiques de cette

spécificité » ; ce qui signifie que l'usage du mot « lecture » pour l'image est une métaphore et n'est sans doute que cela. Une image se regarde, s'analyse, voire s'interprète, après avoir été fabriquée. Mais, au sens strict, elle ne se lit pas, et cela n'est pas sans conséquence sur sa place dans la démarche sociologique. Nos collègues québécois qui ont proposé le terme de « spectature » pour remplacer celui de « lecture » quand il s'agit d'image, nous rendent là un vrai service pour la rigueur de nos discours sur l'objet icône.

Le travail interprétatif ne doit pas être confondu avec ce que, classiquement, on désigne comme exégèse ou herméneutique. Je ne vais pas ici développer ce qui l'a été ailleurs par d'autres et par moi-même, mais je rappellerai ce qui me semble être la différence essentielle : l'herméneute trouve dans l'objet travaillé (texte, image) lui-même les éléments de connaissance qu'il cherche, il s'agit pour lui de comprendre le texte par et en lui-même ; l'interprète, lui, cherche à établir les conditions, nécessairement externes, de la production du texte pour en tirer une signification (G. Simon, 1980, 11 *sq.*). Louis Althusser (1995, 1^{er} éd. 1967) en donne une illustration particulièrement intéressante dans la critique de l'humanisme théorique du jeune Marx à propos de la question de l'aliénation. Il commence par montrer que, pour Ludwig Feuerbach, cette question ne se joue pas dans la réalité concrète d'une transformation sociale, mais uniquement dans la « conscience ». Il écrit (*id.*, 458) :

L'aliénation n'est plus *procès* portant sur des transformations réelles, mais abstraction, portant seulement sur des *significations*. La désaliénation de l'homme n'est plus alors qu'un simple « renversement » du « renversement » du sens reliant l'Homme à son Essence aliénée réalisée dans ses Objets. Cette « inversion de l'inversion » ne porte ainsi que sur le « sens » : elle relève en somme de la *prise de conscience* rectifiée de ce qui existe déjà en acte ; elle est en somme la « bonne lecture » d'un texte, déjà écrit, et que les hommes lisaient jusque là à l'envers. Elle est dans son principe même *herméneutique*.

L'herméneutique consiste donc ici à inverser ou, dans d'autres cas, à « creuser » le sens du texte sans que dans cette opération n'intervienne aucune intervention de l'extérieur du texte, et notamment aucune prise en compte

des conditions de sa production. Le « jeune » Marx est encore pris dans une telle problématique quand il définit, en 1843, sa « critique » comme « autoexplication » ou même « confession » : « Il s'agit d'une *confession*, et rien de plus. Pour se faire remettre ses péchés, l'humanité n'a qu'à les déclarer ce qu'ils sont »¹. Or la position de Karl Marx va fondamentalement changer quand il établira sa méthode qui consiste justement à soumettre le sens d'un texte à l'analyse des déterminations sociales et historiques de sa production.

L'interprétation suppose – contrairement à l'herméneutique qui cherche dans le texte un « vrai » texte – que l'on pense le sens d'un texte comme le résultat d'un processus de production qui détermine, non seulement sa forme, mais sa signification et, par là, sa ou ses compréhension(s) possible(s) par un lecteur. Comme le souligne Jean-Claude Passeron (1986, 455) :

La sociologie de l'art n'existe que si elle sait s'obliger à mettre en relations les structures de l'œuvre et les fonctions internes de ses éléments avec les structures du monde social où sa création, sa circulation et sa réception signifient quelque chose ou exercent quelque fonction. C'est donc dire à la fois, contre le sociologisme externaliste, que l'analyse des effets ou des contextes sociaux de l'art appelle l'analyse structurale interne des œuvres, et plus précisément des œuvres singulières puisqu'elle ne peut sans risque d'auto annulation être conduite comme analyse passe partout d'une pratique symbolique anonymisée ; et, contre le formalisme internaliste forcené, que l'analyse interne de la « littéralité » ou de l'iconicité picturale doit trouver dans la structure du texte ou de l'icône les raisons suffisantes et les interrogations pertinentes qui la contraignent et la guident dans l'analyse externe du fonctionnement des œuvres comme fonctionnement culturel.

Le travail d'interprétation suppose donc la mise en place d'une dialectique entre une analyse interne et une analyse externe de l'image, sous l'hypothèse que sa signification, et sans doute, une part de ses effets sociaux, ne peut être établie que par la compréhension des modalités spécifiques de « correspondance »

1. Karl Marx (1843), cité in Althusser, 1967-1995, 462.

entre ces deux niveaux d'analyse. Elle n'est ni pur reflet ni simple copie ni pur fantasme. Elle est une représentation, une construction plastique de la réalité qu'elle met en scène et dont elle propose une certaine structuration signifiante. Or une telle conception du travail sur l'image implique qu'on exhibe, d'une part, les conditions de sa production et, d'autre part, celles de sa réception et qu'on articule leur analyse avec une analyse interne de sa structure.

Pour voir, il faut savoir regarder. C'est en quelque sorte la conclusion à laquelle est parvenue une équipe internationale d'astronomes qui, à l'aide du télescope spatial Spitzer a, pour la première fois, détecté directement de la vapeur d'eau autour de la planète extrasolaire HD 189733b.

Ainsi commence un article du *Monde* (signé Barthelemy, 2007) qui montre ensuite que, pour voir la vapeur d'eau, il fallait d'abord avoir appris à regarder où et quand c'était hypothétiquement efficace pour repérer cette fameuse vapeur d'eau et savoir interpréter l'image ainsi transmise. Cette anecdote me permet de revenir à la question de l'image. Nous avons donc appris à voir ce que nos prédécesseurs ne savaient pas voir, et cet apprentissage transforme, parfois profondément notre compréhension du monde qui nous environne et donc, change notre capacité d'action sur lui. La connaissance est un instrument nécessaire à l'action.

Maintenant, si comme le sociologue le fait, on part de la pratique ou des pratiques sociales pour tenter de les comprendre et de les expliquer en en reconstruisant la logique, on ne peut exclure de la recherche l'étude des processus de production de ces connaissances qui ont informé la pratique. Nos capacités à voir, à repérer, à reconnaître tel ou tel éléments sont donc un objet de recherche à part entière. C'est sans doute un des ressorts importants de l'activité des fabricants d'images, qu'elles soient « d'art » ou non. Jasper Johns (2007, 12), dans un entretien, souligne ainsi, répondant à une question sur ce qu'il cherchait à faire dans ses œuvres :

Je crois que j'essayais de voir quelque chose, de voir ce que c'est que voir, de jouer avec la vue et la parole, tout en remarquant que la vie implique certaines complexités et contradictions.

C'est aussi ce que cherchent certains biologistes, comme en témoigne le dossier sur « le cerveau » présenté dans le numéro de juillet-août 2007 de la revue *La Recherche* (signé Coisne), où il est rendu compte d'une série d'expériences qui cherchent à substituer d'autres organes à l'œil pour « voir » un objet. Sans entrer dans le détail, un peu complexe, de l'expérience ici décrite, où la perception visuelle passe par la langue, je voudrais relever tout d'abord que ce type d'expérience a été rendu possible par une hypothèse proposée, il y a quarante ans, par Paul Bach-Y-Rita² selon laquelle « ce n'est pas la rétine, mais le cerveau qui voit ». À partir de là, les chercheurs ont entrepris « d'enseigner » au cerveau à voir avec d'autres organes, notamment tactiles :

Le décryptage de cette information nécessite au départ un effort de concentration de la part de l'utilisateur : il doit comprendre comment les picotements distribués sur la surface de la langue [par un ensemble d'électrodes disposées sur la langue et associées à une caméra et à un ordinateur] l'informent sur l'objet à percevoir. Mais, après quelques heures d'entraînement, le raisonnement conscient disparaît. L'usager ne perçoit plus de stimulations tactiles, mais il distingue l'obstacle comme étant devant lui. La perception est d'ailleurs si nette que si la caméra zoome soudainement sur l'obstacle pour en agrandir l'image, l'utilisateur cherche à l'éviter en se protégeant de son bras.

L'IRM permet de comprendre comment l'information passe d'une zone à l'autre du cerveau pour aboutir à « l'aire visuelle primaire qui analyse ce signal et le traduit en perception visuelle. Cette zone n'est pas sollicitée d'habitude chez les non-voyants » (*ibidem*).

Cette expérience montre bien que ce qu'avait imaginé autrefois Paul Bach-Y-Rita se trouve confirmé grâce aux moyens modernes d'investigation du fonctionnement du cerveau. Mais la reconnaissance d'une forme passe aussi par la mobilisation du stock de « formes » déjà acquises, c'est là que la mémoire joue un rôle essentiel. Un objet que je n'ai jamais vu est analysé à partir des objets déjà vus et je vais chercher, par comparaison formelle, à comprendre ce qu'il est. C'est ce qu'indique bien Jacques Morizot (2005, 9) :

2. Cité in *La Recherche*, « Spécial Cerveau », n° 410, juillet-août 2007.

Le fait qu'une surface présente des lignes et des couleurs ou exhibe une texture particulière est certes une condition indispensable pour qu'elle soit appréhendée par nos sens, mais tant qu'on est incapable de lui associer un contenu interprétable, il semble difficile de parler d'image au sens propre du terme.

L'interprétation de ce stimulus visuel est fonction de notre culture visuelle, nourrie de l'ensemble de nos expériences en la matière. C'est ce que rappelle Jacques Aumont (1990, 59), dans son livre fondateur sur l'image, s'appuyant sur Gombrich (1998) :

Gombrich insiste, en outre, sur le fait que ce travail de reconnaissance, dans la mesure même où il s'agit de reconnaître, s'appuie sur la mémoire, plus exactement, sur une réserve de formes d'objets et d'arrangements spatiaux mémorisés : la constance perceptive est la comparaison incessante que nous faisons, entre ce que nous voyons et ce que nous avons déjà vu.

Les arts jouent ici un rôle spécifique dans la fabrication d'arrangements et de formes sur lequel Jacques Morizot (2005, 44) insiste :

Ainsi le mérite de l'art, ce qui en fait une activité humaine riche et diversifiée, est sa capacité à cultiver la simulation pour elle-même, d'en raffiner et d'en faire varier à l'infini les modalités, du moins dans les limites compatibles avec le respect de l'œuvre.

D'une certaine manière, l'art nous propose une sorte de situation expérimentale, dans laquelle sont produites des images, non naturellement générées, mais donnant à notre cerveau des instruments nouveaux d'interprétation des formes que nous percevons. L'art fait voir ce que nous ne savons pas voir dans ce que nous regardons et ainsi il nous donne une puissance d'action différente. Pour comprendre cette action, il est sans doute utile de remonter aux instruments qui ont informé l'être agissant, l'ensemble des savoirs accumulés par son éducation, au sens large du terme et par son expérience propre, dont fait partie l'expérience esthétique, comme le montre John Dewey (1934, rééd. 2005).

C'est ici qu'il me semble utile d'introduire dans le raisonnement la théorie de la mémoire telle que l'a proposée Maurice Halbwachs en 1925. La mémoire, pour lui, en effet, est toujours collective. Il souligne ainsi un point important pour mon propos (*id.*, 1994, 371-372) :

Il n'y a donc pas de perception sans souvenir. Mais, inversement, il n'y a pas alors de souvenir qui puisse être dit purement intérieur, c'est à dire qui ne puisse se conserver que dans la mémoire individuelle. En effet, du moment qu'un souvenir reproduit une perception collective, lui-même ne peut être que collectif, et il serait impossible à l'individu de se représenter à nouveau, réduit à ses seules forces, ce qu'il n'a pu se représenter une première fois qu'en s'appuyant sur la pensée de son groupe.

On retrouve bien ici l'idée soutenue par Jean-Claude Passeron (1991) sur les rapports entre l'interprétation des œuvres et la culture ou l'inconscient du spectateur. En d'autres termes, le sens donné à une image renvoie toujours aux conditions historiques de sa production : inconscient, histoire individuelle, culture, histoire collective dont se nourrit la première, qui font de chacun des interprètes, à la fois, des être uniques et pluriels, et qui permet à chacun de comprendre, à partir de son histoire propre comme de sa connaissance de l'histoire collective, l'interprétation proposée.

Mais, là où les sociologues se sentent plus à l'aise, c'est bien évidemment dans l'analyse de la réception. Cette "aisance", à vrai dire toute relative, ne doit pas masquer la difficulté d'une telle analyse. En effet, la compréhension de la réception de l'image et ses effets sociaux passe par la prise en compte des conditions de la réception : statut de l'image, accompagnement ou non par du discours oral ou écrit, etc. On ne "reçoit" pas de la même manière un tableau très connu d'un "grand" peintre, une toile d'un inconnu, une photographie de famille et un cliché de Cartier-Bresson. La même image peut provoquer admiration, dégoût, rire ou larmes selon les indices que le spectateur y reconnaît. C'est ce sur quoi insiste à juste titre Jean-Claude Passeron (1991, 269) :

[...] toute l'image n'épuise pas sa signification dans la figuration, c'est à dire dans la ressemblance perceptive avec l'objet représenté : oublions même la peinture non figurative, et sans parler du fait que l'image analogique est souvent accompagnée, en toutes sortes de messages, d'énoncés oraux ou écrits qui font intervenir d'autres codes et qui encadrent ou décident son sens, il est impossible de réduire ce sens à l'analogie visuelle (à "l'iconicité") puisqu'une image inclut, toujours, à des degrés variables selon les types d'images, des relations et des éléments "arbitraires" qui subordonnent chez le

spectateur la compréhension complète de “ce qu’elle veut dire” à la connaissance de ces conventions multiples et variables, bref à une *culture iconique*.

Et un peu plus loin, il précise (*id.*) :

Aucune image n’a jamais contraint quiconque à lui donner un sens où son inconscient ne trouve quelque profit et dont sa culture ne lui procure la clef.

La compréhension sociologique des effets sociaux de l’image passe par la prise en compte de l’ensemble de ces dimensions et de la mise en évidence des logiques qui les mettent en relation. Certes, l’image n’est pas construite selon les déterminations formelles, structurelles du discours, il n’y a pas ici de syntaxe fixée arbitrairement, même si l’appréhension de l’image a à voir avec la langue, elle montre plus qu’elle ne démontre, elle articule des formes plus qu’elle ne compose des idées ; mais, la production d’une connaissance à partir de l’image suppose qu’il y ait, dans les relations entre sa structure interne et ses conditions de production et de réception, des logiques en œuvre ; et la supposition que ces logiques sont, tout au moins en partie, sociales est la condition de l’usage des images en sociologie. Si l’on reprend ce que dit Jean-Claude Passeron – et si l’on tient compte du fait que, pour Sigmund Freud (1939, rééd. 1986, 237), « le contenu de l’inconscient est dans tous les cas collectif » –, tout ce qui contribue à la production comme à la réception de l’image trouve sa source dans le social et le culturel. Le travail du sociologue sur l’image passe donc, ici comme ailleurs, par une “déconstruction” des modalités de production de l’image, d’une part, en fonction de ce que sa réception nous révèle, d’autre part en fonction des relations que l’on pourra établir entre ce qui est vu et la structure interne de ce qui est donné à voir.

Prenons l’exemple des images, proposées par la télévision, des “charniers” de Timisoara : dans un premier temps, tous les spectateurs y ont “cru”. Comment expliquer cette croyance en la réalité de ce qui était présenté : réalité (?) dont il faudrait d’ailleurs savoir de quel ordre elle est ici ? En effet, ce que l’on pouvait voir, c’est une série de cadavres les uns à côté des autres, cette réalité-là n’a pas été – et ne peut sans doute être – mise en cause, c’est le commentaire qui l’accompagnait qui a été

critiqué : massacre de la police de Ceaucescu ou cadavres sortis de la morgue locale pour faire un acte de propagande ? Or la question ne fut pas posée, tant il était évident pour tous que la police politique roumaine était capable d’un tel acte. Un minimum de vigilance critique aurait pu s’appuyer sur le fait qu’elle avait aussi été capable de tout cacher jusque-là ! Les effets sociaux de cette vision non critique ont été, d’une part, une pression de l’opinion publique sur les gouvernements occidentaux contre Ceaucescu, et, d’autre part, ont eu pour conséquence que son exécution après une parodie de procès n’a été dénoncée par personne ou presque. La “révélation” du montage, c’est-à-dire de la mise en scène des cadavres³, habilement accompagnée d’un commentaire rappelé ci-dessus, a produit une dénonciation violente de la manipulation par l’image, et en l’occurrence télévisuelle. Mais, cette dénonciation s’est arrêtée à ce reportage et ne s’est pas étendue à toutes les images télévisuelles, d’une part ; d’autre part, ce n’était pas la première fois qu’une telle manipulation était réalisée. Sans doute cette dénonciation elle-même n’a-t-elle été aussi forte que pour éviter que, justement, la vigilance critique que l’on pouvait espérer voir émerger de la révélation de cette “tromperie”, risque de mettre en cause la crédibilité globale de toutes les images présentées, de leur commentaire et du rapport qui les lient. Depuis, d’autres affaires ont confirmé cela : le vrai-faux entretien avec Fidel Castro, par exemple.

L’analyse sociologique de l’image doit prendre en compte l’ensemble de ces éléments : la réalité sociologique de l’image, c’est l’ensemble des indices, symboliques, qui prennent sens non en eux-mêmes, mais en tant qu’ils sont des représentations formelles, plastiques, d’idéologies. Sur ce point, Louis Althusser (1977, rééd. 1995, 592-593) nous indique une piste quand, analysant l’œuvre picturale de Lucio Fanti, considérée comme une “peinture d’idéologie”, il précise ce qu’on peut entendre par là :

3. Il n’y a pas que chez les sauvages que les cadavres “parlent”. Dans *Mort et pouvoir* (1978), Louis-Vincent Thomas décrit un rituel où on promène le cadavre sur un brancard, dans un village africain, si le cortège bute, hésite, voire tombe, devant une case, le mort a parlé et désigné celui qui l’a fait mourir.

Et si on demande : « Mais comment donc faire pour *peindre une idéologie* ? », Lucio Fanti répond en peignant des photographies soviétiques officielles composées par des photographes attentifs à leurs devoirs idéologiques. Sans doute l'idéologie officielle "existe" aussi dans de tout autres formes que dans la forme d'images photographiques. Mais elle "existe" aussi dans ces images, dans le traitement du "sujet", dans la symbolique des personnages, dans le cadrage, le type de paysage, dans les statues, qui peuplent les jardins, dans les statues et les tableaux qui habitent les demeures. On ajoutera naturellement que, pour *peindre une idéologie et que ça se voie*, que donc on voit que c'est une idéologie et qu'elle marche trop droit pour ne pas être boiteuse, il ne suffit pas de simplement reproduire une image : une image chargée d'idéologie ne se donne jamais à voir comme de l'idéologie en image. Il faut la travailler pour produire en elle cette minuscule distance intérieure qui la déséquilibre, l'identifie et la dénonce.

Le travail du peintre sur la photographie a quelque chose d'exemplaire pour le sociologue, même si, comme Pierre Bourdieu (1994, 36) le dit à Hans Haacke à propos de l'œuvre d'art, l'énoncé de ce qui pourrait être tiré comme discours de l'image n'a pas le même type d'impact que le montage de ces indices dans une image :

L'artiste est celui qui est capable de *faire sensation*. Ce qui ne veut pas dire faire du sensationnel, à la façon de nos saltimbanques de télévision, mais au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui, en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent.

Certes, mais si cette plus grande capacité à émouvoir de l'œuvre d'art, et je dirai de toute image, y compris celles ici critiquées par Pierre Bourdieu, de la télévision, qui vise au sensationnel, est incontestable, il reste au sociologue à comprendre les processus en acte.

Il y a dans toute image une construction. Elle peut vouloir "dire" quelque chose, faire passer un message, comme on dit, c'est le cas de la publicité et de la propagande ; mais, que ce soit le cas ou non, de toutes les façons les effets sociaux produits sur le spectateur sont des résultats et ont des conséquences. Pour comprendre ces conséquences, il faut reconstituer les processus en œuvre dans la production de ce

résultat. Ce qui caractérise peut-être l'image, comme réalité sociologique, c'est qu'elle est un mixte d'éléments qui pourraient tout aussi bien faire l'objet d'un discours articulé, et d'éléments qui y jouent sur un autre registre dont on ne peut comprendre l'efficace sociale qu'en déconstruisant les processus de production du sens, inscrits matériellement dans l'image. Il s'agit donc d'une juxtaposition ordonnée dans un cadre déterminé d'éléments potentiellement indépendants les uns des autres, mais dont la signification comme indices est à chercher dans l'ensemble des systèmes idéologiques qui ont participé de façon explicite ou non à la production de l'image.

La question des images ou des usages de l'image en sciences sociales est une question récurrente dans nos débats depuis les premières tentatives photographiques du XIX^e siècle, ou les premiers films ethnographiques notamment. Depuis, cette question se trouve déclinée dans de nombreux secteurs de la recherche, et notamment en sociologie des arts et de la culture autour de la question du statut de l'analyse des œuvres (en l'occurrence plastiques ou visuelles) dans la démarche du sociologue. En général, cette question est traitée plus de façon technique : comment analyser, ou présenter une image dans une recherche, ou une recherche en images que comme une question épistémologique. La question que pose l'image est de même type dans un premier temps. N'est-elle qu'un « fait », du type « il y a eu tel événement » comme on peut le dire devant une photographie, ou un film d'actualité ? Ou peut-elle avoir un autre statut heuristique dans la recherche ? Est-elle témoignage, illustration ou peut-elle faire « preuve », voire remplacer un raisonnement ou une démonstration, et à quelles conditions ?

Jacques Aumont (1990, 192-193) rappelle :

Toute représentation est donc rapportée par son spectateur ou plutôt, par ses spectateurs historiques et successifs à des énoncés idéologiques, culturels, en tout cas symboliques, sans lesquels elle n'a pas de sens. Ces énoncés peuvent être totalement implicites, jamais formulés : ils n'en sont pas moins formulables verbalement, et le problème du sens de l'image est donc d'abord du rapport entre l'image et les mots, entre l'image et le langage. Ce point a été souvent soulevé, et nous nous contenterons, ici de rappeler, après bien d'autres, qu'il n'y a pas

d'images « pures », purement iconiques puisque, pour être pleinement comprise, une image nécessite la maîtrise du langage verbal.

S'il n'y a pas d'image sans discours, son statut d'objet scientifique ou d'instrument de recherche est-il tout à fait particulier par rapport à d'autres, déjà inscrits dans le langage verbal ? Voire : un témoignage, un entretien et même les réponses par oui ou par non à un questionnaire fermé, ainsi que tout document écrit sur lequel s'appuie le chercheur sont aussi l'objet d'une réception où l'idéologie et la culture du récepteur, comme d'ailleurs de l'émetteur, jouent un rôle dans sa compréhension. Cela a été bien montré par Didier Demazière et Claude Dubar (1997), dans leur ouvrage sur les entretiens et leur traitement sociologique, où ils cherchent à tenir compte sociologiquement de la « parole » même de l'interlocuteur. On sait que chaque mot prend un sens spécifique pour chaque interlocuteur en fonction de sa propre biographie, c'est-à-dire en fonction des usages du mot que chacun a rencontré, et en fonction des circonstances particulières de cette ou de ces rencontres. Certains mots peuvent même, à certaines époques, acquérir une épaisseur idéologique tout à fait étonnante en fonction d'un usage public qui en a été fait. Cela est bien connu et on peut citer un exemple tristement célèbre : l'usage du mot « détail » a été très difficile pour les hommes politiques après une déclaration controversée d'un dirigeant politique. Or rien dans l'histoire de ce terme, dans son étymologie, dans la définition inscrite dans les dictionnaires ne peut expliquer sa connotation idéologique momentanée, si ce n'est cet usage particulier fait à un moment particulier par un individu particulier.

Mais, revenons à l'image qui relève, peut-être, quand même d'un usage particulier. La nécessité d'interpréter un texte n'est pas tout à fait du même type que celle d'interpréter une image qui, contrairement au texte, ne dispose ni de dictionnaire ni de grammaire pour être déchiffrée et comprise. On peut reprendre la citation de Jean-Claude Passeron (1991, 258) :

L'image n'est pas le signe, on doit tirer toutes les conséquences méthodologiques de cette spécificité.

Plus loin, il insiste (*id.*, 269) :

L'image la plus plate ou, semble-t-il, la plus « lisible », ne livre finalement son sens que dans le discours et les actes de l'individu ou du groupe qui

l'objective en le disant ou en en faisant quelque chose : du fait de sa *multivocité énonciative* et de son *indétermination assertorique*, l'image la plus réductible à son sens iconique (la moins « codée » par l'arbitraire de la coutume ou d'un système intentionnel de signes) est un message dont le signifié n'est jamais constitué et stabilisé qu'au travers de l'interprétation, nécessairement linguistique ou comportementale, formulée ou agie par les spectateurs, en fonction des « circonstances » du spectacle, parmi lesquelles l'image sociale que le spectateur se fait de l'offre d'images n'est pas la moins décisive.

Une telle idée impose donc la présence d'un discours qui vient « redoubler » l'image. Difficile de trouver ici le terme approprié, et c'est là toute la question à laquelle nous sommes confrontés : commentaire, illustration, explication, interprétation ? Quel peut être le statut du discours par rapport à l'image ? Si toute la connaissance est dans le discours, à quoi bon l'image ? En d'autres termes, si on peut remplacer l'image par du discours qui en épuiserait le sens, elle n'a plus d'autre utilité que d'être illustrative, et donc superfétatoire.

Peut-être faut-il introduire une réflexion sur la définition de l'image, définition qui doit pouvoir intégrer toutes les formes d'images : celles entièrement fabriquées par l'artiste ou l'imagier, comme on disait au Moyen Âge, comme celle fabriquée par l'intermédiaire d'un instrument de saisie du réel : appareil photo, caméra, l'image de synthèse relevant plus à mes yeux de la première catégorie que de la seconde⁴. Pour ce faire, partons d'une idée proposée par Jean-Luc Godard qui permet de mieux comprendre une part essentielle de son œuvre, notamment la dernière période (à ce jour). Dans le script de son film : *JLG/JLG*, le cinéaste nous propose en effet une sorte de définition de l'image, de mode d'emploi de ses films. Il est intéressant de noter ici que pour rendre quelque chose du rythme cinématographique, il utilise un procédé typographique particulier à l'écrit pour donner son texte, allant à la ligne à chaque « silence », mais aussi à chaque changement de plan. Ce qui est à souligner, à mon sens, c'est que ce rythme « haché » qui est celui de la parole de Jean-Luc Godard disant à voix haute ce qu'il écrit sur un cahier, et qui s'inscrit en réserve blanche sur

4. Nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Pierre Barboza, 1996.

l'image est aussi d'une certaine manière le rythme de la pensée en acte. Ce procédé, de plus, donne une dimension visuelle à l'écrit, dimension que, bien entendu, il a toujours, mais qui, ici, apparaît plus explicitement. On sait que certains textes ou documents rebutent ou, au contraire, attire avant même qu'on en ait lu la première ligne du fait de la présentation, de la typographie, etc. En ce sens, Stéphane Mallarmé nous semble être un pionnier qui, avec « Jamais un coup de dés... », a pensé le poème autant avec des mots, des sons qu'avec un espace visuel de leur distribution :

L'image est une création
pure
de l'esprit
elle ne peut
naître d'une comparaison
c'est vrai
mais du rapprochement
de deux réalités
plus ou moins
éloignées
plus les rapports
de deux réalités rapprochées sont lointaines et
justes
plus l'image sera forte.

Arrêtons nous un instant sur cette citation de J.-L. Godard, (1996, 21-22) ⁵. Il me semble nécessaire de souligner l'idée qu'une image n'est jamais une représentation d'une réalité isolée, il y a toujours (au moins) deux éléments articulés pour qu'il y ait une image qui ait du sens. L'image est une production de « l'esprit » écrit Godard, par une opération de rapprochement entre des éléments séparés, la compréhension de l'image passe de ce fait par l'analyse du processus de production intellectuel qui a institué et imposé le rapprochement et l'image qui en découle. Il insiste pour dire que la « force » de l'image est liée, d'une part, au degré d'éloignement des éléments ainsi articulés et, d'autre part, à la « justesse » de ce rapprochement. Cette dernière remarque est essentielle puisqu'elle introduit l'idée d'un jugement sur la pertinence de l'articulation, jugement c'est-à-dire pensée. La question est de savoir comment s'évalue cette justesse. Aussi est-il important à rappeler ce que disait Jean-Claude Passeron (1991) : la culture et l'inconscient, c'est-à-dire l'histoire même du

sujet inscrit dans une société, jouent leurs rôles pour créer du sens, et permettre qu'il soit reçu par un public, partageant quelque chose de ces histoires.

Un point important est l'idée qu'il ne peut s'agir d'une comparaison. La comparaison est une autre opération intellectuelle que le jugement, c'est une mise en perspective, un rapprochement certes, mais d'éléments qui restent extérieurs les uns aux autres, alors que dans l'image, il y a une fusion, voire une « confusion », des éléments rapprochés. Émile Durkheim (1895, rééd. 1967, 79) disait que le sociologue se doit de distinguer ce que le sens commun confond, mais aussi l'inverse, il se doit pour penser un phénomène de le « confondre » avec d'autres entre lesquels le sens commun ne voit pourtant aucun point commun. On peut ici proposer un exemple : lors d'un match de football (Heyzel), il y a eu une émeute et des morts. Le commentateur du match n'a su que répéter sur le vif cette phrase : « Ça n'a rien à voir avec le sport ! ». Est-ce si sûr ? Le système sportif qui prélève des sommes considérables sur les supporters ne contribue-t-il pas à fanatiser ces derniers, ce qui expliquerait leur réaction violente en cas de défaite, qu'elle soit juste ou non ? Rapprocher cette émeute du système économique de financement du sport peut paraître étrange au commentateur sportif, il n'en est pas moins sans doute une piste pour comprendre le phénomène sociologique de la violence qui se déchaîne dans certains stades ⁶. Le travail du savant consiste d'abord à établir des relations et à les penser éventuellement comme récurrentes, c'est-à-dire comme des lois. La production d'une image est proche de cette activité intellectuelle comme le souligne Jean-Luc Godard, elle est « création pure », ce qui est à mon sens dire qu'elle n'est pas une traduction visuelle de ce qui aurait pu être pensé au préalable, ce ne serait plus alors qu'une simple illustration plastique d'une pensée. Cette opération de pensée invite bien évidemment à une autre, celle du spectateur qui va re-penser le

5. Il s'agit en fait d'un texte de Pierre Reverdy paru dans sa revue *Nord-Sud* en 1918. Et ce passage est cité par André Breton (1924, rééd. 1992, 31).

6. Jean-Luc Godard a ainsi choqué dans une émission de télévision en rapprochant ce qui se passait alors dans l'ex-Yougoslavie avec le tennis en disant avoir entendu un entraîneur dire à son joueur : « Tue-le ! ».

rapprochement en fonction de sa propre inscription culturelle et de son propre inconscient. D'une certaine manière, les découvertes scientifiques sont du même modèle : la loi de l'attraction universelle a été établie par Isaac Newton en « appliquant » aux objets célestes les lois établies par d'autres pour des objets terrestres : la chute des corps (Galilée), le mouvement centrifuge (rapport entre la vitesse de rotation d'une bille au bout d'une ficelle avec l'angle du cône ainsi formé par Huyghens), pour établir une loi générale du mouvement des objets dans l'espace qui intègre les découvertes précédentes : les trois lois de Képler sur les orbites des planètes autour du soleil et réponde à la question de savoir pourquoi la lune ne tombe pas sur la terre ⁷. Jean-Luc Godard poursuit (*id.*, 22) :

deux réalités qui n'ont aucun rapport
ne peuvent se rapprocher
utilement
il n'y a pas
de création
d'image.

La pensée qui crée l'image n'est pas n'importe quoi. Il y a nécessairement quelque chose de commun entre les éléments rapprochés pour qu'il y ait image. En ce sens, l'usage du terme « création » par Jean-Luc Godard est ici un problème. Au sens strict, il ne s'agit pas d'une création, mais d'une fabrication, d'un « montage » comme il le souligne souvent avec force, au point qu'il fasse du montage la spécificité même de l'image cinématographique par rapport à d'autres types d'images. Les éléments rapprochés existent toujours-déjà avant l'image, dans la réalité, dans les représentations, dans la pensée, dans le discours. D'une certaine manière, l'image comme la pensée nouvelle est toujours le résultat d'une synthèse (comme l'exemple de Newton le montre bien) entre des éléments séparés, soit par l'analyse, soit tout simplement dans la réalité elle-même, soit encore parce qu'ils ont été produits dans des démarches séparées. Jean-Luc Godard insiste ainsi (*id.*, 23) :

et deux réalités
contraires
ne se rapprochent pas
elles s'opposent.
Une image
n'est pas forte

parce qu'elle est brutale ou fantastique
mais parce que l'association
des idées est lointaine
lointaine et juste.

Le terme d'« association », ici, nous ramène à Sigmund Freud et à la technique psychanalytique. La force de l'image est fonction de l'éloignement, en tout cas tel qu'il est pensé par le sens commun, la tradition, etc. Il peut être aussi l'effet pervers d'un résultat scientifique préalable ossifié en dogme, c'est-à-dire ayant perdu sa force de novation. Cette distance qui impose l'indépendance des éléments et donc leur compréhension séparée, ainsi franchie par la pensée, donne la force à l'image qui les rapproche. En ce sens, la pensée comme l'image est toujours critique, critique de tout ce qui fait obstacle à une appréhension ordonnée de la réalité qui, sans elle, reste fragmentaire, chaotique, sans signification et donc inutile pour l'action. Notre intervention dans la réalité suppose, en effet, que nous lui trouvions du sens. Les arts et les sciences y contribuent chacune à leur manière, spécifique certes, mais structurellement homologue.

Je voudrais pour conclure tenter de tirer de ces réflexions épistémologiques quelques conséquences sur la question de l'usage et de la place des images en sciences sociales. Je l'ai souligné, à partir du texte de Jean-Luc Godard, l'image si elle est « pensée » n'est pas et ne peut être ravalée à la seule fonction de l'illustration. C'est dire que la position que je voudrais soutenir pose l'image comme instrument d'investigation et donc comme outil de production d'une connaissance de la réalité. C'est donc lui supposer une spécificité par rapport au texte, même si, j'y insiste, elle n'en est pas séparable. Dans ses Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard procède à un montage d'images issues de diverses sources : cinéma, peinture, actualités photographiques ou cinématographiques, vidéo, publicité, etc. ; et le texte intervient sous deux formes : inscrit en réserve blanche sur l'image et donc s'intégrant dans son dispositif, et par une voix off qui lit le texte en question ou dit autre chose. Il s'agit

7. On sait que justement elle « tombe », mais tombe en même temps sur l'ensemble des autres objets dans l'espace ce qui explique et sa position et son mouvement : forme de l'orbite et vitesse de déplacement.

d'un dispositif, un peu comme un protocole expérimental en sciences de la nature. Dans ce dispositif, chaque élément vient s'articuler à l'ensemble des autres pour produire ce que Jean-Luc Godard tente de penser sur le cinéma, à savoir qu'il aurait dû être un instrument de production de savoir et de pensée : « Il est évident », écrit-il, « que le cinéma est capable de penser d'une manière plus accomplie que la littérature et la philosophie, mais cela a été très vite oublié » (J.-L. Godard in J. Rosembaum, 1997, 13). Il a ce que ni l'une ni l'autre n'a comme instrument à son service : l'image, le son, les mots, l'espace et le temps, la fiction et l'abstraction, tout ce qui contribue à la production d'une culture s'y trouve réuni et qui, par le montage, produit du sens. Le montage permet justement de rapprocher par la fiction. Il donne quelques exemples qui me semblent significatifs pour faire comprendre cette idée à partir de l'histoire, dans un entretien avec Serge Daney (J.-L. Godard, 1988, 25) :

Si tu dis que Copernic vers 1540 a amené cette idée que le soleil a cessé de tourner autour de la terre. Et si tu dis qu'à quelques années près, Vésale a publié *De corporis humanis fabrica*, où on voit l'intérieur du corps humain, le squelette, les écorchés. Bon tu as Copernic dans un bouquin et, dans un autre, tu as Vésale. Et puis, quatre cents ans après, tu as François Jacob qui dit : « la même année, Copernic et Vésale... ». Et bien là, il ne fait pas de la biologie Jacob : il fait du cinéma. L'histoire n'est que là. De même Cocteau dit : « Si Rimbaud avait vécu, il serait mort la même année que le Maréchal Pétain ». Alors, tu vois le portrait de Rimbaud jeune, tu vois le portrait de Pétain en 1948 et tu vois les deux et là tu as une histoire, tu as « de » l'histoire. C'est ça le cinéma.

Cette extension de l'idée de cinéma lui permet de montrer l'apport de la technique du montage bien au-delà de qu'on désigne habituellement dans les pratiques symboliques par le terme de « cinéma ». D'une certaine manière, si le cinéma se définit comme la découverte du montage, tout montage est toujours, d'une certaine manière, du cinéma. On pourrait montrer que cette découverte a provoqué dans l'histoire des arts et de la pensée, des transformations profondes : la peinture de Picasso, le Surréalisme, les Installations, etc. en sont directement issus. Mais ce serait un autre débat.

Si ce que nous dit Jean-Claude Passeron des sciences sociales – à savoir qu'elles sont prioritairement des disciplines du récit et non du calcul – est vrai, toutes les formes de mise en récit peuvent contribuer à la production de connaissances dans ce champ. Je dis contribuer et non directement produire, il y a une étape toujours à respecter pour qu'il y ait science, c'est la vérification des propositions avancées par un travail systématique et rigoureux de confrontation avec des éléments produits indépendamment d'elles. L'image, telle que je l'ai, avec Jean-Luc Godard, définie ci-dessus est toujours une mise en récit de la réalité et, par là, elle peut être un outil de production de connaissance et d'investigation dans la réalité. Quand Émile Durkheim rapproche le suicide, la religion, le statut matrimonial et la taille des communes, il raconte une histoire qui permet d'établir une relation, qui vérification faite peut être une loi de la vie sociale. De même quand Max Weber (1905, rééd. 2003) rapproche une tendance religieuse avec l'apparition de phénomènes économiques, il raconte une histoire, de même quand Jean-Luc Godard établit un rapport entre la peinture italienne de la Renaissance et une publicité pour des sous-vêtements féminins (*Pierrot le Fou*) pour établir un rapport entre deux types de civilisation ayant chacune sa logique, ou encore dans le même film quand il rapproche une certaine vision de la société (argent, vitesse) associant une multiplicité d'indices : abandon des noms propres pour les indicatifs téléphoniques (« Ah, vous aussi vous avez oublié qui était Balzac ! »), le succès du 45 Tours, la danse moderne comme couverture des activités maffieuses, d'ailleurs issues en l'occurrence d'une dérive du politique (OAS), etc. Il raconte une histoire et pense une évolution sociale que peu de sociologues ou d'autres analysaient ainsi à l'époque. Il le dit lui-même : « Il faut confronter des idées vagues avec des images claires ». Invitant à la critique des représentations communes par le rapprochement inédit de ce qui les constitue dans une image, qui n'est claire que parce que, justement, elle met en lumière ce qui, sans elle, serait resté obscur, confus, idéologique en un mot.

Le sociologue produit de la connaissance par l'interprétation raisonnée d'objets théoriquement construits, qui sont autant de « mises en scène » de la réalité sociale : mise en

discours dans l'entretien, mise en tableaux, en graphiques, etc. pour les matériaux quantitatifs. Dans le cas de l'image, il a une opération supplémentaire à réaliser : reconstituer le processus de production de la mise en scène, de la mise en image – ce faisant d'ailleurs, le sociologue est renvoyé à la question de l'analyse du processus de production de ces autres mises en scène du social par le sociologue lui-même – de la réalité sociale, pour comprendre et expliquer comment par l'image, et dans l'image, une société se construit, se pense et donc aussi se transforme.

On peut dire alors de l'image en sociologie, ce que Roger Bastide (1977, 49) disait de l'œuvre d'art – pensant surtout aux arts plastiques :

En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres voies d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va, au contraire, de la connaissance de l'art à la connaissance du social.

Un tel retournement de perspective n'est possible qu'à la condition que soit réellement prise en compte la spécificité de l'image, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas prise pour ce qu'elle n'est pas : un texte.

La question de l'image est donc fondamentale dans une analyse scientifique de la réalité du fonctionnement de la vie sociale. Elle n'est pas un phénomène secondaire, un *artefact* que l'on peut négliger, elle est au fondement même ce que qui fait qu'il y a un objet pour une sociologie : le lien social. Toutefois, qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas l'actuel déferlement d'images qui lui donne ce statut, c'est son essence même : elle est médiation et écran, mise en rapport et mise à distance, objet d'amour et de rejet, voire de haine. Reflet et fiction, en d'autres termes, elle réunit en elle tout ce qui permet de décrire les relations sociales.

La question que l'on peut alors proposer pour évaluer l'apport de l'usage des images en sciences sociales est celle-là même que, dans l'évaluation de tout travail scientifique, on peut

ou doit se poser : en quoi cet article, ce film, nous apprend-il quelque chose d'inédit sur le phénomène qu'il prétend étudier ?

On peut ici partager une conclusion et l'espérance de la philosophe Marie-José Mondzain (1996, 234) :

Voilà pourquoi la question de l'image, de l'icône et de l'idole nous déchire, puisqu'elle nous tient simultanément le discours de la vie et de la mort. Telle est l'image dans toute sa puissance économique, mensongère et véridique à la fois. Elle engage partout le questionnement sur les rapports entre notre désir et notre identité. [...] Un tel point de vue pourrait étayer une histoire du narcissisme où se déploieraient les figures anagogiques ou mortifères de nos libertés et de nos servitudes, de nos désespoirs et de nos utopies. Une sorte d'économie politique du narcissisme qui ne serait pas à tout coup le récit d'une noyade. La pensée philosophique de l'image n'est peut être après tout qu'une façon pour Narcisse d'apprendre à nager.

Bibliographie

- ALTHUSSER Louis, 1995a, « La querelle de l'humanisme » (1967), in *Écrits philosophiques et politiques*, t. 2, Paris, Stock IMEC.
- ALTHUSSER Louis, 1995b, « Sur Lucio Fanti » (1977), in *Écrits philosophiques et politiques*, t. 2, Paris, Stock IMEC.
- AUMONT Jacques, 1990, *L'image*, Paris, Nathan Université.
- BACHELARD Gaston, 1970, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin.
- BARBOZA Pierre, 1996, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicelle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, (Champs visuels).
- BASTIDE Roger, 1997, *Art et société*, rééd., Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales), [1^{er} éd., Paris, Payot, 1977].
- BESANÇON Alain, 1994, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* Coll., Paris, Fayard, (L'esprit de la cité).
- BOULNOIS Olivier, 2008, *Au delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, Ve XVI^e siècle*, Paris, Seuil, (Des travaux).
- BOURDIEU Pierre, 1994, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.

- BRETON André, 1992, « Premier manifeste du surréalisme (1924) », in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de La Pléiade).
- DEMAZIÈRE Didier et DUBAR Claude, 1997, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Paris, Nathan, (Essais et Recherches).
- DEWEY John, 2005, *L'art comme expérience* (1934), Pau, Publications de l'Université de Pau : Éditions Farago.
- DURKHEIM Émile, 1967, *Les règles de la méthode sociologique* (1895), rééd., Paris, PUF.
- FRANCASTEL Pierre, 1956, *Art et technique*, Paris, Gallimard.
- FREUD Sigmund, 1986, *Moïse et le monothéisme* (1939), Paris, Gallimard.
- GODARD Jean Luc, 1988, « Godard fait des histoires », entretien avec Serge Daney, *Libération* 26 décembre.
- GODARD Jean Luc, 1996, *JLG/JLG*, Paris, POL.
- GOMBRICH Ernst Hans et ÉRIBON Didier, 1998, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, rééd., Paris, Diderot Multimédia.
- HALBWACHS Maurice, 1994, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel (Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité).
- JOHNS Jasper, 2007, « Entretien », *Journal des Arts*, n° 251 du 19 janvier.
- MENOZZI Daniele, 1991, *Les Images. L'Église et les arts visuels* Paris, Cerf, (Textes en main).
- MONDZAIN Marie José, 1996, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, (L'ordre philosophique).
- MORIZOT Jacques, 2005, *Qu'est ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, (Chemins philosophiques).
- PASSERON Jean Claude, 1991, *Le raisonnement sociologique. L'espace non popperien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, (Essais et Recherches).
- PASSERON Jean Claude, 1999, « Le chassé croisé des œuvres et de la sociologie », in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, rééd., Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales), 449 459. [1^{er} éd., Paris, La documentation française, 1986].
- PÉQUIGNOT Bruno, 2007, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales).
- PÉQUIGNOT Bruno, 2008, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales).
- ROSEMBAUM Jonathan, 1997, « Bande annonce pour les Histoire(s) du Cinéma de Godard », *Trafic*, n° 21 printemps, 5 18.
- SIMON Gérard, 1980, « L'interprétation chez Marx et Freud », *La Pensée*, Paris, Éditions Sociales, n° 213 213, 97 112.
- THOMAS Louis Vincent, 1978, *Mort et pouvoir*, Paris, Payot.
- WEBER Max, 2003, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), traduction de Jean Pierre Grossein, Paris, Gallimard.

L'audiovisuel algérien

Du combat pour la libération nationale à la « boîte noire » de l'autoritarisme (1954-1992)

Abdelmajid MERDADI

Les Émissions de langues arabe et kabyle (« Élak ») de la Radiodiffusion française en Algérie ont constitué, à la fin des années 1920, le premier marqueur significatif de la place de l'audiovisuel dans la société algérienne. Au-delà des motivations d'ordre politique qui furent au principe du lancement de ces programmes – élargir la sphère de domination coloniale, afin de pouvoir commémorer, dans le faste, le centenaire de l'occupation –, il y a lieu d'en relever la portée, d'une part sur les pratiques culturelles de longue durée, d'autre part dans l'assignation du média radiophonique à être l'inattendu vecteur d'amplification du processus de « reprise historique », signalé par le sociologue Abdelkader Djeghloul (1988). En effet, l'avènement de cette radio algérienne s'inscrit, non seulement dans la profondeur de champ d'une effervescence exprimée par de nouvelles générations de lettrés en langues arabe et/ou française (enseignants, officiers de l'armée française, journalistes, nouvellistes, etc.) ; mais aussi dans la montée en puissance des associations musulmanes couvrant, du culturel au sportif en passant par le culturel ou le caritatif, les divers registres de la mobilisation des acteurs sociaux. Ce double processus a été consacré politiquement par l'émergence de nouvelles formes d'organisation (parti, syndicat) ou d'expression (*meeting*, marche, grève).

Après l'indépendance du pays, entre 1965 et 1975, se mirent en place les instances de l'audiovisuel algérien avec la nationalisation de la radio-télévision et la création du Centre national de cinématographie (CNC). L'imbrication des moyens audiovisuels dans le système de gouvernement, constitue, en elle-même, un autre indicateur de l'évolution des rapports

entre l'État et la société. Or c'est aussi durant cette période que se diffusent le plus des images de la guerre d'indépendance lors même que cette thématique a une part relativement minoritaire dans l'ensemble de la production cinématographique algérienne¹. Nous avons donc cherché à savoir dans quelle mesure, les films de fiction ou documentaires qui s'y rattache, informent, à la fois, l'imaginaire collectif et une quête du sens de l'histoire nationale.

Il existe relativement peu de témoignages écrits la guerre d'indépendance ou de récits d'acteurs. Les rares ouvrages qui s'y rattachent – en particulier ceux de l'ancien président du GPRA Ferhat Abbas – ont été publiés en France et ont fait l'objet d'une stricte censure en Algérie : à tout le moins, cela nous informe que la représentation de cette séquence relevait du principe même de l'imprimatur et du contrôle en amont et, pour un temps au moins, que cette représentation ne pouvait être éloignée de l'image d'un « peuple en armes » mise en scène dès les premières commémorations du 1^{er} novembre 1954. En situation de relative rigidité du support écrit et de la dimension aléatoire des autres modes de transmission mémorielles, il s'agira ici d'évaluer les possibilités et les limites d'une expression cinématographique assignée par la fonction de moyen de communication de masse.

1. Sur deux décennies, depuis *Une si jeune paix* (1964), film signé par Jacques Charby, jusqu'à *Fleur de lotus* (1988), la dernière œuvre de Amar Laskri, nous n'avons pu dénombrer, tous registres confondus (fictions et documentaires), que treize films ayant trait, explicitement, à cette période charnière de l'histoire algérienne (A. Merdadi, 2003). Cf. aussi B. Stora, 2004.

Du socle communautaire à la virtualité nationale

La « révolution radiophonique »

Il n'est pas excessif de parler d'une « révolution radiophonique », à partir de la fin des années 1920, au sens où se mit alors en scène, par la voie des ondes ², une « algérianité » longtemps occultée, jusqu'alors largement atomisée par la ségrégation coloniale. Chaque jour à partir de six heures du matin, une autre Algérie s'inventait, sous un contrôle politique vigilant certes, mais qui mobilisait au-delà d'un public encore restreint du fait des faibles capacités techniques de diffusion, sans parler du coût du récepteur sur le marché. La radio projeta ces Algériens de langues arabe et kabyle du terroir vers une territorialité nationale largement inédite ; et, de manière aussi marquante, elle les réinscrivit dans l'espace d'une civilisation arabo-musulmane longtemps subjuguée. Ainsi, l'ouverture des programmes de la station d'Alger, en langue arabe, par l'appel à la prière dont l'audience ne pouvait être comparée à celle d'un *adhan* de mosquée locale, a pu conforter le sentiment d'appartenance à une collectivité élargie – à tout le moins de croyants – plus chargée de sens et d'enjeux que le quartier ou le village d'origine. Nombre de récits de vie de ceux qui ont appartenus aux générations 1940-1950 rapportent le rôle, aussi inédit que significatif, de l'écoute collective autour du poste de radio, dans le « café maure ». Sans doute le média radiophonique s'est-il trouvé objectivement convoqué pour faire bouger les normes d'une socialisation algérienne longtemps arc-boutée à la famille, l'école coranique (ou médersa), en y rajoutant une touche de modernité qui ne s'épuisait pas sur le seul registre de la performance technique. Par exemple, le ténor algérien Mahieddine Bachtarzi (1969) qui fut aussi l'un des fondateurs d'un théâtre de langue arabe, rapporte dans ses *Mémoires* les conditions de diffusion de son premier concert par la station d'Alger. Dans le renforcement des assises d'une culture algérienne, il convient ici de souligner l'importance d'une écoute en commun, au-delà des terres d'origine, des musiciens et des divers genres musicaux. Les voix des femmes – celles de chanteuses comme Cheikha Tetma, M'alma

Yamna, Mériem Fekkaï, pour les toutes premières d'entre elles ; ou celles de comédiennes du théâtre radiophonique telles que Saïda Nadhira, Nouria, Wahiba, Farida, etc. – ont largement contribué à reconfigurer les imaginaires, et à légitimer la position des Algériennes dans l'espace public. Toutefois, cette séquence fondatrice de la modernisation de la communication sociale, au sein d'une société dite « indigène », reste encore peu prise en compte dans les travaux académiques, en dépit de la disponibilité de l'ensemble des numéros de *La revue des Élak* ³, un matériau tout à fait remarquable qui présente les programmes hebdomadaires de la station.

La place exceptionnelle de la radiodiffusion dans la vie quotidienne des Algériens fut consacrée, de façon spectaculaire, par la lecture de la proclamation du 1er novembre 1954 sur Radio Le Caire et, surtout, par l'annonce – anticipée ⁴ – des actions projetées par la direction du Front de libération nationale (FLN). Durant la guerre d'indépendance (1954-1962), « Sawt El-Djazaïr » (« La Voix de l'Algérie ») – émission diffusée par le FLN aussi sur les ondes caïrotes – aurait joué, selon certains, le même rôle que la radio de la France Libre à Londres dans les années 1940. Elle aura du moins constitué un pôle emblématique de diffusion de la culture de résistance au sein des foyers algériens.

Un « audiovisuel » de combat

La guerre d'indépendance algérienne paraît, au demeurant, avoir fondé le dispositif audiovisuel algérien, en ce qu'elle fut le premier de tous les conflits de la décolonisation à avoir requis des médias tels que la presse écrite internationale et la photographie ⁵. Dans son roman *Comme un collégien*, John Le Carré (2001), évoquant la couverture médiatique de la guerre du Viêt-nam du côté américain, parle de « cirque » pour qualifier la corporation des journalistes couvrant les événements. Or la

2. Tous contenus programmatiques (informations, musiques, théâtre) égaux par ailleurs.

3. Le collection de cette revue radiophonique est actuellement en dépôt au Centre de recherche du ministère des Anciens Moudjahidines, Alger.

4. Cette annonce avait accrédité, un temps, la thèse française de « la main égyptienne » dans l'insurrection algérienne.

5. Nous renvoyons à la thèse inédite de Marie Chominot, 2008.

première configuration de cette corporation, comme en témoigne dans ses mémoires le journaliste anglais Edward Beer, avait eu d'abord pour cadre Tunis et la guerre algérienne. Ce rappel vaut essentiellement pour mettre en exergue la place décisive que les dirigeants du FLN accordèrent à la communication, dans « la guerre inégale » (L. Gervereau et B. Stora, dir., 2004) qui les opposa au gouvernement français. De Tunis à New-York en passant par les capitales arabes ou celles de pays « amis » (et y compris en France même), la diplomatie du Gouvernement provisoire de la République Algérienne (GPRA) sut amplifier les positions et les propositions du FLN, user des opportunités offertes par les médias et, finalement, intégrer ces modalités comme inséparables de l'exercice politique.

Cette donnée joua un rôle notable lors de la crise de l'été 1962 qui opposa différents clans du FLN, en lutte ouverte pour le pouvoir au sein du nouvel État, et qui détermina largement le choix du premier gouvernement de l'Algérie indépendante. Mais, auparavant, elle était déjà inscrite dans les pratiques du FLN : sa recherche de moyens pour prendre une part active dans la guerre des images avait été une composante inédite de sa stratégie.

La première unité « cinéma » de la *wilaya* I, basée à Tébessa, date de 1957. Ce fut donc de manière relativement précoce que le « Groupe Farid », rassemblant des hommes comme Djamel Chanderli, René Vautier et Ahmed Rachedi, prit conscience des enjeux d'image et de représentation dans la conduite de la guerre. Dans le témoignage que donne le commandant Tahar Bouderbala, à la fin des années 1980, en marge de l'organisation du Panorama du cinéma de Constantine, l'ancien secrétaire de la *wilaya* II rapporte les conditions de vie et de travail de Djamel Chanderli, l'accueil qui lui était fait dans les maquis où, des mois durant, il enregistrait, caméra sur l'épaule, des images inédites de l'Armée de libération nationale (ALN) ⁶. Par ailleurs, le GPRA avait aussi fait le choix de se projeter dans l'avenir, en assurant la formation à l'étranger – notamment en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie et en Pologne – de cinéastes tels que Lakhdar Hamina ou Amar Laskri qui devaient occuper des positions fortes dans la cinématographie algérienne, au lendemain de l'indépendance (A. Merdadi, 2003).

La construction d'un imaginaire guerrier

Les premières mises en perspective, par le cinéma, de la guerre d'indépendance intervinrent presque en contrechamp des luttes de pouvoir au sein de la direction du FLN, durant l'été 1962. Au-delà de leur valeur documentaire didactique, *Yasmina* (1961) et *Les fusils de la liberté* (1961) puis le film de montage *Peuple en marche* (1962) posaient, à la fois, la question du cadre institutionnel d'une cinématographie algérienne et celle de ses choix thématiques et esthétiques ⁷. En sus d'une précoce répression des oppositions (affichées ou virtuelles), l'une des priorités du nouvel État algérien fut la prise de contrôle de l'ensemble des moyens de communication de masse par la nationalisation des titres et imprimeries de la presse européenne, celle du groupe d'édition et de diffusion Hachette, celle surtout de la radio-télévision : dès octobre 1962, cette dernière fut instituée en Radio-télévision algérienne (RTA). La même démarche se retrouve avec la création du CNC ayant autant vocation à encadrer la production audiovisuelle qu'à assurer la formation de cadres algériens du secteur ⁸. Cette logique politique de contrôle de la communication et de la création culturelle s'élargit par la suite aux théâtres municipaux d'Algérie, regroupés au sein de l'institution centralisée du Théâtre national algérien ; elle s'élargit aussi aux salles de cinéma – un peu plus de trois cents – dont la gestion fut attribuée aux assemblées populaires communales. La concomitance avec laquelle se mirent en place les institutions de l'État-nation et l'audiovisuel national s'explique d'autant plus que ce dernier fut mobilisé aussi bien pour la consolidation du lien national que pour la formation d'un imaginaire collectif.

Dès novembre 1963, s'esquissent les premiers éléments d'une reconstruction, par l'image, de l'imaginaire de guerre : la télévision

6. Ces images sont d'autant plus précieuses que l'ALN demeure assez méconnue, si l'on excepte les photos du journaliste américain Krems dans la région de Collo in L. Gervereau et B. Stora, dir., 2004.

7. Sur ce dernier registre, il importait de savoir de quelle manière allait être traitée la séquence fondatrice de la guerre d'indépendance, alors qu'aujourd'hui, elle peut être interprétée comme s'apparentant à la fin d'un cycle de cinématographie nationale.

8. Le CNC fut transformé en Office national du cinéma et des industries cinématographiques (ONCIC) en 1966.

nationale retransmet en direct le défilé commémorant le 1^{er} novembre 1954 sur la moutonnaire d'Alger (opportunistement rebaptisée « avenue de l'ALN »), en associant le symbole premier du pouvoir, l'Assemblée nationale populaire (ANP), à des groupes figurant les maquisards des *wilayet* de l'intérieur du pays, posés comme émanation de la mobilisation populaire au sein du FLN/ALN. Ces choix, celui d'un 1^{er} novembre connoté au recours à la violence politique, et celui de la représentation quasi pédagogique des forces sur lesquelles reposait le pouvoir, nous informent sur l'ensemble du système de représentation de la guerre d'indépendance, communément verbalisée comme « Révolution de libération nationale » par le discours institutionnel, y compris sur le registre didactique du manuel scolaire (A. Merdaci, 2007).

La production cinématographique de cette époque ne pouvait que procéder de l'ensemble des représentations formellement accréditées, d'une part. Elle rend, d'autre part, plus perceptible *a posteriori* le changement de socle de légitimation politique qui allait s'opérer dans les années 1970, entraînant la forclusion de ce premier imaginaire guerrier. Rappeler que cet imaginaire fonde son efficacité autant de l'histoire représentée que de son mode de représentation et donc des choix techniques et esthétiques, autorise un premier niveau de lecture des œuvres.

Noir et Blanc : la tentation documentariste

Sept films sur les treize films de notre corpus ont été tournés en noir et blanc. Sans doute les capacités de la cinématographie algérienne de la période expliquent-elles en partie ce choix. Il n'en reste pas moins que cette esthétique documentariste favorisa la mise en place de processus identificatoires. Depuis *Le vent des Aurès* (1966) de Mohamed-Lakhdar Hamina – récit pathétique de la quête d'une mère à la recherche d'un fils disparu entre les mains des militaires français, restituant avec justesse et sobriété une souffrance qui tend vers l'universel –, à *La Bataille d'Alger* (1966) de Pontecorvo – reconstruction héroïque de l'engagement du FLN et du « petit peuple » d'Alger face à la terreur organisée par les paras du général Massu sous le régime des pouvoirs spéciaux concédés à l'armée en Algérie –, se

déclinent les images-bornes d'une représentation licite du conflit. *Zone interdite* ou *Patrouille à l'Est*, signés respectivement par Lallam et Laskri, et dont les scénarios se rapprochent du code d'énonciation dit de « docu-fiction », portent, de la manière la plus marquée, les constructions idéal-typiques d'un « peuple en armes », niché dans des montagnes, véritables valeurs refuge des mythes résistanciers (B. Stora, 2004).

De même, dans *La voie* (1966) de Mohamed Slim Riad qui parle de la détention et de la vie de groupe des militants, leur détermination et leur niveau de conscience politique sont en résonance avec ceux des maquisards fixés, en particulier, par Laskri. En contrechamp, cette filmographie de guerre comprend aussi deux œuvres de Lakhdar Hamina plus enracinées dans le cadre urbain et qui, du traumatisme de la torture (*Décembre*, 1971) au regard critique, marqué au coin de la dérision (*Hassan Terro*, 1966), croisent, comme d'autres films de cette séquence, sur des registres divers, les images et les représentations que donne la télévision algérienne en relation notamment avec les rites commémoratifs institués de la guerre d'indépendance. Il importe de relever les effets d'intertextualité que peut autoriser ce balancement entre images sanctifiées, délibérément mises en avant – assez généralement celles de dirigeants morts au combat – et un récit filmique qui se constitue d'une certaine manière dans leur prolongement.

Ce système de représentation d'une guerre aux déchirements multiples et, faute d'éclaircir l'histoire du conflit, n'aurait-il pas participé au double mouvement de légitimation des thèses consubstantielles au régime issu de la crise de l'été 1962 – *Un seul héros, le peuple* ; *L'ANP continuateur de la glorieuse ALN* – et des hommes qui les incarnent ? Aujourd'hui, les travaux d'historiens et les témoignages qui émergent dans le champ éditorial algérien permettent de mieux mesurer l'occultation, faite par les films de cette époque, de la dimension politique de la lutte conduite par le FLN (y compris sur le registre des divergences et des oppositions), et de la place qu'y avaient occupée les personnalités dirigeantes du Front et/ou de l'ALN. Néanmoins, en mettant un héroïsme élémentaire à la portée de toutes les consciences, cette représentation filmique a

assuré une fonction de nationalisation du lien social et d'apaisement des mémoires. De ce point de vue, *La nuit a peur du soleil* de Mustapha Badie, œuvre touffue au demeurant et filmée en noir et blanc, se démarque en mettant en scène les débats de conscience que l'engagement en faveur du FLN avait pu susciter, dans certains milieux.

Cette liturgie « algérieniste », en noir et blanc, reste à analyser plus finement, d'autant plus que la fiction absorbée par ce code esthétique, comme en contrechamp, se refonde sur le registre de la couleur qui, au-delà de l'argument thématique, signale d'emblée et fortement la part de l'imaginaire. Deux œuvres de référence – *L'opium et le bâton* (1973) et *Chroniques des années de braise* (1974) – constituent la guerre d'indépendance comme un strict sujet d'écriture cinématographique. Elles marquent, à tout le moins, une fin de cycle dans le mode de gestion de la symbolique du conflit. Il faut sans doute s'arrêter au paradoxe fondamental de cette séquence de l'histoire du cinéma algérien dont la consécration internationale par la palme d'or du Festival de Cannes, en 1975, masquait en fait un chant du cygne. La personnalisation des œuvres de Rachedi ou de Lakhdar Hamina, à l'esthétisme agréé, marque la fin d'une cinématographie d'auteur collectif, celle aussi d'un imaginaire requis par des enjeux politiques et par l'impératif de cohésion sociale. La correspondance doit peu au hasard qui fait de 1976, année de la consécration d'un nouveau consensus politique fixé par la Charte nationale⁹, une année charnière.

Un changement du socle de la légitimité

Le socialisme est alors institué comme nouveau socle de la légitimité du régime républicain. L'histoire de ce glissement progressif de la question nationale à la question sociale – qui a des enracinements dans le mouvement national algérien – reste aussi à faire. La presse gouvernementale fut l'un des vecteurs de ce courant, et la critique de l'inflation des signes de « la révolution » au cinéma, l'un des arguments établis.

La nouvelle connivence idéologique entre le régime en place et les communistes algériens, si elle fut essentiellement syndicale, s'exprima aussi sur le terrain de la créativité culturelle.

Dans le secteur cinématographique, elle se revêtit des habits de la séduction, en offrant de nouveaux lieux de sociabilité esthétique. D'une part, la commission de lecture de la RTA intégra des cinéphiles politiquement connotés, moins dans le militantisme au sens organique que dans la militance conviviale et le compagnonnage ; d'autre part, l'expérience à tous égards novatrice de la revue *Les deux écrans* accompagna l'institution de la cinémathèque d'Alger, en tant que lieu de référence d'une parole critique, voire de contrechamp idéologique peu ou prou articulé aux nouveaux objectifs gouvernementaux.

En résonance des expériences de rénovation esthétique d'un nouveau cinéma, social, enraciné dans les mythes populaires – dont le *cinema novo* brésilien était le modèle de référence, à l'ombre de Glauber Rocha et de Carlos Diéguez –, la cinémathèque d'Alger fut érigée en sanctuaire du nouveau cinéma (cinéma *djedid*) algérien dont on mesurera plus tard qu'il eût aussi pour fonction de renvoyer la thématique de la guerre d'indépendance dans le champ de la représentation sociale. Abordant la question de la terre – *Noua* de Aziz Tolbi produit par la télévision nationale (1972) ; *Les déracinés* de Lamine Merbah (1976) – et le statut de la femme – *Le charbonnier* de Bouamari (1972) ; *Omar Gatlatto* de Allouache (1976) ; ou encore *Nahla* de Farouk Beloufa (1973) –, ces films à l'esthétique nouvelle peuvent être tenus comme autant de marqueurs d'un changement de thématique et de génération dans la mesure où ils expurgèrent l'espace public algérien des images de la guerre d'indépendance. Seul le film *Fleur de lotus* de Amar Laskri (1988), dont la sortie fut différée pour des raisons techniques et financières, aurait permis de réactiver une mémoire plus intérieure du conflit, si son scénario n'avait été par trop excentré, une partie de l'action se passant au Viêt-nam.

9. Entre temps, on avait procédé à la nationalisation des hydrocarbures (février 1971), lancé la « révolution agraire » (novembre 1971) et noué une alliance, certes discrète mais efficiente, avec le Parti de l'avant-garde socialisme (PAGS), avatar du Parti communiste algérien auquel il s'identifiait, et dont les choix confortaient la dimension anti-impérialiste de l'Algérie et sa proximité avec le camp socialiste.

De la restructuration au démantèlement

La restructuration des entreprises publiques, au cours de la décennie 1980¹⁰, celles entre autres du secteur de l'audiovisuel et particulièrement de la cinématographie, fut le prélude du démantèlement qui mit fin à ce qui avait été, un temps, considéré comme l'« exception algérienne » parmi les cinémas africains ou arabes.

La restructuration d'un audiovisuel d'État

L'histoire de la télévision algérienne procède des mêmes déterminations politiques qui avaient autrefois élargi l'impact de la radiodiffusion. Du fait même des conditions de réception, elles ont amplifié les imaginaires, auparavant portés par la cinématographie, de la séquence ascendante de l'État-nation. Durant cette décennie, l'un des objectifs prioritaires en matière de radio-télévision a été d'en développer et d'en améliorer les capacités de diffusion, afin d'assurer la couverture de l'ensemble du territoire. Parmi les principales réalisations, signalons les ouvertures successives des stations de Béchar, Constantine, Tlemcen, Saïda, la modernisation de la station de Lakhdaria ou encore l'intérêt marqué pour les Hauts-Plateaux ou le Sud. Ce souci stratégique de porter le message jusque dans les régions les plus reculées du pays, s'est doublé d'un intérêt précoce pour une diffusion satellitaire à même de renforcer les relations des pouvoirs publics avec les communautés algériennes vivant à l'étranger, en particulier en France.

Pendant longtemps et en raison de la faiblesse de départ du parc de récepteurs de télévision, la Radiodiffusion algérienne avait été le média de référence, pour une majorité de citoyens. Sa programmation est toujours organisée en trois chaînes émettant en langue arabe (pour la première et la plus importante) et en kabyle pour la seconde, la troisième chaîne de langue française étant plus orientée vers l'extérieur, les chancelleries étrangères et les élites francophones. Dirigée de manière centralisée et représentée au niveau des chefs-lieux des capitales de l'Ouest (Oran) et de l'Est (Constantine) par une délégation régionale, cette radio reste l'un des principaux supports de la communication institutionnelle. La télévision, en revanche, a d'abord connu, sur

fond de mobilisation de l'image au service du régime, une phase d'algérianisation marquée par l'arabisation du principal journal télévisé de la journée, le vingt heures. Par la suite, vint une phase de modernisation des moyens de télédiffusion, avec pour objectif – globalement atteint à la fin des années 1970 – de la couverture de la plus grande partie du territoire.

La radio et la télévision ont été effectivement requises, par les gouvernements successifs, pour prendre une part active à « la stabilisation des institutions », formule consacrée pour désigner le renforcement des assises du pouvoir dans la société. Pour autant, il serait erroné de n'en retenir que la seule lecture politique. La critique portée à la Télévision algérienne, selon laquelle elle ne serait que le relais du pouvoir, est suffisamment entendue pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Par contre, il importe de mettre en évidence son lent et quotidien travail de socialisation auprès de la population, une fonction qu'elle a assumée dans des limites précises. Dans une société profondément déchirée par la guerre d'indépendance, les déplacements de populations et la déstructuration de ses soubassements économiques, la télévision a su réinventer et réinvestir, avec ses moyens propres, l'idée nationale, en lui attribuant des territoires largement inconnus du plus grand nombre, en déplaçant ou en transformant les socles d'appartenance. Ce média populaire a notamment substitué un cadre national aux différents communautarismes, habillé les imaginaires de personnages, de situations, de langages en phase avec les normes de fonctionnement les plus visibles de l'État-nation (gouvernement, administration, justice, école, etc.).

On peut alors tenir que la palme d'or attribuée à Cannes, en 1975, au film *Chronique des années de braise* marque le zénith de l'audiovisuel d'État tel que mis en place au lendemain de l'indépendance ; et qu'il était dans la nature même du régime autoritaire que son contrôle puisse constituer l'un des enjeux de la succession après la disparition, fin 1978, du président Boumediène.

10. Durant la même décennie 1980, furent remises en cause les options définies par la Charte nationale de 1976.

Les médias de la réforme

Le bilan du « socialisme algérien » spectaculairement mis en scène par Chadli Bendjedid, successeur de Boumedienne, lors de son premier mandat (1978-1983) est l'une des balises importantes des réformes libérales engagées au cours des années 1980 : de nouvelles options économiques et politiques se concrétisent par la « restructuration des entreprises publiques », à savoir le démantèlement des grandes sociétés issues de la politique de nationalisation des années 1960-1970 et de « l'industrie industrialisante ». Le secteur de la communication – en ce qu'il représente notamment une institution de pouvoir – est également touché par cette restructuration. La réorganisation de la cinématographie algérienne, désormais confiée à un Centre algérien d'animation de l'industrie cinématographique (CAAIC), est la première étape d'une stratégie de désengagement de l'État qui ne procède pas uniquement des premiers effets de la crise économique et du poids de la dette extérieure. En pratique, cela signifie la fin du financement public de la production et, en même temps, celle des ambitions d'installer les bases d'une industrie cinématographique, longtemps caressée par les professionnels et projetée par les pouvoirs publics. L'expérience de la rétrocession des salles de cinéma au privé s'avère néanmoins sans portée, notamment devant le caractère durable de la désaffection du public face à la concurrence d'une télévision en couleurs à laquelle la réception par satellite des chaînes étrangères devait assurer un niveau d'audience sans précédent.

Après la dissolution de l'Office des actualités algériennes, celle prévisible du CAAIC sanctionne – en dépit du *lobbying* soutenu de son dernier directeur, le cinéaste Amar Laskri – la clôture du cycle le plus fécond de l'histoire du cinéma algérien. L'extinction d'une offre d'œuvres cinématographiques, se produit dans une indifférence qui jure avec la fonction de marqueur idéologique qui avait été celle de la production des années 1970. Elle se fait, non seulement sur fonds d'explosion de la demande d'images de tous registres et de toutes origines par le biais de la réception par satellite, mais aussi sur fonds d'extension du marché de la vidéo aujourd'hui dominé par le secteur

informel et qui met à la disposition du public, par le système du piratage, les créations internationales les plus récentes.

La Radio-télévision algérienne (RTA), au mode de gestion centralisé et toujours sous contrôle politique étroit, pose la question de la nécessaire adaptation à l'esprit de la réforme : jusqu'où faut-il aller sans perdre la main mise des pouvoirs publics sur ces précieux instruments de contrôle social ? L'année 1986 voit ainsi la séparation de la télévision et de la radio, cette dernière étant érigée en Entreprise publique industrielle et commerciale (EPIC), sous le label de l'Entreprise nationale de radiodiffusion (ENRS) : elle est dotée d'une administration autonome, regroupant moyens techniques et personnels anciennement rattachés aux trois chaînes de radio sous le régime de la RTA. Cette modification de statut se traduit également en termes de stratégie d'entreprise. Mais, le processus le plus marquant est, sans conteste, le glissement de socle d'une radio nationale, gardienne vigilante d'une certaine idée de l'unité nationale contre les dérives régionalistes ou localistes, vers la décentralisation de l'animation radiophonique à l'enseigne de la proximité. Dès le début des années 1990, au lendemain des ruptures d'octobre 1988, se mettent en place les premières expériences de radio locale (radio Tiiteri) ou thématique telle que Radio Bahdja, première radio musicale émettant dans la zone de la capitale et qui, très rapidement, gagne une audience exceptionnelle.

Dans l'esprit de « l'équilibre régional » qui tient autant du principe de l'action que du fantasme des dirigeants algériens, quarante-trois radios sont ainsi labellisées. Elles couvrent la vie locale dans ses diverses expressions (culturelles notamment) tout en relayant les thèses gouvernementales, que ce soit au travers de relais des principaux journaux parlés de la chaîne I ou de la promotion des autorités locales et de leurs choix ¹¹. Cette expérience qui a fait l'objet d'un *work shop* commandé par la direction de l'ENRS, reste encore assez peu étudiée et il est difficile d'en établir un bilan informé. Toutefois, il semble que les pouvoirs publics aient voulu anticiper une évolution du

11. Il convient ici de signaler les efforts faits en matière de modernisation des radios locales, particulièrement dans le domaine de l'accroissement des capacités des centres émetteurs.

secteur dont l'investissement privé serait le vecteur le plus significatif : sur ce registre, nous prenons acte de la position réitérée des différents gouvernants algériens qui tient cette évolution comme porteuse de risques sérieux pour l'unité nationale.

Leur prévention est encore plus nettement marquée en ce qui concerne la télévision dont la restructuration a donné lieu à la création de trois entreprises, chacune d'entre elles, ayant en charge l'une des fonctions anciennement assignées à la RTA : l'Entreprise nationale de production audiovisuelle (ENPA) pour la production de tous les programmes (fictions, séries, documentaires) susceptibles de figurer dans la grille de la nouvelle Entreprise nationale de télévision (ENTV) ; l'ENTV en tant qu'unique opérateur en matière de diffusion télévisée ; et la Télédiffusion algérienne (TDA) pour la transmission. En dépit du principe de relations d'ordre commercial et contractuel entre ces trois entreprises, l'ENTV est autorisée à élargir son marché à d'autres partenaires et, par conséquent, à des offres de programmes nationaux ou étrangers inédits¹². En parallèle, la loi réformatrice Hamrouche d'avril 1990 légalise les entreprises privées de production audiovisuelle.

De la parenthèse démocratique à la normalisation

L'autre versant de la réforme de la télévision est la création, au cours des années 1990, de deux diffuseurs périphériques de l'ENTV, et qui n'ont pas d'autonomie budgétaire : le premier, « Canal Algérie », de langue française, cible principalement les Algériens émigrés en Europe ; le second, « Algérie 3 », s'adresse plus spécifiquement aux publics moyens-orientaux et arabophones. Les pouvoirs publics cherchent ainsi à porter leur message au-delà des frontières, à un moment où l'Algérie subit une forme d'embargo et perd notoirement le contrôle de son image dans les médias internationaux.

En somme, cette opportunité donnée à l'ENTV de s'ouvrir au marché audiovisuel n'est pas celle qui porte le plus l'esprit de la réforme, dont l'architecte fut le chef de gouvernement réformateur Mouloud Hamrouche. C'est en particulier sous l'autorité de Abdou Benziane, professionnel reconnu, que la télévision algérienne s'est ouverte à la diversité des acteurs

et des opinions politiques à l'œuvre dans la société algérienne. Le *lifting* du « Vingt heures » a également validé un professionnalisme longtemps étouffé par la censure. En outre, l'émission hebdomadaire « Face à la presse », *talk show* animé par deux jeunes journalistes (Mourad Chebine et Rabah Kouidri), recevait, deux heures durant et en direct, aussi bien des islamistes du FIS que des trotskystes du Parti socialiste du travail, ou toute autre expression du champ politique national. Leur émission devint une vitrine de l'option de démocratisation du régime algérien. Bien avant et bien plus que la presse privée qui se met aussi en place à cette époque, la télévision algérienne porte les symboles de ce qui est désigné comme « le printemps d'Alger », bien qu'elle soit aussi l'un des enjeux majeurs, au plus profond de la crise des années 1990, de la confrontation entre le FIS et le pouvoir.

Ce conflit s'inscrit aussi à l'intérieur même de l'ENTV. Notamment, la présentation du « Vingt heures » et son contenu font l'objet d'un bras de fer entre la hiérarchie rédactionnelle et le syndicat de l'entreprise majoritairement islamiste. La télévision algérienne qui a retransmis en direct, à son corps défendant, l'assassinat du président Boudiaf le 29 juin 1992, est l'une des cibles du terrorisme islamiste. Il vise, non seulement son siège central situé au centre d'Alger, mais aussi des journalistes et des techniciens de la télévision, femmes et hommes, pour ce qu'ils représentent.

Sur fond de violence politique, la normalisation de la télévision algérienne des années 1990, qui se traduit par un retour marqué à une information institutionnelle, est l'un des indicateurs des nouveaux rapports de force qui s'établissent au sein même du gouvernement et entre celui-ci et ses oppositions. S'impose alors, particulièrement au sein des acteurs se réclamant de la mouvance démocratique algérienne, la revendication couplée de « l'ouverture du champ politique » – verrouillé par l'état d'urgence décrété depuis février 1992 – et du « champ médiatique », formulation désignant explicitement le fonctionnement de la télévision désormais vouée à la défense du régime en place, et singulièrement du président de la République.

12. Cette ouverture au marché de l'audiovisuel est consacrée dans le cahier des charges de l'ENTV, lui-même approuvé par le Parlement algérien.

Question récurrente du débat politique et médiatique algérien, cette ouverture « n'est en aucune manière à l'ordre du jour », affirment les porte-parole officiels.

Conclusion

À l'heure où les autorités algériennes conduisent des négociations en vue d'une intégration au sein de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) et d'un partenariat avec l'Union européenne, le statut politique de l'audiovisuel algérien, sa soustraction à la seule logique du marché dont se réclame les discours officiels, paraissent bien être le nœud gordien d'une problématique démocratisation du régime et de la société. Même s'il faut reconnaître l'importance des investissements, consentis par les pouvoirs publics, pour la modernisation de l'entreprise audiovisuelle, l'adaptation de ses équipements et la formation de ses cadres, il n'est pas faux de tenir la télévision pour « la boîte noire » de l'autoritarisme algérien, sur le long terme. Les différentes séquences de l'histoire de la télévision algérienne – y compris « la parenthèse démocratique » du début des années 1990 – tendent à confirmer le renforcement de ses liens avec les centres de la décision politique (présidence de la République, services de sécurité, etc.), comme son statut particulier d'institution de et du pouvoir.

Toutefois, et pour autant qu'elle satisfasse les attentes des dirigeants, la télévision nationale répond-elle, au moins en partie, à celles des publics algériens ? L'addiction aux chaînes satellitaires – françaises notamment – ne masquerait-elle pas l'attachement, certes difficilement vérifiable en l'absence d'instruments de mesure, des Algériens à ce média ? On peut trouver une trace indirecte de ce sentiment collectif dans la diversité des articles que consacre la presse algérienne à ses programmes, ses acteurs, ses ratages ou ses abus politiques. Tout semble se passer comme si les télé-spectateurs continuent de partager une certitude, celle que les signes d'un changement (politique) seraient prioritairement portés par la télévision, eux qui ont constamment guetté, dans tout retard du « Vingt heures », celui (souvent avéré) d'une crise au sommet de l'État.

En dépit de ce positionnement, les indicateurs ne manquent pas qui établissent l'importance de l'ouverture de la société algérienne à la civilisation de l'image et cela au moment même où les capacités d'une offre interne paraissent des plus limitées. À la déshérence d'un cinéma algérien, en partie expatrié en France, s'ajoutent les contraintes de coût et/ou de distribution pour les petites entreprises de production qui, par ailleurs, sont souvent les otages des logiques de clientélisme imposées par l'unique diffuseur autorisé. C'est donc à l'enseigne du strict contrôle des programmes que la télévision algérienne aborde aujourd'hui, non seulement la concurrence avec les offres des chaînes satellitaires, mais aussi les nouveaux horizons technologiques de la numérisation et de la diffusion sur le net.

Bibliographie

- BACHTARZI Mahieddine, 1969, *Mémoires*, Alger, SNED.
- BEER Edward, s.d., *Y a t il quelqu'un dans la salle ?*, Paris, Hachette (Poche).
- CHOMINOT Marie, 2008, *Guerre des images, guerre sans image. Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954 1962)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Benjamin Stora, Université de Paris VIII.
- DJEGHLOUL Abdelkader, 1988, *Lettrés, intellectuels et militants en Algérie. 1880 1950*, Alger, Office des publications universitaires (OPU).
- GERVEREAU Laurent et STORA Benjamin (dir.), 2004, *Photographier la guerre d'Algérie*, Paris, Éditions Marval.
- LE CARRÉ John, 2001, *Comme un collégien*, Paris, Seuil.
- MERDACI Abdelmadjid, 2003, « Un imaginaire guerrier entre censure et lassitude », in A. Benziane (dir.), *Quarante ans de cinéma algérien*, Alger, Commissariat de l'Année de l'Algérie en France.
- STORA Benjamin, 2004, *Les imaginaires de guerre. Les images dans la guerre d'Algérie et dans la guerre du Viêt nam*, nouvelle éd., Paris, Éditions La découverte.

Images de Casablanca

Les visages du pouvoir dans une ville moderne ¹

Susan OSSMAN

Quand les autorités militaires françaises projetèrent des films en 1913 dans le palais du sultan du Maroc, leur intention était d'inspirer à leurs sujets une « terreur salutaire »². Venus d'une Europe de la « Belle Époque » fascinée par les esprits, les diseuses de bonne aventure et les jeux de salon ésotériques, le général Gallieni et le colonel Marchand vantaient la puissance de pacification du cinéma, qui « donne immédiatement à ceux qui le possèdent la réputation de sorcier ». Ces magiciens qui avaient en leur possession et projetaient des images fantomatiques captivaient leurs spectateurs. Mais, quels pouvoirs, quels avantages ces illusions d'optique pouvaient-elles réellement procurer ? C'est à cette question que s'efforce de répondre le livre *Picturing Casablanca* (1994)³, à travers une ville qui s'est développée en même temps que l'image médiatisée.

Le procédé cinématographique se basait sur la technologie répétitive et mécanique de la mitrailleuse. Ses implications militaires furent pourtant occultées, dès son apparition, par des discussions sur son statut de Septième art, d'outil scientifique, ou d'entreprise commerciale. Les images défilent dans la caméra et le projecteur comme les balles dans une mitrailleuse, avec la régularité d'une chaîne de montage. Pourtant, seul celui qui manipule véritablement la pellicule peut entrevoir chaque image distinctement. Lorsqu'il est projeté, le film envoûte ses propres créateurs, et ce flot de lumière qui dévide, à la fois, images et sons leur fait perdre de vue le processus de production de leurs œuvres. L'écran de cinéma reflète, comme une lumière lunaire, ce courant régulier d'images. Les télévisions, elles, sont comme des soleils qui brillent dans des maisons bien éclairées.

Le cinéma et la télévision appartiennent à un univers visuel moderne dont font partie les photographies et les affiches, ces autres images reproduites par des procédés mécaniques. Le progrès technique facilita la reproduction de prises de vue et transforma notre regard. Des choses nouvelles nous furent ainsi données à voir. Des images et des discours inédits se répandirent et transformèrent la connaissance. Il devenait important de se poser de nouvelles questions. Que voyait-on dans les photos ? Pourquoi certaines images restaient-elles cachées, alors que d'autres étaient affichées bien en évidence ? Qui se chargeait de les choisir ?

En Europe où ces questions, et bien d'autres, déconcertèrent les artistes modernes et troublèrent le grand public, ces nouveaux moyens de production d'images furent souvent qualifiés de scandaleux ou de révolutionnaires. Mais, du point de vue de ces autres continents où le cinéma, l'imprimerie et la photographie avaient souvent été introduits simultanément, ces formes révolutionnaires n'étaient qu'une continuation de traditions artistiques « euro-

1. [NDLR] Ce texte, traduit de l'anglais par Catherine Lheureux et publié avec l'autorisation des Presses universitaires de Californie que nous remercions, présente de larges extraits de l'introduction du livre *Picturing Casablanca* de Susan Ossman paru en anglais en 1994. Une traduction en français est en projet.

2. Il y eut aussi les projections de Gabriel Veyre, photographe et cinéaste de Moulay Abd El-Aziz de 1901 à 1907. Cf. Philippe Jacquier, Marion Pranal et Farid Abdelouahab, *Le Maroc de Gabriel Veyre : 1901-1936*. Paris, Kubik Éditions, 2005, 191 p.

3. Beaucoup d'excellentes études sur l'histoire du cinéma, la ville de Casablanca ou encore sur les médias au Maroc et au Maghreb ont vu le jour depuis cette date. Ils ne paraîtront pas ici, j'ai préféré éviter de dénaturer le texte en l'imaginant refait à la mode de 2009. Je ne fais référence aux publications récentes que pour corriger quelques dates. Je remercie Morgan Corriou pour son aide à cet égard, ainsi que pour sa lecture attentive du texte.

péennes » existantes. En Europe, les films, les photographies et les revues découpaient l'espace et le temps avec une rationalité cartésienne et changeaient les manières de voir tout en conservant une conception de l'encadrement et de la perspective tirée du quotidien. Ces nouvelles technologies de l'image avaient beau être modernes, la manière dont elles se développaient exprimait certaines normes visuelles profondément enracinées.

Ceux qui inventèrent et perfectionnèrent les nouvelles machines productrices d'images vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle pouvaient choisir entre de nombreux modes d'expression. Quelques artistes furent cependant déçus de voir que le cinéma se contentait surtout d'adapter des formes théâtrales déjà largement répandues. Pour certains intellectuels européens, le cinéma n'était que du théâtre dégénéré ; rares étaient les cinéastes qui choisissaient de faire des films qui n'étaient pas simplement des histoires associées à des images. Mais le choix de la plupart d'entre eux n'avait rien de surprenant, car l'histoire illustrée est au cœur de la sensibilité européenne : le Chemin de Croix et sa progression ne sont pas sans rappeler le dessin animé. Mais si l'œil de la caméra promettait une « vision cyclopéenne, qui n'était pas celle d'un homme », ce regard nouveau et inhumain fut, à la fois, source d'humanisme et de projets scientifiques et militaires. Alors que l'art moderne proposait des possibilités inédites d'exploration esthétique, l'essor de la photographie donnait aux gens ordinaires l'impression d'accéder à un univers pictural jusqu'à présent réservé aux riches. En Europe, par exemple, le portrait fut le pilier de l'art aristocratique et ecclésiastique pendant des siècles. Mais avec l'avènement de la photographie, chacun put soudain contempler et faire admirer sa propre image, ou collectionner celles d'êtres chers. Il devint possible d'encadrer des instantanés ou de les mettre dans sa poche.

Les traditions intellectuelles et artistiques se limitent rarement à une seule « culture », si par ce mot on désigne le monde pratique et symbolique partagé. Ceci est surtout vrai pour les sociétés dans lesquelles l'écriture ou d'autres techniques de préservation du savoir voient le jour. Un groupe de connaissances

spécialisées peut alors influencer sur une variété de situations sociales, tout en gardant la capacité d'imprégner chacune d'entre elles de modes d'expression ou d'organisation sociale partagés. Si le déroulement quasi cinématographique de récits illustrés témoigne du lien entre images et mots dans la tradition européenne, quelles perceptions visuelles et auditives furent donc altérées quand des représentations humaines se mirent à danser sur les murs du palais sultanien ?

Le sultan du Maroc possédait des portraits de ses ancêtres, et les arts européens, comme la peinture de chevalet, étaient connus au Maroc sinon pratiqués. Mais, si les gens du peuple qui ne vivaient pas au palais connaissaient les sommités par leurs noms ou par des légendes, ils n'auraient cependant pas su les reconnaître. À la différence des Européens, les Marocains ne sculptaient pas dans la pierre l'effigie de leurs saints et de leurs héros, ni ne peignaient d'objets sur toile. Cette réticence n'était pas simplement due à l'iconoclasme imposé par la religion musulmane. Elle exprimait plutôt une conception esthétique et éthique de la relation entre la Création d'une part, et l'humanité et ses innovations d'autre part. Bien que cette conception fût certainement liée à l'interprétation de la loi, cette dernière était comprise différemment en Perse et en Inde, par exemple ; au Moyen-Orient, à des époques plus reculées, on représentait en effet couramment des personnages dans l'art séculier.

Dans les motifs antérieurs à l'époque du protectorat français (1912-1956) et dans une grande partie de la décoration marocaine contemporaine, la beauté et le sens ne naîtraient pas d'une contemplation désintéressée, mais de la relation de l'objet à l'espace, du jeu harmonieux entre ombre et lumière. L'aspect austère des habitations cache souvent des intérieurs opulents, comme ces robes flottantes qui dissimulaient autrefois des sous-vêtements raffinés et un savant usage des bijoux que les citadines arboraient chez elles.

Les contrastes entre le noir, le blanc et la couleur témoignent d'une recherche esthétique de la lumière et de l'ombre, du silence et du bruit – ils parlent, en bref, d'absence et de présence. Et tandis que cette dernière est habitée de couleurs, de motifs et de mots, les gens projettent leurs ombres sur du vide.

Dans le contexte marocain, l'art ne se différencie pas de la décoration ou de l'architecture. Ibn Khaldun, par exemple, établit une distinction entre deux catégories principales d'activité humaine, *'ulum* et *sina'a*. *'Ulm* correspond aux « sciences » intellectuelles abstraites comme la philosophie, les mathématiques, la science et la religion. *Sina'a*, dont la racine *s n '* signifie « fabriquer », correspond à l'artisanat et comprend l'architecture, l'agriculture, la musique, la médecine et toutes sortes d'autres activités. *Finn*, l'art, est la méthode de perfectionnement de l'art manuel. L'art s'apprend en copiant, en imitant puis en aidant un maître. On peut tout faire de manière artistique. Aujourd'hui *finn* signifie aussi, parfois, l'« art » dans le sens européen.

Au Maroc, les formes esthétiques ont toujours changé au fil des ans en fonction de variations dans les goûts régionaux, mais aussi en réaction aux influences extérieures. On retrouve des motifs persans ou portugais dans la broderie marocaine. À Fès, la mode vestimentaire et les styles de pantoufles (*blagi*) et de bijoux changeaient tous les deux ans, selon le calendrier liturgique, suivi par les femmes des familles riches de Fès qui décidaient de la refonte à la dernière mode de leurs bijoux en argent. L'innovation (*bid'a*) était contrôlée, mais n'était pas entravée par les interprétations religieuses de la loi sacrée, et les régulations sociales s'effectuaient par un système de guildes dans les villes. Le pouvoir se manifeste toujours à travers l'esthétique, mais cette relation est peut-être encore plus évidente dans les systèmes monarchiques. Chaque nouvelle dynastie a retravaillé les formes esthétiques de manière unique ; c'est d'ailleurs pour cette raison que l'on peut aujourd'hui dater les périodes artistiques. Les souverains puissants, en construisant des mosquées, des palais et des écoles (*medaris*) magnifiques, cherchaient à inspirer à leurs sujets, à leurs rivaux et, à la postérité, un respect mêlé de crainte. Ces différents styles symbolisaient, à la fois, le pouvoir et une vie sociale structurée.

Le gouvernement français du protectorat et le cinéma ne furent pas seuls responsables de l'évolution de la mode vestimentaire et de l'art marocains, mais tous deux ont influencé la façon d'amener et de comprendre le changement, contribuant ainsi à modifier les relations

entre différents types d'activités. Les visages, les souvenirs, les quartiers, les conceptions qu'avaient les gens de la vie publique, ont été lentement mais fortement redéfinis en accord avec des bouleversements affectant les sphères de l'esthétique, de l'éthique et de la science. Quand le champ visuel dépasse les cadres habituels, la manière dont l'individu perçoit son corps, son identité, et sa place dans l'univers est transformée. Les images médiatisées jouent un rôle essentiel dans la modernisation. Pour accéder au monde de l'image moderne, seuls les yeux suffisent, mais la maîtrise de cette production demande une bonne connaissance de la rationalité qui gouverne le choix des plans. Au Maroc, les conventions européennes de représentation ne pouvaient être dissociées des autres aspects de la puissance protectrice et des nouveaux types d'organisations économiques et sociales qui les accompagnaient. Les nouveaux médias ont changé la relation du sujet à son environnement, de l'individu à l'univers.

Certaines régions de langue arabe furent exposées aux images et aux idées modernes de l'Europe avant le XX^e siècle. Des chefs comme Mohammed Ali en Égypte adoptèrent et adaptèrent certaines de ses pratiques dans l'espoir de contrer son pouvoir. Des formes artistiques d'origine européenne, comme le théâtre et le roman, jouèrent un rôle dans la Nahda, ou « renaissance » du Moyen-Orient. Si les sultans et les marchands marocains se sont intéressés à ces progrès, ils n'ont pourtant eu que très peu d'impact localement [...].

En 1894, alors qu'en ville les Marocains ajoutent des feuilles de menthe fraîche à leur thé asiatique dans des théières anglaises, Moulay Abdelaziz, âgé de quatorze ans, monte sur le trône à la mort du sultan Moulay Hassan. Les Européens qui visitent le Maroc sont impressionnés par la sobriété des murs nus blanchis à la chaux, mais ils critiquent le nouveau sultan parce qu'il aime la nouveauté et l'exotisme. Son palais regorge de phonographes, d'appareils photos, d'animaux en cage, de feux d'artifices ; certains observateurs se demandent même si les conseillers du sultan n'encouragent pas son goût pour les nouveaux gadgets afin de l'éloigner des affaires de l'État [...].

Dès l'établissement du Protectorat en 1912, les villes, l'éducation, la loi et le gouvernement sont tous conçus selon un modèle à deux

niveaux. De nouvelles cités françaises sont bâties près des villes existantes (*mudun*) [...]. Dans la très jeune ville de Casablanca, les gens entrent en contact avec leur environnement de manière imprévisible. Les rues se remplissent d'automobiles, et les ouvriers quittent les champs pour travailler dans de nouvelles usines. La ville s'agrandit avec une spontanéité bruyante, contrariant joyeusement le plan de Lyautey qui prévoyait de séparer harmonieusement les groupes sociaux. Les horloges, les usines, les cinémas et les Européennes en tenues légères d'été deviennent un spectacle habituel dans les rues de Casablanca. Les nouveaux médias envahissent la vie quotidienne tandis que les propos qui entourent les images et la vie sociale se mettent à ressembler à ceux des Européens.

Avant le Protectorat, aucun bâtiment public au Maroc n'était voué, traditionnellement, au spectacle. Les histoires se racontaient chez soi, entre amis, ou sur les places publiques. Il existait des érudits, mais aucun critique de théâtre ne possédait de connaissances légitimes en matière d'art dramatique. L'arrivée dans ce pays de formes artistiques comme le théâtre et le cinéma déclenche des débats intellectuels et esthétiques. La peinture de chevalet, la sculpture, les discussions sur l'art, les articles sur les vedettes de cinéma dans les magazines populaires, font leur apparition simultanément à Casablanca.

Or nombre de concepts sur les stratégies des industries culturelles européennes ne sont d'aucune utilité pour comprendre la manière dont sont exploitées les images au Maroc. En Europe, les critiques ont souvent utilisé le cinéma à ses débuts pour « prouver » la mort de la culture bourgeoise et la propagation de la culture de masse ; au Maroc, il n'existait pas de « classes sociales » et de configuration culturelle permettant la comparaison. Les discours intellectuels étaient cependant souvent adoptés dans leurs formes « importées », et celles-ci influençaient la manière dont les gens percevaient leurs propres activités. Au même moment, en France comme dans les colonies, des intellectuels commencèrent à s'intéresser à certains problèmes liés au colonialisme.

Tandis que les Marocains s'engagent dans des débats de plus en plus universels sur l'art et la politique, apparaissent de nouvelles

revendications pour une peinture, un cinéma et une littérature adaptés à « l'imagination marocaine ». Certaines demandes locales de représentation « indigène » s'inspirent de modèles européens de connaissances et de protestation importés par l'élite, qui font également références au Machrek où les problèmes posés par ces formes de savoir ont déjà été abordés. Dans les années 1930, de jeunes militants indépendantistes choisissent de s'exprimer, en partie, à travers un théâtre de style occidental. De nouvelles catégories sociales comme celles de l'artiste, de l'écrivain, et même de l'instituteur voient le jour à cette époque, alors que les usages orientalistes prennent des formes inédites, influencées par les films, les magazines, et les livres venus d'Europe. Des images stéréotypées d'Arabes peuvent à présent aussi bien être vues par ceux qu'elles sont censées représenter que par le « colon » qui, par sa situation, devient l'archétype de l'Européen. L'orientalisme a souvent été critiqué, mais il est vrai que le problème d'une description « réelle » des cultures arabes reste entier. En effet, il faudrait être plus attentif aux demandes d'images dites « authentiques ». Les documentaires, les photos d'actualité et les textes qui ont encouragé le progrès ont tous participé d'un discours de « réforme sociale » qui a transformé la manière de parler de l'image dans le monde entier.

Les opérateurs Lumière tournent leurs premières images du Maroc en 1897. Leur film, *Le chevrier marocain*, devait faire partie d'une série destinée à faire connaître les pays lointains au public français. Persuadés qu'ils réussiraient à élargir l'horizon du « Français moyen », les frères Lumière accompagnent leurs films de discours sur la science et sur le réalisme. Selon eux, l'éducation peut devenir agréable et passionnante grâce à un contact presque immédiat avec des pays et des peuples lointains : « Le cinéma nous emmène au Japon, au Canada, au Chili, au pôle Nord, au cap de Bonne Espérance ; [...] il nous offre des images qui n'ont *que huit heures* ».

Le public métropolitain fut le premier à admirer ces pays lointains ; celui des colonies ne tarda pas à le remplacer devant l'écran. Cet intérêt journalistique pour les documentaires et les nouvelles mit le public européen directement en contact avec des parties du

monde que beaucoup de leurs dirigeants espéraient pouvoir dominer. De ces efforts, résulta une taxonomie des caractéristiques géographiques et physiques qui – comme pour les études universitaires et en particulier pour les études ethnographiques d'alors – témoignaient, par leur réalisme assuré, d'une certaine naïveté. Aujourd'hui comme autrefois, des publications progressistes colportent l'idée qu'une présentation « réaliste » des problèmes sociaux peut parvenir, d'une manière ou d'une autre, à remédier à ces difficultés et, inévitablement, à instruire les gens. Ceux qui protestaient contre l'infériorisation manifeste des colonisés se sont souvent tournés vers la science, l'éducation et le réalisme pour ne pas être taxés de fantaisistes. Les histoires très imaginatives et les ambitions commerciales des films égyptiens et des mélodrames américains ont été critiquées et le sont toujours par ceux qui considèrent que science, progrès et réforme sont inextricablement liés.

Il est révélateur que les critiques progressistes, tout comme le gouvernement français, considéraient que l'essor du cinéma égyptien et sa popularité au Maroc étaient particulièrement regrettable. Leurs raisons n'étaient cependant pas les mêmes. Après la Deuxième Guerre mondiale, les autorités françaises s'aperçurent que les seuls films en langue arabe proposés au public marocain étaient égyptiens. Le Centre cinématographique marocain (CCM) fut ainsi créé en 1947 pour encourager le développement d'un cinéma marocain national que le Protectorat pourrait contrôler. Cette politique imitait celle que Lyautey avait choisie, quelques dizaines d'années plus tôt, à savoir encourager la presse régionale dans le but de contrebalancer l'influence des journaux publiés dans le Nord du Maroc, sous contrôle espagnol. Au début du XX^e siècle, les journalistes français étaient immédiatement déportés si leurs messages ne donnaient pas le point de vue officiel. De même, ceux qui tentaient d'utiliser le cinéma pour critiquer l'exploitation des femmes ou des travailleurs ne pouvaient guère espérer qu'une institution comme celle du Protectorat répercutât leurs slogans nationalistes. Malgré cela, les réalistes espéraient au moins éviter la sentimentalité des films populaires égyptiens.

Ceux qui étaient au pouvoir étaient beaucoup plus préoccupés par la recherche d'un public que par la création d'un art. On pouvait trouver des thèmes régionaux ou originaux dans certaines formes populaires de divertissement comme le music-hall et le théâtre populaire, mais le cinéma reposait sur un public nombreux et des expériences reproductibles. Au Maroc, il était possible d'exposer des spectateurs d'origines diverses aux images et stéréotypes qui avaient cours en Europe. On pouvait ainsi diffuser indifféremment des informations nationales et des pièces de théâtre. Le succès commercial dépendait de la capacité d'attirer les foules et de développer des thèmes d'intérêt général. Spectateurs et agences publicitaires virent le jour simultanément et donnèrent naissance à des vedettes dont les personnages étaient projetés à l'écran, exhibés dans les journaux et sur les murs des villes. Les images des stars et des hommes politiques quittèrent l'écran et envahirent le quotidien pour inciter à des pratiques nouvelles, modifiant ainsi les styles vestimentaires, l'argot, et les idées régissant les rapports entre les hommes et les femmes. Des fans particulièrement zélés adoptèrent parfois rapidement des comportements qui avaient autrefois été associés à la « vie de bohème », et des manières d'être inventées par des vedettes de cinéma originales. De nouvelles relations se forgèrent entre le commerce et le sentimentalisme, des individus de provenances et de langues maternelles différentes se trouvant brusquement plongés dans un monde dont ils partageaient les références visuelles et littéraires.

Ces changements ont ainsi influencé tous les aspects de la vie quotidienne pendant le Protectorat, et les débats sur l'art national, le cinéma et la télévision continuent d'être très animés depuis l'indépendance (1956). Doit-on mettre en scène les nouvelles formes de pouvoir de façon « réaliste », selon le modèle de la vérité moderne ? Les médias doivent-ils continuer de présenter de charmantes fantaisies rappelant les films égyptiens qui, selon la plupart des intellectuels progressistes, « pervertiraient les masses » ? On peut identifier, dans la fiction théâtrale, les images et les idées de la société, deux manières principales de percevoir et de vivre les relations, si l'on étudie cette opposition en

fonction des deux modèles de piété musulmane existant au Maroc : le réformisme salafite et les confréries soufistes.

De nombreux partisans de l'Istiqlal (mouvement marocain pour l'indépendance nationale) ont suivi les préceptes de l'islam salafite. Plusieurs courants d'idées réformistes se référaient aux wahhabites de l'Arabie du XVIII^e siècle et à des écrivains comme l'Égyptien Mohammed Abduh. Au Maroc comme dans l'Algérie voisine, les nationalistes réagirent, à la fois, contre le pouvoir colonial et les pratiques religieuses populaires [...].

Dans la pratique quotidienne, la distinction entre les salafites et les adorateurs des saints n'est pas formelle. C'est pourquoi la compétition entre le maraboutisme (la dévotion aux saints) et les courants réformistes de l'islam doit être interprétée, non comme un guide taxinomique, mais comme une métaphore qui peut nous aider à comprendre l'entrelacement complexe de la pensée et de l'expression esthétique dans le Maroc contemporain. Alors que les salafites sont enclins à un rationalisme austère et à l'iconoclasme, les saints servent d'intermédiaires entre Dieu et l'individu. Les réformateurs se basent essentiellement sur les mots du Coran et de la Sunna, tandis que la musique, la danse et l'extase marquent les rituels de confréries telles que l'Aïssawa, la Tijanniya et l'Hamadsha. Les réformateurs s'opposent à la magie, tout comme au mysticisme. Comment pourraient-ils approuver l'utilisation de versets coraniques comme simples talismans pour nuire à un voisin, reconquérir l'affection d'un mari, ou chasser les *jnun* ou génies ?

J'ai écrit plus haut que le général Joseph Gallieni espérait que l'aspect surnaturel des films servirait ses plans. Mais, les images magiques sont puissamment ambiguës. Et bien que les sorciers paraissent éloignés des préoccupations du commun des mortels, leur pouvoir dans la société marocaine ne peut être passé sous silence. Par contraste, le point de vue salafite et son intellectualisme séculaire, tous deux fondamentalement rationnels, fuient l'ambiguïté et recherchent le débat et le consensus légal. Il arrive que les mots soient voilés, mais idéalement chacun d'entre eux ne possède qu'un seul sens. La dichotomie entre raison et imagination, austérité et étalage

baroque, semblait *a priori* pouvoir se résoudre avec l'aide de l'alphabétisation et de quelques rudiments de religion. Il ne faut pas oublier qu'au Maroc, la diffusion de discours sur l'éducation, le progrès et le pouvoir était également liée à la magie de plus en plus subtile d'images grand public produites sur place ou ailleurs. Les historiens ont aussi suggéré que ceux qui se battaient pour l'indépendance nationale – d'Abdelkrim, qui commanda le premier mouvement de résistance contre les Espagnols dans le Nord, aux chefs bourgeois de l'Istiqlal (mouvement pour l'indépendance) jusqu'à Ben Barka, le *leader* socialiste – durent adopter le style relationnel des *zawiyyas* pour gagner la confiance de leurs partisans.

Le Protectorat posa les bases de nouvelles organisations « rationnelles » du visible. Mais ces représentations inédites furent souvent interprétées en terme de relations sociales qui, elles-mêmes, s'accordaient mal avec les plans des administrateurs ou avec les boulevards modernes de Casablanca. L'avenir semblait appartenir à des *leaders* capables de présenter des projets modernes de manière charismatique ou magique, tout en alliant motivations régionales contemporaines et motivations internationales. Après l'indépendance de 1956, le pouvoir ne s'exprima plus à travers Marianne, le symbole de la France, mais ses représentations, qui avaient été introduites par les administrateurs français et les magazines de cinéma, devaient persister.

Avec le retour du roi Mohammed V et la reprise d'un pouvoir réel par la monarchie en 1956, de nouvelles traditions se développèrent pour exprimer les liens unissant le peuple à ses souverains, maintenant « embaumés » par la photographie. Un nouveau rôle fut donné à l'image du roi tandis que l'ensemble de la production audiovisuelle se consacra de plus en plus systématiquement à la représentation du charisme. La *baraka* (la grâce) avait toujours été l'attribut des saints, des sages et des sultans. Comme c'est le cas pour le *dab*, qui s'emploie pour décrire un comportement acceptable et courtois, on reconnaît immédiatement ce don. On ne peut ni le revendiquer ni savoir comment le reconnaître ; il existe, voilà tout. Avec l'apparition de l'appareil photo et de la caméra, la *baraka* fut de plus en plus souvent capturée par la photographie et le film.

Afficher des portraits du roi dans les endroits publics est aujourd'hui obligatoire. Il est également courant que les gens aient au mur, chez eux, des photographies de représentants de l'autorité, qu'ils soient le roi, leurs pères ou leurs fils. Les jeunes dorment souvent dans des chambres tapissées d'images qui les font rêver, comme celles de Bob Marley ou d'Aouwaïta, la championne marocaine de course à pied. Dans les magasins, près des photographies du roi, on trouve des *pin up*, des *posters* de voyages, des publicités pour des films égyptiens. Des vers du Coran sont scotchés sur de vieilles publicités pour de l'huile de moteur, et des vedettes de football sont affichées près de Bruce Lee ou de Sylvester Stallone. Ces murs couverts de *posters*, de cartes postales et de photographies ne compartimentent pas l'expérience comme l'avait souhaité Lyautey : d'un côté le Marocain ? De l'autre, l'Européen ? La télévision transporte le monde public au cœur des habitations sous la forme d'une image animée et délimitée.

L'étude du rôle de ces images dans la création du Casablanca d'aujourd'hui s'apparente à l'étude du cinéma comme expérience, forme de savoir et technique. Quand nous regardons un film, des liens mystérieux unissent personnes et objets et construisent des histoires que nous pouvons comprendre, à condition de connaître les rôles types et les formules du scénario. En tant que public, nous voulons savoir comment les histoires se terminent ; en tant que citoyens ou sujets, nous nous demandons comment elles parviennent à nous faire accepter certaines opinions, ou à nous faire acheter certains produits. Nous pensons moins souvent aux impératifs techniques qui sous-tendent le bon déroulement de la projection d'un film, à la manière dont les images rythment notre vie, ou encore à la façon dont celles-ci contribuent à organiser l'espace et à créer un sentiment d'appartenance au groupe. Étudier les images grand public, c'est réfléchir à chacun de ces problèmes en s'interrogeant sur la signification des lieux où ces images ne peuvent ou ne devraient pas entrer. On ne trouve pas de photos dans les mosquées, ni d'écran de cinéma dans les bureaux, et pourtant les images destinées aux masses encomrent nos rues, se glissent dans nos conversations, et habillent nos corps.

Leur ingéniosité est, à la fois, indirecte et dirigée. Elle est centrée sur des stratégies particulières de pouvoir, et constamment recomposée par des changements importants et pourtant infimes dans l'organisation quotidienne du moi et de la société.

Cette étude a été conçue dans ses grandes lignes à Paris en 1983 à partir d'un projet de recherche sur l'histoire du cinéma et de la télévision marocaine. En 1987 et 1988, j'ai voyagé entre Paris et le Maroc, pour discuter longuement avec des professionnels responsables de la création et de la sélection d'images pour la télévision, le cinéma et la presse. À la même époque, j'avais commencé à étudier comment des gens d'origines différentes regardaient ces images, en parlaient et en produisaient eux-mêmes. Au début, j'avais prévu de porter toute mon attention sur les groupes qui utilisaient le plus souvent les images et les informations grand public pour se tenir au courant : non pas sur l'élite, qui pouvait s'informer directement des problèmes nationaux ou régionaux, mais sur cette « classe moyenne » qui n'entretenait pas forcément des liens personnels avec de puissants personnages, et qui, par ses ressources culturelles et économiques, pouvait très largement accéder aux images grand public. Cette façon d'aborder le problème avait l'avantage d'éviter les idées préconçues sur le statut social et familial de l'individu, ou sur le statut du groupe. Cependant, mon projet de recherche était plus compliqué que je ne l'avais envisagé au départ. Quand je me suis installée à Casablanca à l'automne 1988, il m'apparut clairement que ma recherche porterait sur les limites de l'image dans cette ville, et sur celles de ma propre vision de la société, née de mes études en Amérique et en Europe. Comment pouvais-je établir une distinction entre les discours « européens » et « marocains » sur l'image et la société, alors qu'ils s'étaient développés dans un contexte de réciprocité permanente ?

Paradoxalement, la situation contemporaine – avec sa prolifération de médias, son commerce international, ses populations mobiles, et ses conflits régionaux et mondiaux – intensifie les échanges entre les pays et leurs régions tout en définissant l'État-nation comme siège légitime du pouvoir et source principale d'identité. Certains ethnologues ont étudié les effets de

l'économie mondiale sur la vie et les croyances locales et ont fréquemment proposé un scénario dans lequel les visions du monde s'opposent et dans lequel le camp le plus faible subit la loi du plus fort. Pour eux, les mondes symboliques et les histoires que l'on raconte à voix basse sont souvent des sources possibles de résistance aux pouvoirs extérieurs. Or, malgré des différences considérables qui doivent être prises en compte dans nos visions du monde, il me paraît important, pour comprendre nos contradictions modernes, de se souvenir que d'autres les partagent, même si cela engendre ou aggrave les inégalités. Il convient donc de reconsidérer, à la fois, le rôle de l'État et les thèses holistiques sur la culture. En effet, nous devons réexaminer la façon dont les formations étatiques ou régionales encouragent certaines idées sur la culture et comment les manières conventionnelles d'aborder l'étude de la société intègrent ou non les conceptions personnelles des gens.

Les spécialistes de la communication, de par le monde, suivent généralement des méthodes européennes et américaines pour mener leurs projets de recherche. Dans ce type d'étude, l'idée de « classe sociale », par exemple, est souvent prise comme allant de soi. La « famille nucléaire » réunie autour de la télévision est présentée comme la norme, et le chef de famille, habituellement le père, met en avant sa profession comme signe de son statut sociologique. Mais comment identifier celui qui, dans un groupe social, et en particulier dans une famille, devrait être considéré comme la source du capital économique et culturel ? Les familles nucléaires sont de plus en plus nombreuses au Maroc, mais la « famille élargie » continue d'être très répandue. Toutefois, comparées aux modèles américains et européens étudiés par les analystes des médias, même les familles nucléaires sont souvent assez grandes au Maroc. Dans pratiquement toutes les situations que j'ai pu rencontrer dans ce pays, des personnes d'origines différentes se réunissent pour discuter de ce qu'elles ont vu à la télévision ou dans les magazines. Dans une région où le chômage est très élevé, les identités qui ne sont pas liées à l'activité professionnelle ont souvent plus d'importance que celles qui le sont. On trouve couramment des « bonnes » et autres

domestiques dans des maisonnées qui sont loin d'être riches selon les critères américains ou européens, et ces personnes participent étroitement à la vie de leurs employeurs. De grandes différences dans les antécédents économiques et culturels peuvent coexister dans une même famille : il n'est pas rare, pour un professeur d'université ou pour le président d'une grande entreprise, d'avoir une mère analphabète. Les compétences linguistiques varient également à l'intérieur des groupes ou chez l'individu lui-même selon les situations qu'il rencontre. Ma recherche ne réfute pas l'hypothèse que la « classe sociale » influencerait la manière dont les gens regardent les images et s'y rapportent, mais mes conclusions modulent ces présomptions en prenant en considération la variété de situations sociales dans lesquelles les images participent à la vie quotidienne et à la réinvention perpétuelle de la société.

Les gens sur lesquels j'écris ici estiment qu'il est très important de pouvoir déterminer le statut social, mais leur manière d'accorder ce statut diffère. L'identification avec un quartier est souvent utilisée pour indiquer la position sociale. J'ai rencontré des gens des quartiers « populaires », issus des milieux ouvriers de Ain Chok et Derb Kebir, des quartiers chics d'Anfa et Polo, et du Maarif, un quartier en évolution. Beaucoup de mes observations les plus surprenantes ont été faites dans des endroits publics comme le parc de la Ligue arabe et les larges boulevards de la ville. J'ai parlé avec des gens de tous les âges, individuellement, avec leurs amis, ou chez eux, avec leurs familles. Quand je généralise sur les « Casablancais », les « jeunes », ou d'autres groupes, je puise dans d'innombrables rencontres à Casablanca et sur le territoire marocain. Ces généralisations sont basées sur la fréquence avec laquelle certains propos ou pratiques reviennent. Je ne dis pas qu'elles sont représentatives dans un sens statistique, mon but n'étant pas de révéler une moyenne ou de découvrir un système unique de représentation « marocaine ». Les limites du possible, les particularités du visible, les contours du signifié – ne sont pas les mêmes pour tous les Casablancais, sans parler des Marocains dans leur ensemble. Toutefois, ce qui m'a le plus révélé les limites de la différenciation sociale,

est la fréquence avec laquelle des gens de quartiers et même de régions différents, abordaient les mêmes sujets. Leur opinion sur ces questions différait énormément, mais les modèles et les thèmes qu'ils évoquaient étaient remarquablement cohérents. Les rythmes de la technique moderne jouaient certainement un rôle dans ces régularités.

Je me suis efforcée, dans ce qui suit, d'emprunter la voie constructiviste évoquée par Roland Barthes dans son essai sur la photographie. Cette étude, dit-il :

[n'a] rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? J'acceptai donc de me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterai de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.

Je n'ai pas remarqué qu'un seul trait fondamental soit particulier à Casablanca, mais certains thèmes revenaient régulièrement dans les images et les textes, dans les rues, et dans les propos échangés. Une fois identifiés, j'approfondissais chacun d'entre eux par des questions et par l'observation. J'adoptais pour moi-même ce que j'appelle un « positionnement fort », afin de suivre prioritairement ces images, en d'autres termes, je m'intéressais délibérément à certaines images bien précises. Celles-ci semblaient pouvoir m'aider à comprendre des pratiques apparemment inexplicables sans pour cela être la clef de la société dans son ensemble. Quand je dis que ma position de chercheur était « forte », je veux également souligner le fait qu'il était fréquent, tout comme c'était le cas pour les gens que je rencontrais à Casablanca, que les images que je voyais et les propos que j'entendais m'étaient déjà familiers. Je devais donc prendre position et exprimer des préférences sur ces références partagées. Dès le début, je trouvais que le processus consistant à débattre, à être en désaccord, et à apprendre de nouvelles manières d'aborder des questions déjà rencontrées, était au centre de mes recherches : je faisais plus qu'absorber la culture locale. Pendant toute la durée de ce

projet, je reformulais et retravaillais constamment, en relation avec les autres, les sujets que j'avais choisis. L'objet de cette étude, ma propre image, et le ton de mes relations avec un grand nombre de gens furent affectés par le cadrage initial de mon sujet. Dans le mouvement de la vie casablancaise, j'utilisais les images que j'avais choisies pour diriger mon regard et pour déterminer l'importance de ce dont j'étais témoin. Les différentes délimitations de certaines images coïncidaient souvent avec les limites des discours ou des pratiques quotidiennes. [...].

Pour les vrais Casablancais, mais aussi pour les étrangers, le quotidien et l'insolite se mélangent, s'entrecroisent, divergent, et se métamorphosent. L'étrange n'est pas apparu brusquement dans mes recherches. Il s'y est introduit peu à peu, alors que j'essayais de comprendre ce qui se dissimulait derrière le côté ostentatoire d'un Casablanca moderne. Une partie de l'invisible ne pouvait être vu, comme ne pouvait être perçue la logique guidant le flux régulier des gens dans la rue. D'autres objets inconnus semblaient, à première vue, sans danger, mais inspiraient la crainte ou le doute quand on les observait de plus près. Les histoires les plus étranges qu'il m'ait été données d'entendre n'avaient pas grand'chose à voir avec le surnaturel ou l'étrange. Les zones dangereuses n'étaient pas les endroits habituellement hantés par les génies (*jnun*) qui – comme tous les êtres sensés – se regroupent autour de l'eau. Les gens se plaignaient plutôt d'être arrêtés dans les halls d'entrée d'immeubles de bureaux modernes, d'être emmenés de force au commissariat, ou d'être accostés sur le chemin de l'école. On ne peut immédiatement donner un nom à ce qui, habituellement, ne se « voit » pas. Si les parias ou les enfants sont susceptibles de parler d'objets ou de gens invisibles, les membres sensés et mûrs de la société auront, eux, tendance à reconnaître ce qui a une existence légitime, qu'il s'agisse d'un génie ou d'un *quark*. Les règles qui gouvernent la visibilité ne deviennent le sujet de débats passionnés que dans des situations exceptionnelles. Ce qui est caché n'est pas simplement ce qui est étrange à l'observateur extérieur. L'« invisible » est souvent l'étranger même. Il peut incarner l'inadmissible ou l'inexpliqué chez l'individu

ou dans les relations, y compris dans les rapports entre les nations ou les groupes sociaux.

Des visions surgissent dans des cauchemars ou se cristallisent dans de plaisants fantasmes. « Voir » n'est pas toujours « croire », mais en remaniant ce qui est visible, on tente de convaincre les autres que certaines visions sont réelles, alors que d'autres ne sont que de simples chimères. Même des pratiques « naturelles » – des gestes d'amitié ou de respect, des façons de marcher différentes, certaines opinions sur les nouveaux vêtements des voisins – peuvent suggérer comment des groupes se forment, comment ils se perçoivent et aimeraient que d'autres les voient. Pourquoi se cramponner à certains objets comme s'ils étaient des traits culturels importants, et en mettre d'autres au rebut ? Les Casablancais, tout comme les ethnologues, se posent cette question quotidiennement.

Ce que j'ai appelé le « positionnement fort » du chercheur implique que l'anthropologie est une activité réfléchie. Mais on ne peut s'attendre aujourd'hui à ce qu'elle s'appuie sur une expérience « ethnographique » de la différence totale – dans laquelle le chercheur s'efforce malgré tout de découvrir une communauté humaine universelle. Ni le processus de la recherche ni son sujet d'étude ne peuvent être décrits comme des entités indépendantes possédant leurs propres scénarios culturels. Les complicités et les conflits qui lient les ethnographes à ceux dont ils tentent de décrire la vie et la société s'expriment sur des scènes qu'ils partagent en partie. Qu'un ethnographe ou un informateur

soit perçu comme représentant tel ou tel groupe est important, mais nous ne pouvons accepter comme base de l'étude ethnographique elle-même des équations aussi rudimentaires. Dans ce livre, je m'efforce d'étudier les diverses manières d'analyser des identités différentes et leur rapport à la connaissance. Ce n'est qu'en discernant ces variations et leur importance relative que nous découvrirons les « universaux concrets » qui ont le plus de poids. Nous pourrions alors comprendre les stratégies subtiles des pouvoirs modernes. [...].

Après l'exil du sultan Mohammed V décidé par les Français pour sa prise de position nationaliste, on raconta qu'on avait vu son reflet sur la lune. Celle-ci servit donc de premier écran aux projections de l'image nationale. Aujourd'hui, la vie nous plonge quotidiennement dans une mer d'images, éparpillant comme des algues sur une plage des photographies, des *posters* et des magazines dans nos salles de séjour déjà inondées par la lumière bleue de la télévision. Nous vivons en compagnie de portraits de gens que nous ne rencontrerons jamais, mais dont nous avons l'impression de connaître la vie en détail. Choisir d'autres images que celles qui nous sont offertes, ou les utiliser pour des projets qui nous sont personnels, demande une certaine compréhension de la logique qui les anime. Peut-être une ville portuaire comme Casablanca peut-elle nous aider à mieux comprendre le passage de la lune-écran aux écrans électroniques. La lune s'y cache souvent derrière un épais brouillard, ou disparaît derrière la pulsation des néons publicitaires.

Du Ciné-club à la « communication sociale »

Le cas de la province d'El-Hajeb (Moyen-Atlas marocain)

Irene BONO

Le 23 mai 2008, aux pieds du Moyen-Atlas, est présentée une vidéo sur les « bonnes pratiques » de la « participation associative »¹. Ce documentaire qui est le produit du premier investissement en « communication sociale » jamais réalisé par une province marocaine, tend à montrer les principes orientant les politiques de développement, depuis au moins deux décennies². En quatorze minutes, sont passés en revue : des agriculteurs en train de construire des structures d'irrigation pour leurs terres ; les succès remportés par de jeunes désœuvrés transformés en micro-entrepreneurs ; un bibliobus parcourant les campagnes pour aider à l'alphabétisation des plus jeunes. Le message est clair : on ne peut vaincre la pauvreté qu'en s'impliquant personnellement pour développer son propre territoire.

Le lieu de la représentation du film, la ville d'El-Hajeb (un peu plus que 27 000 habitants selon le dernier recensement de 2004³), est aussi le cadre du documentaire. Il s'agit du chef-lieu de la province du même nom, située entre la plaine agricole de Saïs et les premiers contreforts du Moyen-Atlas, au centre d'une des rares régions du Maroc devenues colonies de peuplement sous le protectorat français (1912-1956)⁴. Aujourd'hui, elle bénéficie, de façon prioritaire, de l'Initiative nationale pour le développement humain (INDH)⁵. Ce programme de développement, lancé par le roi Mohammed VI en 2005, se base sur l'implication des associations, au niveau local, dans la lutte contre la pauvreté et l'exclusion. À El-Hajeb, l'invitation à la participation a eu des effets spectaculaires : alors qu'il y a à peine trois ans, dans toute la province, on comptait un peu plus de 450 associations, aujourd'hui on estime que leur nombre est supérieur à 750. En particulier,

les associations de développement ont plus que décuplé : fin 2004 elles étaient 9, à la mi 2007 on en comptait 96⁶.

Pour réaliser ce documentaire, présenté à l'occasion du troisième anniversaire du lancement de l'Initiative royale, un metteur en scène professionnel a parcouru pendant deux mois la province à la recherche d'expériences à raconter, accompagné d'un fonctionnaire de l'administration décentralisée. Un de ses

1. Cet article repose sur des enquêtes effectuées entre avril 2007 et mai 2008, dans le cadre d'une Thèse de doctorat en science politique soutenue à l'Université de Turin en 2009 sur le « phénomène participatif » au Maroc, à partir de la mise en œuvre de l'INDH dans la province d'El-Hajeb. L'activité des ciné-clubs n'est pas l'objet de ma thèse. Néanmoins, au long de mon enquête, je me suis rendu compte de l'importance de telles organisations, et à plusieurs niveaux : dans le développement de la participation associative, dans la structuration des instances de plaidoyer ; dans la trajectoire des acteurs locaux qui ont poursuivi des études ; et même dans l'émergence de certaines personnalités qui ont su influencer par la suite des politiques publiques à niveau local. Cet article, loin que traiter stricto sensu de l'activité du ciné-club d'El-Hajeb, vise donc à mesurer son importance tout en le prenant comme point de départ pour observer le déroulement successif des pratiques de participation. Le ciné-club et le documentaire de communication sociale sont ici considérés comme phases paradigmatiques ayant marqué les transformations de la participation associative.

2. Pour un historique des politiques de développement, cf. notamment G. Rist, 1996 (rééd. 2007).

3. Données disponibles sur le site du Haut commissariat au Plan : www.hcp.ma.

4. Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, l'administration française avait distribué des lots de terre de 200 ha à 400 ha, dans la partie la plus fertile de la plaine du Saïs, invitant les anciens combattants à devenir colons. Sur cette modification du tissu social de la région à l'époque coloniale, nous renvoyons à A. Thabault, 1947. Pour une chronique de l'histoire locale sous le protectorat, cf. A. Hardy, 2003.

5. L'initiative s'appuie pour son ciblage sur les « Cartes de la pauvreté », selon lesquelles El-Hajeb serait la onzième province la plus pauvre du Maroc, sur soixante-six. Pour une analyse de l'INDH et son impact en termes de styles de gouvernement, je me permets de renvoyer à I. Bono, 2009. Pour une vue générale des modalités de fonctionnement de l'Initiative, cf. le site : www.indh.gov.ma. Pour une description plus détaillée, cf. Banque mondiale, 2006.

6. Source : Province d'El Hajeb, Division des Affaires générales, juillet 2007.

collègues nous disait, à quelques jours de la première projection ⁷ :

Nous ne savons pas encore qui viendra : peut être un ministre, peut être un bailleur de fonds, peut être le gouverneur national de l'INDH.

Il est certain que cette manifestation n'est pas passée inaperçue aux yeux de ceux qui, vingt-cinq ans plus tôt, s'étaient attelés à gagner une marge de participation, justement à travers la projection de vidéos : à El Hajeb le Ciné-club, fondé en 1982, a été l'unique association de la ville pendant de nombreuses années. À une époque où toute forme d'action politique spontanée était contrôlée ou réprimée, la promotion de la culture cinématographique permettait de se procurer des espaces de réunion, de soulever des thèmes de débat, de parler directement à la population. De nos jours, l'association qui est l'héritière du Ciné-club est intégrée à l'INDH tant du point de vue de sa gestion – son actuel président siège dans le comité responsable des décisions prises au niveau local ⁸ – que de la réalisation de projets de développement. Elle est dotée d'un nouveau président et ses membres appartiennent à une génération plus jeune que celle des militants des années 1980.

Le rôle des Ciné-clubs a été délaissé par la littérature scientifique sur l'associationnisme au Maroc qui s'est plutôt concentrée sur les mouvements urbains engagés dans des revendications plus explicitement politiques, pour trouver un lien entre ceux-ci et l'ouverture du régime, dans une perspective de transitoïlogie (Denœux et Gateau, 1995 ; Roque, 2005 ; Sater, 2007). Cependant, si l'on sort de la géographie des grandes organisations urbaines, c'est bien autour des Ciné-clubs que se sont longtemps déroulées les principales activités de mobilisation politique et d'affirmation sociale. En effet, comme l'a précisé Z. Daoud (2007, 216), les Ciné-clubs ont été « des lieux de conscientisation, d'apprentissage du politique, hors des circuits politiques ».

Dans les pages qui suivent, nous parcourons les différentes étapes du rapport établi entre l'audiovisuel et les associations dans cette petite ville marocaine. En prenant en considération « la vie politique, les relations sociales, les règles économiques et les réactions psychologiques » typiques d'un « pays normal » (Levi, 1985, 6), où peut-être a manqué la

visibilité des mouvements de contestation urbains, nous avons observé les transformations, non seulement des structures de participation, mais aussi de la nature de l'engagement associatif, à partir de l'usage de vidéos. Le choix de la diffusion audiovisuelle comme moyen de transmission des messages liés à la participation n'est pas sans implications : pour M. McLuhan (1987, 9), tout moyen de communication a « des conséquences sociales et personnelles » qui découlent de l'échelle de communication introduite dans nos vies par le medium même.

À El-Hajeb, le Ciné-club existait bien avant la création de la province et l'arrivée des structures de l'administration déconcentrée. Au sein de celui-ci se sont développées les premières activités de prise de position critique, de conscientisation, de mobilisation et parfois de travail social. La projection de films qui, souvent, avaient un caractère engagé, donnait la place à des débats dont les contenus étaient politiques, à une époque où les espaces publics de prise de parole étaient restreints. De plus, chaque dimanche, l'activité du cinéclub s'accompagnait aussi de séances de théâtre pour les plus jeunes et d'animations pour les enfants. Il fut donc un véritable espace d'apprentissage de la participation, à tel point qu'aujourd'hui, il est souvent indiqué comme « la mère de toutes les associations » ⁹. Dans les années 1980 il rassemblait plus de 400 adhérents et nous suivrons ici le parcours de certains d'entre eux.

Nous introduirons tout d'abord l'histoire de Mouhcine ¹⁰ qui a amené son bagage de militant du Ciné-club dans son travail de fonctionnaire en charge de l'INDH, et de la promotion de la vidéo. Puis, nous considérerons l'expérience de Yacine, aujourd'hui à la tête d'au moins trois associations de développement, et qui se sert de l'audiovisuel pour promouvoir ses activités. En troisième partie, nous retracerons l'itinéraire de Leyla qui milite maintenant pour les droits humains, mais qui ne veut pas s'engager dans le développement

7. Entretien avec un fonctionnaire de l'INDH, El-Hajeb, mai 2008.

8. Il s'agit du Comité provincial pour le développement humain (CPDH), composé de représentants du tissu associatif, de représentants élus localement, de fonctionnaires de l'administration locale.

9. Entretien avec un militant du ciné-club, El-Hajeb, avril 2007.

10. Les acteurs cités apparaissent sous des noms d'emprunt.

participatif, tout en étant attirée par ses nouveaux médias de communication. Enfin, nous consacrerons une quatrième partie à l'histoire de sept jeunes dont la vidéo de communication sociale raconte la réussite et qui, en tant que membres du Ciné-club d'aujourd'hui, ont bénéficié de cette association comme cadre d'auto-emploi. Les histoires de vie de ces différents acteurs du Ciné-club ont été reconstituées à partir d'entretiens semi-directifs et de l'observation participante, effectués entre avril 2007 et avril 2008, en prêtant attention aux différents usages faits de la vidéo dans chaque expérience. Par cette approche de *microstoria*, nous souhaitons mettre en lumière les vicissitudes, au quotidien, d'un groupe de personnes « impliquées dans des événements locaux, mais reliés à des faits politiques et économiques qui échappent à leur contrôle direct » (Levi, 1985, 6), sans que cela n'exclut pour eux une marge de manœuvre.

Mouhcine, du Ciné-club au ministère de l'Intérieur

Mouhcine était encore lycéen lorsqu'en 1982, quelques jeunes d'El-Hajeb commencèrent à se réunir autour de l'Association culturelle « Objectif cinématographique et anthropologique », appelée plus simplement « Ciné-club » ou « Objectif » (*hadaf*). En tant que petit centre rural, leur ville était à peine reconnue comme une commune urbaine de la province de Meknès (Taghbaloute, 2000, 125). Pour autant, on y enregistra des affrontements durant les années de manifestations contre la cherté de la vie, déclenchées par les injonctions du Fonds monétaire international (FMI) de suspendre les aides à la consommation. À cette époque, Abdellah fréquentait, comme Mouhcine, le lycée local ¹¹ :

Il y avait la nouvelle de l'augmentation des prix et les conditions scolaires étaient très mauvaises. La contestation a commencé autour du lycée où un groupe restreint de lycéens s'intéressait au changement, aux idées de gauche et à ce qui se passait à l'université.

Les étudiants, très sensibles aux événements qui agitaient la vie politique nationale, se joignirent rapidement au nouveau Ciné-club, animé par un groupe de jeunes professeurs.

Dix ans avaient passé depuis les tentatives de coup d'État contre le roi Hassan II et les désordres du Moyen-Atlas à la suite desquels le souverain avait réagi d'« une main lourde », en limitant chaque espace de participation (Dalle, 2004, 399). Le *dahir* de 1958 sur la liberté d'association ¹², promulgué au lendemain de l'indépendance, avait été amendé dans un sens restrictif en 1973, au lendemain même des tentatives de coup d'État (Ghazali, 1991, 246). Pour créer une association, une déclaration d'existence ne suffisait plus : en l'absence de l'autorisation préalable des autorités, de sévères peines étaient prévues pour ceux qui exerçaient une activité associative ; et toute organisation considérée comme étant un facteur de trouble de l'ordre public pouvait être suspendue ou dissoute par décret ¹³.

Le nom adopté par le Ciné-club d'El-Hajeb, « Objectif », renvoyait à l'idée de « promouvoir une nouvelle culture, alternative à celle qui domine dans le Makhzen » ¹⁴, selon un des militants de l'époque ¹⁵. Même son logo symbolisait l'intention des fondateurs de se servir de la culture comme instrument de lutte : un arc fait d'une pellicule cinématographique tendue comme pour lancer un stylo et un livre, tel une flèche. Mouhcine raconte :

Nous n'avions pas le droit de créer un parti politique, ni d'exercer des activités qui s'opposeraient au système [...] Nous voulions créer un schisme dans la culture d'ici.

La cinématographie était le noyau des activités, mais celles-ci allaient bien au-delà. Selon un membre actif du Ciné-club ¹⁶ :

11. Entretien avec un membre d'une association culturelle locale, El-Hajeb, avril 2008.

12. *Dahir* n° 1.58.376 du 15 novembre 1958.

13. *Dahir* portant loi n° 1-73-283 du 10 avril 1973 modifiant et complétant le *dahir* 1-58-376 du 15 novembre 1958 réglementant le droit d'association.

14. Littéralement le mot *makhzen* veut dire « dépôt » (d'où dérive le mot « magasin »). Dans le langage courant, il est utilisé pour indiquer le pouvoir/l'autorité, quand celui qui parle ne se réfère pas à un mécanisme spécifique du gouvernement (pour l'administration, par exemple, le mot *hidara* est utilisé) mais à un plus grand ensemble de normes, dont les limites ne sont pas nécessairement définies. Selon Mohammed Tozy (1991, 158) : « plus qu'un mode de gouvernement, [le Makhzen] est à la fois manière d'être et de faire, qui habite les mots, épice les plats, fixe le cérémonial des noces, tisse les habits de circonstance et détermine le rituel de référence qui fixe la forme et le contenu de la relation entre gouvernant et gouvernés ».

15. Entretien avec un ex-membre du Ciné-club, Rabat, juillet 2007.

16. Entretien avec le président d'une association culturelle, El-Hajeb, juin 2007.

C'était la voix de toute la population, elle s'engageait sur les questions concrètes. [Au delà de l'activité culturelle], on participait à l'association pour soutenir la création d'un esprit critique.

Outre les réunions et les conférences destinées à toute la population, les membres de l'association avaient recours à l'auto-taxation pour soutenir la promotion de représentations théâtrales et cinématographiques. Ces activités se déroulaient surtout dans les locaux de la Maison des Jeunes (*dar al shabab*), propriété du ministère de l'Éducation et de la Jeunesse¹⁷. Certes, l'expérience d'El-Hajeb n'était pas isolée puisqu'il y avait une soixantaine de Ciné-clubs de même type dans tout le pays. Un membre de la Fédération nationale des ciné-clubs marocains (FNCM) qui, de Casablanca, coordonnait l'activité des groupes locaux, nous explique que le Ciné-club « était le moyen le moins onéreux et le moins risqué pour faire de la politique »¹⁸.

Cette fédération était composée d'un groupe de jeunes intellectuels marocains qui, en 1972, avaient récupéré l'ancienne organisation fondée en 1958, après l'indépendance, par d'ex-colons et des coopérants étrangers (Carter, 2008, 540). En 1960, on dénombrait onze Ciné-clubs dans tout le pays dont les activités, ainsi que celles de la Fédération, étaient soutenues par la France et par d'autres pays européens. Le Centre cinématographique marocain (CCM), créé depuis 1944 dans le but de réguler la production, la distribution et l'exploitation de l'activité cinématographique, octroyait aussi des subventions aux associations locales (*dahir* du 8 janvier 1944). Mais, en 1968, le CCM revendiqua la vice-présidence de la fédération nationale des Ciné-clubs, pour établir un contrôle plus efficace sur la « marocanisation » des produits diffusés¹⁹. L'année suivante, fut créé un siège administratif du mouvement auprès du ministère de l'Éducation, de la Jeunesse et du Sport (Carter, 2008, 541).

Quand les jeunes intellectuels marocains arrivèrent à la tête de la FNCM en 1972, l'activité changea. Ils travaillaient sur le fond cinématographique soviétique et sur le stock de pellicules laissé par l'ancienne direction française. Le régime d'importation des films était encore régi par le *dahir* du 7 novembre 1940 (plus tard, modifié par celui du 19 septembre 1977) qui interdisait l'introduction de films dans le pays sans une déclaration

préalable : la Commission de contrôle des films déterminait aussi la nature de la diffusion autorisée (Jaïdi, 1991, 46-47) :

Durant les premières années, nos films préférés étaient ceux d'Eisenstein. Nous nous sentions proches de la Nouvelle Vague française et du cinéma engagé allemand.

À cette époque, le président de la FNCM était Nourredine Saïl, l'actuel directeur du CCM. L'activité de la fédération était régie par un calendrier hebdomadaire. Le lundi était dédié à la distribution des films dans tout le pays : les militants de Casablanca s'occupaient de la zone sud, jusqu'à Tiznit ; le Ciné-club d'El-Hajeb était alimenté par les adhérents basés à Fez. Entretemps, les militants s'occupaient de la programmation de la semaine suivante. Le mardi, les jeunes de Casablanca se chargeaient d'élaborer des fiches sur les films de la semaine suivante :

Nous allions au Centre culturel français pour consulter Télérama, nous écrivions la fiche puis nous devions la traduire en arabe et la taper à la machine.

Un avocat, sympathisant, mettait à leur disposition les instruments nécessaires à la transcription. Le mercredi, la fiche était ronéotypée et le matériel pour les soixante Ciné-clubs du pays était préparé. Le jeudi était réservé à la distribution de ce matériel. Les projections se déroulaient les vendredi, samedi et dimanche. Un militant de l'époque raconte :

D'abord dans notre Ciné club, et puis le dimanche matin dans les quartiers pauvres de Casablanca.

Outre la promotion de la culture cinématographique, la fédération revendiquait alors clairement son engagement à développer « une conscience politique enracinée dans la réalité culturelle du pays »²⁰.

17. Cf. <http://www.secj.gov.ma/jeunesse/jeunesse/jeunesse.php>.

18. Entretien avec Mohammed Tozy, ex-membre de la Fédération nationale des Ciné-clubs marocains, Paris, juin 2008.

19. Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, furent introduites plusieurs mesures pour favoriser la « marocanisation » du secteur cinématographique comme celle de toute « société commerciale et industrielle » (Daoud, 1973, 2). Les *dahirs* des 2 mars 1973 et 7 mai 1973 précisent ce que l'on entend par « société commerciale et industrielle ».

20. Dans l'article « Un large éventail de production » (*Le Monde* des 21 et 22 novembre 1976), G. Hennebelle dit que la FNCM « contribue puissamment à la formation d'un public de cinéphiles [...] et à l'émergence d'une conscience politique enracinée dans la réalité culturelle du pays ».

Lorsque Mouhcine s'établit dans la ville voisine de Meknès pour entrer à l'université, le Ciné-club n'était déjà plus l'unique association d'El-Hajeb car, en 1988, était née une association culturelle d'inspiration islamique. Ses fondateurs, à la recherche d'un cadre juridique pour leurs activités, se rappellent de la méfiance générale des habitants à leur rencontre :

El Hajeb était une ville de gauche ; une association islamique provoquait des frictions.

« Objectif » demeurait cependant l'organisation qui regroupait le plus d'adhérents (jusqu'à quatre cents militants).

Après avoir terminé ses études, Mouhcine se retrouva sans travail. Il revint donc vivre à El-Hajeb où le Ciné-club se transforme en 1991 en véritable association, avec toujours pour objectif la diffusion de la culture cinématographique et théâtrale. Que la transformation en association ait été facilitée par la première ouverture politique du régime – que l'on fait généralement correspondre avec l'amnistie de 1991²¹ – ou par la nouvelle répartition administrative de 1991 – qui amène à la naissance de la province d'El-Hajeb –, les fondateurs se rappellent qu'« il n'était pas aussi facile de créer une association » et que les autorités locales, à l'époque, acceptèrent « mais sans s'en approcher ».

Très vite, l'opposition entre « Objectif » et l'association culturelle à matrice islamique se radicalisa. En 1993 et 1994, l'imam de la mosquée centrale d'El-Hajeb interdit même aux croyants de fréquenter le Ciné-club. D'après Mouhcine :

Dans un prêche, il nous déclara tous athées et avertit les familles de ne pas permettre à leurs enfants de fréquenter l'association ou d'assister aux projections.

De même, avant une manifestation de l'association culturelle islamique, les autorités firent savoir aux militants du Ciné-club qu'ils les considéreraient comme responsables d'un quelconque désordre, parce qu'étant censés être les opposants directs des islamistes.

C'est seulement en 1998 que Mouhcine, qui entretemps avait commencé à militer aussi dans l'Association des diplômés chômeurs, obtint un poste de travail. Il travailla ainsi pendant sept ans comme fonctionnaire du ministère de l'Intérieur auprès de l'état-civil dans une petite

commune rurale de la même province. Ce recrutement n'était pas sans lien avec son militantisme, et il peut être même considéré comme une sorte de « promotion sur le terrain » de son activité associative (Bono, 2009, 153). En effet le mouvement des diplômés chômeurs négociait les recrutements avec les autorités sur la base d'un principe valorisant la participation : celui qui avait le plus d'années de militantisme, le maximum d'assiduité dans l'organisation de la protestation et le plus de présence aux manifestations avait la priorité (Emperador-Badimon, 2007, 15).

Une fois recruté dans son nouvel emploi, Mouhcine n'abandonna pas pour autant l'engagement associatif. Il continua à militer avec « Objectif », dont, aujourd'hui encore, il se déclare conseiller ; et il soutint la transformation d'une petite association sportive du village où il était fonctionnaire, en une association de développement :

De nombreuses ONG internationales travaillaient (et soutenaient les associations locales) sur certains thèmes, c'est pour cela que j'ai insisté sur l'utilisation des mots « rural » et « développement » dans le nom de l'association.

Avec le lancement de l'Initiative royale, en 2005, l'ancien militant associatif a été promu dans la structure du ministère de l'Intérieur chargée de sa mise en œuvre. Ici encore, il doit ce récent avancement de carrière à sa « carte de visite participative » (Bono, 2009, 162). De plus, il a été appelé directement par le gouverneur pour assurer une tâche de plus grande responsabilité au sein de la Division de l'action sociale (DAS). Mouhcine a tout à fait le profil requis par le ministère de l'Intérieur pour être fonctionnaire de la DAS²² : avoir une formation académique, de la motivation et de la sensibilité pour les questions sociales, des capacités relationnelles et de communication, une disponibilité à se déplacer sur le territoire. Aujourd'hui, il s'occupe de la sélection des Activités génératrices de revenus (AGR) en faveur des jeunes sans emploi. Lui-même considère sa nouvelle charge ministérielle

21. C'est par exemple la thèse avancée par M. Catusse et F. Vairel (2003, 75).

22. Circulaire du ministre de l'Intérieur (n° 5278 du 20 juillet 2005) adressée aux *wali* et gouverneurs de provinces et préfectures, relative à la « Mise en place de la Division de l'action sociale ».

comme un élément de continuité en parfaite cohérence avec son militantisme des années 1980 :

À quoi cela sert-il de vivre dans le ghetto ? Être progressiste, démocratique, citoyen, ce sont des valeurs humaines, et alors pourquoi ne pas les mettre en pratique ? Je continue à avoir une vision de gauche, qui a même été choisie par l'État : choisir le développement et les Activités génératrices de revenus est une vision de gauche.

Le même état d'esprit explique qu'il ait été l'un des promoteurs de la vidéo sur la communication sociale : « La majeure partie des associations d'El-Hajeb n'ont pas de compétences en communication », nous déclare-t-il.

Yacine : du Ciné-club à l'écotourisme

La présidence de Saïl s'étant terminée en 1983, la nouvelle direction de la FNCM choisit une ligne de « culture populaire », avec pour but « d'encadrer la population » : « Nous nous étions éloignés du public », raconte un autre membre de la fédération. Ce fut dans ce contexte que Yacine, fils d'une famille d'agriculteurs appartenant à la tribu berbère des Beni M'tir, fit son entrée au Ciné-club d'El-Hajeb :

C'était le premier embryon de travail associatif ici, mais il était plus politique qu'associatif. Nous travaillions sur la culture, sur l'inspiration de Gramsci. L'idée était de renforcer l'autonomie de l'individu pour lui permettre de ne pas être absorbé par le système. C'était une association d'autodéfense.

L'activité des Ciné-clubs assumait donc un engagement toujours plus politique : « En quelques années, nombre d'entre nous étions passés à la lutte politique », raconte un des membres de la fédération nationale. Yacine, quant à lui, rappelle le profond débat que traversa l'organisation à la fin des années 1980, reproduisant la cassure affrontée à cette époque par la gauche universitaire d'inspiration baathiste :

Il y avait ceux qui soutenaient que nous aurions dû nous intégrer dans le système pour réaliser le changement de l'intérieur, et ceux qui revendiquaient l'importance de demeurer autonomes pour continuer la résistance directe.

La faction dont se reconnaît Yacine voulait continuer le travail sur le plan culturel. À des années de distance, lui qui est aujourd'hui

président de diverses associations de développement, ne dément pas sa position :

Qu'ont fait les autres ? Ils sont restés assis au café les bras croisés, ils n'ont rien fait pour la population.

Le débat « entre militantisme politique et citoyen » s'accroît, provoquant une rupture, au sein du Ciné-club d'El-Hajeb : ceux qui étaient opposés à la ligne dominante ayant quitté l'association, il advint un changement profond dans sa composition sociale. Artistes et cinéphiles demeurèrent, mais comme un groupe marginal et silencieux, loin du débat. Toujours selon Yacine :

« Objectif » ne s'est pas enraciné sur des personnes qui sont restées vivre en ville. Beaucoup sont allés travailler à l'étranger, quelques uns ont abandonné l'activité associative. Il n'est resté qu'une minorité qui s'est servie de l'association pour intégrer l'administration locale.

Au vu de la transformation du Ciné-club et de la conversion de certains de ses camarades de lutte en fonctionnaires, Yacine décida de quitter l'organisation. Avec d'autres, il fonda la section locale de l'Association marocaine des droits humains (AMDH) où il milita jusqu'en 1998 comme responsable du comité sur les violations. Très vite cependant, il abandonna cette expérience :

Il nous semblait que les militants, dans leur grande majorité, cherchaient à améliorer leur propre position et nous étions les marches sur lesquelles ils devaient monter pour y arriver. Nous nous sommes sentis utilisés.

Il explique sa réorientation par la remise en question de la nature de la participation qu'il avait jusqu'alors pratiquée :

Il n'y avait pas de vision du développement ; nous avons décidé de sortir pour travailler dans un contexte de proximité.

Or son choix arriva au moment où les politiques de développement s'orientaient vers la participation du citoyen et la lutte contre la pauvreté, sur une petite échelle. Au lendemain de la succession de 1999, « proximité », « échelle locale de développement » et « approche participative » devinrent les mots clefs des discours publics marocains (El Yaagoubi 2006, 12-13). Seulement, deux mois s'écoulèrent entre l'accession au trône de Mohammed VI et

l'illustration du « nouveau concept d'autorité » auquel il entendait inspirer son style de gouvernement ²³.

Yacine était prêt dans la mesure où il avait étudié les théories et les techniques du développement rural à l'École nationale d'agriculture (ENA) pendant plusieurs années. En 2000, il avait fondé une association de développement rural et en était devenu le président. Cette organisation s'engagea dans l'« écotourisme », dans des « activités socio-culturelles » et des « Activités génératrices de revenus », selon les définitions qui s'imposent sur la scène de la participation associative et dont il s'approprie rapidement les discours. L'année suivante, il fut l'un des vingt-neuf jeunes diplômés membres d'une association à qui fut octroyé un terrain à cultiver : ces propriétés du domaine public étaient restées en indivis après la nationalisation des terres des étrangers depuis les années 1970 ²⁴. Durant les années qui suivent, la première association fondée par Yacine fut prise comme modèle par d'autres associations dont lui-même était membre : l'Association du douar voisin qui faisait partie de la même commune rurale ; l'association créée pour gérer les Activités génératrices de revenus en faveur des jeunes sans emploi ; et l'Association de développement des enfants d'anciens combattants. Elles en reproduisirent les bases et, parfois, en reprirent les statuts.

En ville, Yacine est actuellement considéré comme « un battant » : « Je ne sais plus combien il en a », affirme Ayoub, jeune fondateur d'une association qui soutient les enfants de la rue, parlant des associations que Yacine chapote ²⁵. Selon lui, Yacine a eu du succès parce que c'est quelqu'un « qui sait y faire », qu'il est très instruit, et qu'« il savait comment bouger : il travaille dans son “bled”, il était déjà dans le secteur ». Toutefois, notre interlocuteur met l'accent sur le fait que, pour réussir avec une association, il est aussi nécessaire de choisir un cadre intéressant pour le marché des bailleurs de fonds :

Les ONG valorisent le monde rural, si tu travailles sur ces thèmes, tu as plus de chance de réussir.

L'activité associative de Yacine, en dehors du Ciné-club, a été facilitée par une série de réformes ayant pour but d'institutionnaliser les nouvelles orientations de la monarchie. En 2002, la loi sur les associations a été réformée ²⁶ :

avec la nouvelle norme, une déclaration d'existence suffit pour créer une organisation et le droit de recevoir des financements étrangers est introduit. L'année suivante, une circulaire ministérielle a discipliné le partenariat entre les associations et les offices publics ²⁷ : le partenariat est présenté comme un des moyens privilégiés pour lutter contre la pauvreté et améliorer les conditions de vie de la population, l'objectif étant de garantir l'efficacité de l'intervention associative, d'une part en optimisant l'emploi des ressources, d'autre part en simplifiant les procédures d'activation et de gestion du partenariat.

L'association dont Yacine est le président compte un grand nombre de partenariats avec des bailleurs de fonds, nationaux et internationaux ²⁸. Il soulève régulièrement cet argument pour démontrer l'expérience qu'il a du secteur associatif. Dans son travail, il fait aussi appel au soutien d'un consultant, chercheur d'une prestigieuse université locale qui a déjà pris en charge une série de projets de développement participatif, nationaux et internationaux. Le premier contact entre Hamza et Yacine a eu lieu en 2004, à l'occasion d'une rencontre artistique organisée par l'association, à la fin de la récolte. Yacine raconte que Hamza, qui était parmi les invités, « en eut une très bonne impression » et que, pour cela, il a cherché à mettre en contact l'association avec un partenaire étranger. Fort d'une expérience en écotourisme dans la région de Tétouan, Hamza a suggéré à Yacine de s'engager dans le même cadre.

Les compétences que Yacine a acquises dans le domaine associatif lui permettent, aujourd'hui, de trouver du travail. Selon lui, l'association est un « cadre d'auto-occupation » qui permet d'acquérir des techniques professionnelles requises pour les actions de développement :

23. Discours du roi Mohammed VI, 12 octobre 1999.

24. Cf. le *dahir* du 2 mars 1973. Dans la province d'El-Hajeb, la nationalisation s'est traduite par la répartition de 10 % de la surface agricole exploitable, soit environ 23 170 ha, en 1 890 lots et par leur attribution à soixante coopératives de petits propriétaires (Zaidi, 1999).

25. Entretien avec un membre d'une association locale chargée des enfants, El-Hajeb, mai 2008.

26. *Dahir* n° 1.58.376 du 15 novembre 1958, modifié par la loi n° 75-00 du 23 juillet 2002.

27. Circulaire du Premier ministre, n° 7/2003 du 27 juin 2003, sur le « Partenariat entre l'État et les associations ».

28. Parmi eux l'Union européenne (UE) et l'Agence française de développement (AFD).

Il y a des gens qui, après s'être formés, partent et travaillent ailleurs : c'est cela l'objectif.

Ainsi, au lendemain du lancement de l'INDH, il a été impliqué, avec trente-cinq autres militants associatifs de la province, dans la réalisation du diagnostic participatif requis pour orienter les interventions de développement. L'un d'entre eux raconte :

Ils ont choisi les meilleurs d'entre nous, ceux qui avaient la plus solide expérience dans le cadre associatif.²⁹

Puis, Yacine a travaillé occasionnellement comme consultant, animateur social et chercheur produisant des études de faisabilité commissionnées par des offices de développement nationaux et internationaux. L'un des membres de la fédération des Ciné-clubs de Casablanca explique la normalité du parcours de Yacine (du Ciné-club au développement rural) qui illustre l'une des possibles modalités de « rétribution du militantisme » (Gaxie, 2005) :

Il est fréquent que, dans les villages, les anciens militants soient aujourd'hui engagés dans des associations de développement [...] En ville, il y avait plus d'opportunités : certains d'entre nous ont adhéré à des partis politiques, d'autres sont devenus des intellectuels confirmés.

En ville, l'activité dans la FNCM a marqué le début de la carrière pour certains qui aujourd'hui continuent à travailler dans le domaine de l'audiovisuel. Parmi eux, nous trouvons le cinéaste Saad Chraïbi, ainsi que l'ancien président de la fédération Nourredine Saïl qui, après avoir travaillé pour les chaînes de télévisions 2M et Canal+, est aujourd'hui l'actuel directeur du CCM. Nous trouvons également Ahmed Ghazali qui, suite à une carrière de juriste, d'abord à l'université puis auprès de plusieurs cabinets ministériels, ainsi que dans le cadre associatif³⁰, s'est à nouveau occupé d'audiovisuel quand, en 2003, il a été nommé à la tête du Haut commissariat de la communication audiovisuelle. D'autres anciens militants de la FNCM, en revanche, ont par la suite poursuivi leur carrière dans d'autres domaines – par exemple strictement académique.

Mouhcine est très critique vis-à-vis de Yacine. Il considère que les associations promues par ce dernier sont des « associations personnelles », « des associations "cartables" », créées par des diplômés sans travail à la

recherche d'une opportunité personnelle et pour leur propre famille :

Quand le projet est terminé, l'association disparaît avec la mallette du diplômé qui l'a promue.

Mais, la critique est réciproque. Selon Yacine, « Mouhcine est totalement absorbé par l'administration, il s'est vendu ». Yacine, lui, ne fait pas confiance aux autorités provinciales qui travaillent étroitement avec les associations, du reste il n'est pas toujours invité à participer à leurs initiatives :

Ils ont une sorte d'allergie envers nous. Ils ont essayé d'imiter le discours civil, mais pas pour le développement. Ils veulent bloquer le travail des associations qui sont actuellement les concurrentes du pouvoir.

Yacine sait tout des autres associations, même s'il préfère développer ses projets seulement avec les associations créées à partir de son expérience personnelle :

Nous sommes bien informés sur les autres, parce qu'il est nécessaire de connaître la force de ses propres concurrents.

Dans la vidéo, il n'est pas représenté. Certes, il n'a pas besoin des autorités provinciales pour montrer son succès associatif. Un documentaire ! Il l'avait, quant à lui, déjà réalisé en 2004 : 18 minutes de film pour promouvoir les douars où travaillent ses associations comme destinations pour les amoureux de l'écotourisme. Cette vidéo, en français, a été diffusée, même à l'étranger, grâce au partenariat de son association avec une organisation de Gascogne. Il insiste :

Si l'on reste dans la stagnation d'El Hajeb, nous ne faisons rien !

Leyla : du Ciné-club aux droits humains

Leyla, aujourd'hui à la tête de l'Association des droits humains, a commencé à fréquenter le Ciné-club de la ville, dès l'âge de 16 ans :

Nous étions tous jeunes, il n'y avait rien à El Hajeb.

29. Ghazali a été parmi les fondateurs de Transparency Maroc, de l'Association marocaine de solidarité et de Développement (AMSED) et de l'Association marocaine d'appui à la promotion de la petite entreprise (AMAPPE).

30. Entretien avec un ancien militant de l'UNEM, Meknès, avril 2008.

Avant l'installation des autorités municipales, s'y trouvaient seulement une grande caserne – héritage de celle créée par le général Moiner sur le territoire des Béni M'tir, au lendemain de la prise de Fez en 1911 –, et un grand quartier de prostitution. Jusqu'en 2005, il n'y avait même pas de commissariat de police : le maintien de l'ordre en ville était délégué à une dizaine de gendarmes. Leyla évoque l'état d'esprit de ces premiers militants :

À l'époque, tous avaient peur du travail associatif, nous travaillions plutôt entre nous.

Dans un petit centre comme celui-ci, cela était difficile, en particulier pour les femmes :

Avant, il était très rare de trouver des femmes dans les associations. Nous étions trois ou quatre, et l'on ne nous considérait pas bien du tout.

Leyla se rappelle le caractère intensément politique de leur engagement au Ciné-club :

À l'époque, nous appelions El Hajeb, Karria Siyassiya : la terre de la politique. Il y avait de vrais militants. Puis, quand ils sont allés travailler, ça a encore changé, et puis de nouveau.

De ces années là, elle se souvient du rapport ambigu qu'ils entretenaient avec les autorités locales. L'activité du Ciné-club était contrôlée, mais non réprimée :

Les autorités ne nous dérangent pas. Elles pensaient : « Ils sont jeunes, laissons les travailler ! ».

Même à la fédération, à Casablanca, on parle d'un rapport ambigu avec les forces de l'ordre. Après l'interdiction de l'Union nationale des étudiants marocains (UNEM) en 1973, les Ciné-clubs étaient l'unique espace d'expression autorisé :

Nous étions souvent interrogés, ils nous contrôlaient mais, jusqu'à un certain point, nous avions la paix.

Dans les années 1980, à Fez, de nombreux militants de l'UNEM qui continuaient à agir dans la clandestinité, venaient d'El-Hajeb. Parmi eux, nombre de militants du Ciné-club se retrouvent en ville, à la faculté de philosophie. Un camarade d'université de Leyla raconte ³¹ :

L'État savait que celui qui étudiait la philosophie était un militant.

La présence en ville n'interrompt en rien le militantisme des jeunes d'El-Hajeb au sein du Ciné-club. Toujours selon le même interlocuteur :

À l'époque de l'UNEM et de la guerre des prix, chaque étudiant militant avait des rapports avec son territoire d'origine.

Les jeunes du Ciné-club auxquels, auparavant, une certaine marge de manœuvre était permise, commencèrent à être touchés par la répression quand ils revinrent à El-Hajeb après leurs études. La province venait d'être créée après les manifestations contre la cherté de la vie de décembre 1990 (Taghbaloute, 2000, 126). À cette occasion, des heurts eurent lieu aussi à El-Hajeb. Un ancien participant à ces émeutes se rappelle :

Les jeunes se sont réunis et ont scandé des slogans, attaquant les symboles du pouvoir : la mairie, la gendarmerie, etc. Ils ont même attaqué quelques portraits du roi. ³²

Moins de deux semaines plus tard, les autorités procédèrent à la nouvelle répartition administrative, en proposant à nouveau la stratégie de contrôle du territoire marocain déjà adoptée au lendemain des désordres de Casablanca, dix ans plus tôt (Rachik, 1995, 126). Initialement partagé en 16 provinces et 2 préfectures (1959), le même territoire regroupait, en janvier 1991, 44 provinces et 24 préfectures, partagées en 10 régions ³³ : « Nous, au lieu d'une gifle, nous avons reçu une province », dit un acteur d'El-Hajeb ³⁴.

Selon Leyla, la création de la province a été capitale pour imprimer une nouvelle orientation aux activités du Ciné-club. Avec la nouvelle répartition administrative, de nombreux postes de travail devaient être créés dans l'administration publique pour les jeunes diplômés (M. Emperador Badimon, 2005, 39). Ainsi, la même année, sont créées l'association héritière du Ciné-club et la cellule locale de l'Association nationale des diplômés chômeurs.

Pendant neuf ans, Leyla a participé avec assiduité au mouvement de ces diplômés sans travail. Deux sections locales ont vu le jour dans la province. Leur activité était tolérée, bien qu'à ce jour, l'association n'ait jamais obtenu de reconnaissance légale. Elle explique :

31. Entretien avec un ancien militant de l'UNEM, Meknès, avril 2008.

32. Entretien avec un membre d'une association locale pour la défense de la culture amazigh, El-Hajeb, avril 2008.

33. Décret n° 2-91-90 du 1^{er} janvier 1991 qui modifie et complète le *dahir* n° 1-59-351 du 2 décembre 1959 relatif à la division administrative du royaume.

34. Entretien avec le bibliothécaire, El-Hajeb, avril 2008.

S'opposer à notre activité spontanée aurait significé créer des occasions de déranger le pouvoir.

La cellule d'El-Hajeb était alors particulièrement active : il y avait des *sit in*, des manifestations de mécontentement, des grèves de la faim. Toutefois, les activités des jeunes sans travail ont été réprimées par la force. Lors de l'une d'elles, Leyla perdit le bébé qu'elle attendait. Beaucoup de ses camarades de lutte finirent en prison.

Malgré la dureté du comportement du gouverneur de l'époque qui, selon Leyla, « aurait mis toutes les associations en prison », durant son mandat la province recrute trente diplômés chômeurs. Quelques vieux camarades de Leyla, militants comme Mouhcine, obtinrent au même moment un poste de fonctionnaire. À ce jour, plus de quarante fonctionnaires de province, communes et autres institutions locales d'El-Hajeb ont été recrutés par le biais du mouvement des diplômés chômeurs ³⁵.

De nombreux diplômés ont trouvé du travail dans la province, pour les autres il n'y a rien eu.

Au milieu des années 1990, Leyla décida d'abandonner le Ciné-club d'El-Hajeb. Elle venait de trouver du travail à Fez, dans une entreprise privée. Elle nous dit qu'elle n'avait plus beaucoup de temps et qu'elle voulait consacrer le peu de temps qu'il lui restait à militer pour les droits humains et pour la cause des diplômés chômeurs, dans le cadre de l'Association marocaine des droits humains (AMDH). Mais, ses propos trahissent un désaccord concernant l'orientation prise, à l'époque, par l'association héritière du Ciné-club :

L'Association pour les droits humains me suffisait parce qu'elle répondait à mes objectifs. Nous, nous avons une vision, on ne la change pas d'un jour à l'autre.

Actuellement, le nouveau Ciné-club promeut de nombreux projets dans le cadre de l'INDH. Outre le fait d'avoir géré un parcours de formation pour les nouveaux militants associatifs en milieu rural, elle a développé un groupe de *catering* en faveur des jeunes sans emploi. Elle a aussi soutenu la création de l'Association des porteurs non autorisés et développé un projet d'animation pour les enfants dans les quartiers les plus pauvres. Leyla ne parle pas ouvertement de la nouvelle orientation du Ciné-club, elle se limite à dire :

Moi, j'ai été sans emploi. Il aurait été facile de monter une association, m'allier au pouvoir et travailler. Mais je n'ai pas voulu le faire. J'ai des principes.

Son camarade d'université et de militantisme des années 1980 n'hésite pas à définir le Ciné-club d'aujourd'hui comme « un agent de l'État ». Selon lui, quand les anciens membres d'« Objectif » sont allés travailler ailleurs, ceux qui sont restés, « qui n'étaient pas des militants », ont réussi à changer le mode de fonctionnement de l'association :

Nous leur avons préparé le terrain, ils se sont appropriés notre militantisme.

Leyla, quant à elle, insiste sur les difficultés de soutenir un engagement militant compte tenu de la multiplication des associations à El-Hajeb :

Les gens créent des associations à la recherche d'une source de revenus ; et, parfois, sans même connaître l'ABC du travail associatif.

En l'absence d'un objectif commun, les associations finissent, selon elle, par « jouer le rôle du *muqqadem*, seulement un peu plus civilisé » et, dans ces cas là, l'association devient seulement un moyen « pour parler de l'un ou de l'autre ».

L'expérience de Leyla, comme celle de Yacine, n'est pas racontée dans le documentaire sur les « bonnes pratiques » de la participation associative. Au cours des dernières années, son association a cependant redécouvert la fonction de l'audiovisuel : non pas des films engagés comme ceux des années 1970 et 1980, mais des vidéos qui dénoncent, reprises quelquefois seulement avec un portable puis transmises sur *You Tube* par des citoyens privés ³⁶ :

Ici, à El Hajeb, il ne nous est pas encore arrivé de filmer des épisodes de corruption, comme dans le Nord. Et, quand on cherche à accuser les autorités, il n'y a rien de concret pour démontrer les accusations de corruption, ou de protection du trafic de la prostitution.

35. La vague de recrutement du début des années 1990 s'inscrivait dans une dynamique nationale. Le Palais et le ministère de l'Intérieur soutenaient les demandes de ces jeunes militants, en poussant les collectivités locales à créer des emplois favorisant les plus actifs du mouvement, peut-être dans un but de cooptation ou, pour le moins, d'absorption. Les autorités alternèrent donc entre la répression et des tournées occasionnelles de recrutements (Emperador Badimon, 2005, 46).

36. Cf. Ziraoui et Sekkouri Alaoui, 2007. Ce film, qui dénonce un épisode de corruption dans lequel un gendarme demandait de l'argent à un automobiliste, a été distribué sur *You Tube*.

Dans son travail à la présidence de la section locale de l'AMDH, Leyla est continuellement à la recherche de nouveaux langages, afin de favoriser le renouvellement générationnel : Malgré les réticences de certains vieux militants, l'association des droits humains a donc décidé de s'ouvrir. Parce qu'il y aurait, « une grande difficulté à travailler avec les jeunes », elle ne peut que regarder avec curiosité la réalisation des vidéos. Leyla pense qu'« il faut trouver un moyen pour rapprocher les jeunes du militantisme » et qu'il est « impossible de travailler avec les anciennes méthodes : les jeunes veulent faire des fêtes, chanter le rap, etc. ».

Les jeunes du *catering* : du chômage au (nouveau) Ciné-club

Le documentaire de mai 2008 sur les « bonnes pratiques » du développement participatif s'ouvre avec l'histoire de sept jeunes diplômés, cinq hommes et deux femmes entre la vingtaine et la trentaine qui, après des années de tâches informelles et occasionnelles, ont trouvé une possibilité d'emploi plus stable par le biais de l'INDH ³⁷. Grâce à un projet de l'association ayant succédé à l'ancien Ciné-club, ils ont créé un groupe de *catering* qui offre un service de restauration dans la cantine de la province (buvette), durant les fêtes et les mariages. On entend leurs voix qui racontent comment ils ont demandé au président du Ciné-club un prêt pour acheter de bons vêtements et le matériel nécessaire pour cuisiner :

Certains d'entre nous travaillaient de temps en temps dans la gastronomie, nous voulions nous mettre à notre compte.

Grâce au soutien de l'Initiative royale, en 2007 ils ont pu acheter nappes, vaisselle, matériel de cuisson et vêtements de travail. La vidéo les montre, tous les sept, en uniformes de serveurs, dans une salle obtenue en concession et située dans les locaux de l'administration provinciale d'El-Hajeb. Pour décorer la salle, ils ont peint sur le mur les premières lignes du discours royal, en reprenant le style graphique et les couleurs de la campagne de communication de l'Initiative royale : écrite en vert, soulignée en rouge, sur fond blanc. Dans les différentes *interviews* de la vidéo, les nouveaux associés

répètent un seul message : « L'INDH ouvre une porte pour sortir du chômage ». Mustapha, 26 ans, fait partie du Ciné-club depuis plus de dix ans. Il parle de l'activité associative comme d'une « seconde mère ». Durant des années, il a collectionné une douzaine de diplômes : ses qualifications vont de l'hydraulique à l'électro-technique et à l'animation théâtrale ; en outre, il a obtenu un diplôme d'allemand ; mais, il nous dit qu'avec ses diplômes, il ne trouve pas de travail : « Au moins avec l'association il y en a un peu ! ». Selon lui, le roi aurait développé l'INDH afin d'éviter que les jeunes « ne fassent des bêtises » ; et que, si les gens acceptent, ce serait « pour avoir un peu d'argent ».

Cependant, tous les membres du groupe de *catering* ne fréquentaient pas le nouveau Ciné-club avant la mise en œuvre de leur projet. Habib y va, durant son temps libre, mais depuis deux ans seulement ; les deux filles du groupe s'y sont affiliées quand apparut la possibilité d'entamer le projet de *catering*. Pour le moment, le volume de leurs affaires va si bien qu'ils recherchent un huitième adhérent : une fille sachant faire les salades traditionnelles, et qui pourrait aussi s'associer au Ciné-club. Il paraît étonnant qu'aucun membre du groupe ne sache cuisiner, ou qu'ils ne se soient pas préoccupés d'apprendre à cuisiner. De fait, la réalisation matérielle de leur initiative a été déléguée à deux dames chargées, l'une de la cuisine, l'autre de la propreté ³⁸. Or ces deux femmes ne sont jamais présentées, ni dans la vidéo ni dans aucune occasion publique, quand bien même, sans leur contribution, ces jeunes diplômés affiliés au nouveau Ciné-club ne pourraient pas « participer ».

Tous les sept, ils gèrent l'aspect visible du travail, celui que présente le documentaire : servir à table et, surtout, présenter l'Initiative royale pour augmenter leur chiffre d'affaires :

La différence avec les autres groupes de *catering*, c'est que nous sommes des gens bien habillés, nous sommes jeunes, nous travaillons sur la qualité du service et sur la présentation.

37. Histoire reconstruite à partir d'entretiens répétés avec les membres du nouveau Ciné-club, aujourd'hui bénéficiaire d'un projet INDH, El-Hajeb, avril 2008-mai 2008.

38. De la même façon, J. Elyachar (2005) raconte que certains maîtres artisans des boutiques du Caire, savent dresser un plan de travail, mais ne connaissent pas le travail manuel requis dans les laboratoires qu'ils ont ouverts grâce à un micro-crédit.

Ils mettent ainsi l'accent sur des apparences, d'ajustement et de qualité, deux critères importants pour être impliqué dans le développement participatif, c'est-à-dire qu'ils savent comment « participer ». Pour cette raison également, ils ont préparé des cartes de visite, tout en se fiant au bouche à oreille pour augmenter leur chiffre d'affaires :

La publicité fonctionne très bien, même quand nous sommes en tournée pour le festival de théâtre.

La fonction du documentaire qui relate l'expérience de ce premier groupe de *catering*, ainsi que d'autres histoires réussies de participation, est double. Premièrement, la vidéo est un instrument de « marketing territorial », comme l'explique le fonctionnaire en charge du projet ; elle sert à démontrer l'efficacité des investissements réalisés et à en attirer de nouveaux, permettant ainsi de gagner la compétition nationale engagée entre les différentes provinces. Deuxièmement, la communication sociale est censée favoriser « l'auto-management des personnes », comme l'explique un fonctionnaire en charge de l'Initiative : la même vidéo sera donc présentée lors d'une tournée dans les villages de la province d'El-Hajeb où il n'y a pas encore d'associations, pour inciter les gens à participer à l'Initiative royale. D'après son metteur en scène, même celui qui est déjà engagé, se voyant représenté au cinéma, peut se rendre compte du parcours qu'il a effectué.

Les sept membres du groupe de *catering* sont trop jeunes pour se rappeler de l'époque où le Ciné-club était l'unique espace d'expression politique dans la province d'El-Hajeb. En revanche, quelques anciennes militantes qui en ont gardé le souvenir, sont néanmoins sur le point de reproduire l'expérience : créer un nouveau groupe de *catering*. Il s'agit des fondatrices de l'Association Espérance qui ont abandonné le Ciné-club au milieu des années 1990, pour s'engager en faveur des droits des femmes. Une première tentative au sein de l'INDH avait déçu leurs attentes. En effet, les techniques de l'Initiative pour lutter contre la pauvreté sont différentes de celles des associations³⁹. L'INDH, selon elles, « crée des projets pour faire profiter la population », alors que le principal objectif des associations c'est aussi celui de « renforcer les droits des

bénéficiaires ». Mais, avec le salaire que trois d'entre elles perçoivent du financement des projets, elles n'arrivent pas à boucler le mois. Ainsi la direction de leur association a récemment accepté la proposition que leur a faite le gouverneur d'El-Hajeb : présenter à l'INDH un nouveau projet de *catering*. Elles s'en expliquent :

Nous n'avons pas d'autre opportunité : il n'y a pas une bonne occupation dans le cadre associatif et travailler pour l'association nous prend trop de temps. Alors nous avons fait un projet pour nous.

De même, pour le metteur en scène du documentaire, il ne s'agissait que d'une occasion de travail. En même temps qu'il réalisait le documentaire, il terminait un *book* photographique sur un nouvel hôtel en construction, et il préparait des vidéos pour des fêtes et des mariages. Depuis plusieurs années, il gère la communication sociale de la Fondation Mohammed V pour la solidarité⁴⁰ ; récemment, il a particulièrement soigné les illustrations de la publication qui vient d'être éditée pour en célébrer le dixième anniversaire. Pour élaborer ce livre commémoratif, quatre écrivains et quatre photographes ont sillonné le Maroc, par avion et pendant des mois, à la recherche d'« histoires de solidarité » à raconter. À la suite de la diffusion du documentaire sur El-Hajeb, il s'attendait à être contacté par d'autres administrations locales, désireuses de reprendre l'initiative. Mais, le fait d'avoir distribué quelques cartes de visite personnelles, lors de la présentation officielle de la vidéo sur les « bonnes pratiques » de la participation, a provoqué l'irritation du fonctionnaire responsable.

Conclusion

D'un instrument de sensibilisation à un support d'auto-affirmation, la vidéo symbolise, dans la reconstruction des événements qui ont été initiés par le Ciné-club d'El-Hajeb, ce que peut être la « langue standard » de la participation associative. Elle ne sert pas seulement à communiquer mais à « faire

39. Entretien avec les membres d'une association locale pour la défense du droit des femmes, El-Hajeb, juin 2007.

40. Cf. le site : <http://www.fm5.ma/>.

reconnaître un nouveau discours d'autorité » (Bourdieu, 1982, 28-31), avec son vocabulaire politique, ses termes de référence, ses métaphores et les représentations du monde social qu'il véhicule.

La construction de ce langage standard de la participation est prise très au sérieux à l'heure de la communication sociale. En effet, l'utilisation de vidéos et de films renforce, aujourd'hui, le lien entre l'urgence de réduire la pauvreté et la stratégie proposée pour y faire face avec l'INDH⁴¹. En outre, la stratégie audiovisuelle permet aussi de célébrer les « vertus salvatrices » de la participation. Ainsi, selon certains, la valeur de l'INDH résiderait justement dans son « effet d'annonce » : l'important étant de démontrer que la question sociale est au cœur des préoccupations de la monarchie, qui aurait identifiée une stratégie pour y faire face. L'attention portée à la résonance médiatique de l'Initiative rappelle d'autres exemples de « substitution de la réalisation des réformes par la représentation des campagnes » (Hibou, 1996, 3), nombreux par le passé : campagnes pour contrecarrer les effets de la sécheresse en 1981 et en 1995 ; campagne d'assainissement de 1996 contre la corruption (Hibou et Tozy, 2000, 37-39), etc.

Au vu de l'importance des contenus véhiculés par la communication sociale, la réalisation du documentaire a même créé des frictions entre le metteur en scène et l'administration provinciale d'El-Hajeb. Bien qu'accompagné par le chef du bureau de presse de la province lors des prises de vue, son choix des « bonnes pratiques » a été contesté la veille de la présentation du film. En outre, les autorités ont préféré ne pas faire filmer certains épisodes :

Ils n'aiment pas qu'on leur dise qu'il y a des choses qui ne marchent pas. À certains moments, le caïd a couvert l'objectif de ma caméra de sa main.⁴²

Enfin, même ses choix de montage ont été critiqués : en treize minutes il n'avait évoqué que « seulement » sept projets. Il lui a donc été demandé de réduire le temps dédié à chacun, afin de pouvoir en présenter davantage.

L'utilisation de la vidéo pour diffuser un modèle de comportement en société renvoie ainsi aux techniques de gouvernement décrites par Michel Foucault (1975, 36) dans ce qu'il

appelle le modèle de « l'inclusion du pestiféré » : dans la gestion de la quarantaine, à chaque individu est attribuée une fenêtre où apparaître une fois appelé ; si l'on n'apparaît pas, cela veut dire que l'on est au lit, malade ; et si l'on est malade, on est donc dangereux ; dans ce cas, le pouvoir intervient. Il s'agit d'un modèle qui ne vise pas à exclure celui qui ne répond pas à une norme déterminée, mais à introduire des éléments de conformisme pour assurer le maillage de l'espace social.

Toutefois, les récits que nous avons restitués suggèrent que les pratiques qui se développent à partir de cette « langue standard » – qu'elle soit véhiculée par des films de dénonciation diffusés dans les Ciné-clubs ou à travers des documentaires de communication sociale à l'heure du développement participatif – ne sont pas les mêmes pour tous. Chaque acteur leur élabore d'une façon spécifique, comme s'il construisait « des phrases personnelles avec une syntaxe reçue » (De Certeau, 1980, 52 *sq.*). La syntaxe de la participation telle qu'elle est transmise par la communication sociale laisse ainsi une marge pour développer des pratiques d'actions plurielles.

Lire les trajectoires des membres du Ciné-club d'El-Hajeb à partir d'un tel modèle révèle la pluralité des manifestations possibles de la progressive « marchandisation » de la participation associative : Il peut s'agir des jeunes du *catering* qui trouvent dans le vidéo une célébration de leur réussite ; mais aussi de ceux qui, comme Mouhcine, ont soutenu sa réalisation ; ou de ceux qui se servent de court métrages documentaires pour promouvoir leurs propres activités comme Yacine ; ou encore de ceux qui, comme Leyla, tout en refusant de s'intégrer dans la vague de participation au développement, sont pourtant attirés par la puissance du langage audiovisuel dans la mobilisation des gens. L'exploration du rapport

41. Dans la coordination de l'Initiative royale, il existe une cellule spéciale, chargée du service de presse, qui écrit des articles, prépare des spots et des documentaires, ou trouve des espaces sur les médias. Durant les premiers mois de l'annonce de l'Initiative royale, un spot télévisé montrait un enfant qui jouait au foot avec un ballon fait de vieux chiffons, dans une localité indéterminée du Sud marocain. Derrière une tente, ses parents le regardent. À un certain moment la tente devient une maison en dur et le terrain poussiéreux, un terrain de foot ; quant au ballon de chiffons, il se métamorphose en un ballon de cuir. La transformation de la scène porte la signature de l'INDH.

42. Entretien, Rabat, mai 2008.

entre vidéo et associations ouvre ainsi des perspectives de réflexion sur la progressive affirmation d'un « style managérial » (Tozy, 2008, 38) des modes de gouvernement au Maroc ⁴³.

Source imprimée

BANQUE MONDIALE, 2006, *Document d'évaluation de projet pour un prêt proposé d'un montant de 100 millions de dollars états uniens au Royaume du Maroc pour un projet d'appui à l'Initiative nationale pour le développement humain*, Rapport n° 36973 MOR, 14 novembre 2006.

Bibliographie

BONO Irene, 2009, *Cantieri del Regno. Associazioni, Sviluppo e Stili di Governo in Marocco*, Thèse de doctorat en science politique, Université de Turin. (http://www.fasopo.org/reasopo/jr/th_bono.pdf).

BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

CARTER Sandra Gayle, 2008, "Constructing an independent Moroccan nation and national identity through cinema and institutions", *The Journal of North African Studies*, vol. 13, n° 4, 531 559.

CATUSSE Myriam, 2008, *Le temps des entrepreneurs ? Politique et transformations du capitalisme au Maroc*, Tunis, IRMC : Paris, Maisonneuve & Larose (Connaissance du Maghreb).

CATUSSE Myriam et VAIREL Frédéric, 2003, « "Ni tout à fait le même ni tout à fait un autre". Métamorphoses et continuité du régime marocain », *Monde arabe Maghreb Machrek*, Paris, n° 175, 73 91.

DALLE Ignace, 2004, *Les trois rois. La monarchie marocaine de l'indépendance à nos jours*, Paris, Fayard.

DAOUD Zakia, 1973, « La marocanisation », *Lamalif*, n° 59, juin juillet, 2 3.

DAOUD Zakia, 2007, *Les années Lamalif. 1958 1988 : trente ans de journalisme au Maroc*, Paris, Tarik Éditions : Naples, Senso Unico.

DE CERTEAU Michel, 1980, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.

DENŒUX Guillain et GATEAU Laurent, 1995, « L'essor des associations au Maroc : à la recherche de citoyenneté ? », *Monde arabe Maghreb Machrek*, Paris, n° 150, octobre décembre, 19 39.

EL YAAGOURI Mohammed, 2006, « La politique de proximité dans les discours royaux », *Revue marocaine d'administration locale et de développement*, n° 71, 9 20.

ELYACHAR Julia, 2005, *Markets of Dispossession. NGOS, Economic Development, and the State in Cairo*, Londres, Duke University Press.

EMPERADOR BADIMON Montserrat, 2005, *Le mouvement des diplômés chômeurs au Maroc : l'idéologisation comme source d'éclatement et de pérennisation d'un mouvement social*, Mémoire de Master, IEP d'Aix en Provence.

EMPERADOR BADIMON Montserrat, 2008, « Les diplômés chômeurs de troisième cycle au Maroc : des expériences d'engagement revendicatif », in Sylvie Mazzella (dir.), « L'enseignement supérieur dans la mondialisation libérale », *Alfa. Maghreb et sciences sociales* 2007, Tunis, IRMC : Paris Maisonneuve & Larose, 181 196.

FOUCAULT Michel, 1999, « Cours du 15 janvier 1975 », in M. Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974 1975)*, Paris, Gallimard : Le Seuil, 31 50.

GAXIE Daniel, 2005, « Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective », *Swiss Political Science Review*, vol. 11, n° 1, 157 188.

GHAZALI Ahmed, 1991, « Contribution à l'analyse du phénomène associatif au Maroc », in Michel Camau et al. (dir.), *Changements politiques au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, (Extraits de *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* 1989), 243 260.

HARDY André, 2003, *Sidi El Hakem, mémoires d'un contrôleur civil au Maroc, 1931 1956*, Rabat, Éditions La Porte.

43. Sur la « managérialisation », nous renvoyons à : Tozy, 2008 ; Hibou et Tozy, 2002 ; Catusse, 2008.

- HENNEBELLE Guy « Un large éventail de production » *Le Monde* des 21 22 novembre 1976.
- HIBOU Béatrice, 1996, « Les enjeux de l'ouverture au Maroc : dissidence économique et contrôle politique », *Les Études du CERI*, Paris, n° 15, 41 p.
- HIBOU Béatrice et TOZY Mohammed, 2000, « Une lecture d'anthropologie politique de la corruption au Maroc : fondement historique d'une prise de liberté avec le droit », *Revue Tiers Monde*, n° 161, mars 23 47.
- HIBOU Béatrice et TOZY Mohammed, 2002, « De la friture sur la ligne des réformes. La libéralisation des télécommunications au Maroc », *Critique internationale*, n° 14, janvier, 91 118.
- JAÏDI Moulay Driss, 1991, *Le cinéma au Maroc*, Rabat, Éditions Al Majal.
- JAÏDI Moulay Driss, 1995, *Cinégraphiques. Cinéma et société*, Rabat, Éditions Al Majal.
- LEVI Giovanni, 1985, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Turin, Einaudi.
- LEVI Giovanni, 1992, "On microhistory", in P. Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 93 113
- McLUHAN Marshall, 1987, *Understanding Media. The Extensions of a Man*, Londres : New York, Taylor & Francis.
- RACHIK Abderrahmane, 1995, *Ville et pouvoirs au Maroc*, Casablanca, Éditions Afrique Orient.
- RIST Gilbert, 1996 (rééd. 2007), *Le Développement : histoire d'une croyance occidentale*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- ROQUE Maria Angels (dir.), 2004, *La société civile au Maroc. L'émergence de nouveaux acteurs du développement*, Barcelone, IEMed.
- SATER James Nadim, 2007, *Civil Society and Political Change in Morocco*, Londres, Routledge.
- SIDI HIDA Bouchra, 2007, *Mouvements sociaux et logiques d'acteurs. Les ONG de développement face à la mondialisation et à l'État au Maroc*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain.
- SOUIBA Fouad et EL ALAOUI Fatima Zahra, 1995, *Un siècle de cinéma au Maroc : 1907 1995*, Rabat, World Design Communication.
- TAGHBALOUTE Aziz, 1999 2000, « La circonscription administrative d'El Hajeb : du cercle à la province », *Revue Maroc Europe. Histoire, économie, sociétés*, n° 12, 119 132.
- THABAULT Albert, 1947, *L'influence française sur l'évolution sociale des Guerouanes du sud et des Beni M'Tir*, Mémoire de stage, École nationale d'administration, Paris.
- TOZY Mohammed, 1991, « Les enjeux de pouvoir dans les champs politiques "désamorçés" au Maroc » in Michel Camau et al. (dir.), *Changements politiques au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, (Extraits de *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* 1989), 153 168.
- TOZY Mohammed, 2008, "Islamists, technocrats and the Palace", *Journal of Democracy*, vol. 19, n° 1, 34 41.
- ZAÏDI Zouhair, 1999, *Diagnostic du secteur de la réforme agraire au niveau des DPA de Meknès et El Hajeb*, Mémoire de Troisième cycle, Meknès, École nationale d'agriculture de Meknès.
- ZIRAOUI Youssef et SEKKOURI ALAOUI Mehdi, 2007, « Exclusif. Sur la piste du sniper de Targuist », *Tel Quel*, n° 292, 6 12 octobre, (http://www.telquelonline.com/292/couverture_292.shtml).

Les Actualités tunisiennes (1956-1970)

Nouveau régime de visibilité du pouvoir bourguibien

Ikbal ZALILA

C'est à Georges Balandier, dans son ouvrage fondateur *Le pouvoir sur scènes* (1980), que revient le mérite d'avoir été un des premiers, en France, à penser la contrainte spectaculaire qui pèse sur tout pouvoir. Anthropologue africaniste, Balandier devait progressivement réorienter ses travaux dans le sens d'une saisie anthropologique de la modernité politique. Ce faisant, il s'est proposé de mettre en avant les continuités entre sociétés de « tradition » et sociétés « modernes » dans l'exercice du pouvoir. Mais, cette approche à laquelle nous invite G. Balandier ne peut être réduite à sa composante spectaculaire, celle-ci ne constituant que le versant visible (pour les gouvernés) des attributs de la souveraineté. Prenant le contre-pied d'un culturalisme réducteur, Balandier, en changeant d'échelle, a postulé l'universalité des pratiques de pouvoir et l'identité des impératifs qui pèsent sur lui. La métaphore théâtrale qu'il a utilisée a été reprise et retravaillée dans une perspective philosophique par Jean-Jacques Wunenburger (2001) dont le projet est de réfléchir sur les imaginaires du politique. Son hypothèse de départ (*id.*, 19) affine et précise l'idée de Balandier en mettant l'accent sur le fait que, si la théâtralité est bien une dimension structurante de tout pouvoir, c'est qu'elle correspond au désir des gouvernés de voir le politique incarné dans des mises en scène.

La notion de « mise en représentation du politique » développée par Marc Abélès (1997) nous paraît d'autant plus opératoire qu'elle permet aussi bien de penser le spectacle du pouvoir, que les mutations induites par l'évolution des formes de la mise en représentation du politique. Tout en préservant l'essentiel de la pensée de Balandier elle rend possible l'appréhension du spectacle du pouvoir

aussi bien dans ses formes anciennes que dans celles médiatisées.

À l'échelle du regard, les mutations induites par cette évolution des formes de la mise en Représentation du politique sont significatives. De participatif et fusionnel, dans le spectacle vivant du pouvoir, le regard devient distancié et tributaire d'un second niveau de mise en scène qui lui dicte la manière de voir. Même s'il était aimanté par le centre, le regard d'avant l'ère des caméras jouissait d'une relative liberté face au spectacle qui s'offrait à lui.

Le découpage opéré par la caméra, en fait un regard définitivement captif et isolé. Ce qui relevait d'un corps, d'un visage n'en constitue plus que le simulacre ; une image diffusée sur un écran « Le regard du spectateur scrute au plus près un visage qui n'est qu'une image, une face qui n'est qu'une surface » J.J. Courtine (1995, 157). De participatif et fusionnel, dans le spectacle vivant du pouvoir, le regard devient peu à peu distancié et tributaire d'un second niveau de mise en scène qui lui dicte la manière de voir.

Le spectacle vivant du pouvoir, hier seule modalité de la représentation du politique coexiste désormais avec son *artefact* saisi par les caméras du cinéma puis de la télévision, notamment lors la projection des Actualités. Or, si les études sur les mises en scène télévisuelles du politique sont aujourd'hui légion dans le champ des sciences de l'information, de la science politique ou de sociologie de la communication, le cinéma à travers ses Actualités reste très peu étudié dans cette perspective. Ce sont pourtant ces premières images qui ont jeté les bases de la nouvelle grammaire des mises en représentation du politique.

Cette étude projette d'analyser, dans la Tunisie de 1956 à 1970, aussi bien les nouvelles formes de mise en scène du politique proposées par les Actualités cinématographiques sous la présidence d'Habib Bourguiba que les nouvelles modalités du regard sur l'incarnation du pouvoir qu'elles induisent ¹.

Nous chercherons, ici, à travers l'analyse d'un échantillon de bandes d'Actualités couvrant les quinze années qui suivent l'indépendance du pays, à savoir de quelle manière et jusqu'à quel point le cinéma en arrive à déréaliser le pouvoir par la surexposition du « corps bourguibien ». Dans un premier temps, l'image cinématographique des Actualités filmées a procédé à une sorte de « rethéâtralisation » ² du corps du « Combattant suprême ». Par la suite, le grand *leader* étant usé par le temps et la maladie, et à travers une sorte de retournement, ces mises en scène se sont avérées prisonnières des pesanteurs formelles des Actualités et tributaires du regard que portait les spectateurs sur ces images.

Un objet d'étude illégitime ?

Les Actualités filmées constituent le parent pauvre de la réflexion théorique dans les études cinématographiques. Si celles-ci ont intéressé les historiens en tant que nouvelle source pour l'écriture de l'histoire de notre temps, il est frappant de constater la rareté des études qui appartiennent au champ propre de la théorie du cinéma ³. Plusieurs hypothèses pourraient être avancées pour expliquer cette marginalisation.

Il existe, tout d'abord, une suspicion de collusion des Actualités avec les pouvoirs établis, leur réduction à un élément du dispositif de propagande des États, l'exemple paradigmatique étant les actualités nazies et soviétiques. Elles seraient à cet effet le versant cinématographique d'une vaste opération d'endoctrinement des masses. Les Actualités sont « l'indice des limites du cinéma » a dit Bela Balazs ⁴. Cela suffit-il à les mettre au ban des objets cinématographiques dignes d'intérêt ? S'il est indéniable que les actualités relèvent de la propagande, elles n'en détiennent pas le monopole. Les travaux portant sur la fonction idéologique d'inculcation des valeurs dominantes dans le cinéma de fiction (notamment mais pas exclusivement hollywoodien) ⁵ ont établi,

durant les trente dernières années, le caractère conservateur, voire réactionnaire, de la majeure partie des productions cinématographiques nationales, sans que cela ne frappe le cinéma de fiction d'opprobre et n'en fasse un objet « illégitime ». Si les images d'actualités sont « serviles », quelque part « menteuses », elles ne le sont pas plus que les images de fiction, mais elles le sont autrement ⁶.

Une seconde hypothèse pourrait être avancée, quant aux raisons de la marginalité des Actualités dans la réflexion sur le cinéma, celle relative à leur caractère « non-artistique ». Si le cinéma de fiction et le documentaire constituent les objets par excellence de la théorie cinématographique, c'est essentiellement en raison du statut artistique que leur attribuent la critique et les chercheurs. La tradition « auteuriste » définit un film comme la traduction du point de vue de son réalisateur, même s'il est la consécration d'une entreprise collective. Envisagées sous cet angle, les Actualités n'ont rien à nous dire, cela va de soi. Elles sont, selon François Niney (1995), « le résultat d'une division du travail où ce sont rarement les mêmes personnes qui décident du sujet, filment, commentent, montent, et présentent les images ». Se limitant à vouloir (dés)informer, les Actualités n'ont jamais eu une quelconque prétention artistique. Mais, ceci est également le cas pour la majeure partie de la production cinématographique qui n'a pas d'autre objectif que de divertir. De ce fait, tout type d'images projetées à un public dans une salle de cinéma devient théoriquement

1. Disposant d'une quinzaine d'heures de matière filmée constituée de numéros d'Actualités tunisiennes allant de 1956 à 1970, nous avons réalisé un documentaire en deux parties, une première partie consacrée aux représentations du corps de Bourguiba, une seconde aux mises en scène de l'Histoire.

2. Nous empruntons cette expression à Alain J. Bélanger (1995).

3. Nous renvoyons notamment à trois études d'historiens : la thèse d'Hélène Puiseux (1978) sur les Actualités allemandes durant la Première Guerre mondiale ; celle d'Anthony Aldgate (1979) sur les Actualités britanniques et la guerre civile en Espagne ; et les travaux de Sylvie Lindpereg (2000) sur les Actualités françaises de la Libération.

4. Cité par François Niney (1995, 65).

5. Dana Polan (1986), Lotte Eisner (1952), Roger Dadoune (2000), Noel Burch (1996) entre autres.

6. Selon Marc Ferro (1991) : « Tous les documents doivent être analysés comme des documents de propagande. Mais le tout est de savoir de quelle propagande il s'agit. Les images d'archives ne sont pas mensongères au moins sur un point : ce que l'on a voulu dire aux gens. Ça, c'est une vérité historique ».

justiciable d'une analyse, et peu important les intentions qui auraient présidé à leur réalisation. Abordées sous l'angle de leur réception, il apparaît que les Actualités acquièrent une légitimité qui en fait un objet du champ des études cinématographiques. Mais l'objet reste à construire.

Cette marginalité dans laquelle se trouvent les Actualités, fait que celles-ci sont indéfinissables génériquement. Il est néanmoins possible de les rapprocher du documentaire si on se place du point de vue de leur réception. Pour cela nous avons eu recours à la notion d'« institution » telle que la définit R. Odin (1988), fondateur de la sémio-pragmatique du cinéma. Cette approche qui propose d'étudier la réalisation et la lecture des films en tant que pratiques sociales programmées, remet en question l'immédiateté de l'intention « auctoriale » et la passivité dans laquelle serait relégué le spectateur. Cette faculté à produire du sens, le spectateur la détient de contraintes extérieures au film, de contraintes culturelles. Selon cette même approche, l'acte de faire ou de voir un film n'est pas d'emblée un fait de discours, mais un fait d'institution qui passe par l'adoption d'un rôle programmé par un faisceau de déterminations issu de l'espace social (*id.*, 1988, 121). Le spectateur selon le genre de film auquel il est confronté, va produire une image du réalisateur, en fonction d'attentes et d'un savoir préalable qui lui viennent de l'espace social, d'expériences antérieures.

Cependant, comment cerner, à partir de l'étude d'Actualités filmées, le type de contrat qui s'instaure entre les réalisateurs et les récepteurs des Actualités ? Au regard de la classification établie par R. Odin, appartiendraient à l'institution du film de reportage, leur réalisateur étant construit comme « celui qui possède le voir », avec deux conséquences importantes : la présence de la caméra et du réalisateur lors du déroulement des événements ; et la relative neutralité de la caméra par rapport à ce qu'elle filme, ce qui est crucial pour comprendre ce qui se joue dans la réception des Actualités. La caméra n'aurait fait qu'enregistrer un événement qui se serait quand même produit sans sa présence. Dans cette optique, ce qui fonde les Actualités serait le déni de leur statut d'*artefact*, de mise en scène. François de La Bretèque (1997, 4) qualifie ce contrat

implicite passé entre réalisateurs et récepteurs des Actualités de « pacte de croyance ». Que les images qu'elles diffusent soient aussi reconstituées, coupées, montées, remontées, commentées n'entame en rien cette croyance du spectateur, à partir du moment où celles-ci ont le réel pour monde référentiel. S'assignant de objectifs différents, le documentaire s'appuie aussi sur son arrimage au réel pour provoquer la réflexion du spectateur, il fonctionne comme nous le décrit B. Nichols (1991, 28) sur un « littéralisme dénotatif du monde historique », et c'est sous cet angle qu'un rapprochement est possible entre documentaire et actualités, du côté d'un aspect du type de contrat établi avec le spectateur et de la nature du matériau utilisé ; des images reconnaissables comme prélevées dans le monde réel. Dans cette perspective, les actualités peuvent être considérées comme une modalité du documentaire et pensées dans la perspective de ce travail en tant que « mise en scène des mises en scènes du politique », elles-mêmes fondées sur le déni de leur mise en scène.

Il convient donc de resituer, dans le contexte tunisien de 1956, l'enjeu que représentaient, pour le nouveau régime républicain, des Actualités cinématographiques proprement tunisiennes, de comprendre leur importance dans le dispositif de la propagande, puis d'expliquer les mutations que les représentations des représentations du pouvoir ont induit dans la relation entre gouvernants et gouvernés entre 1956 et 1970.

Les actualités tunisiennes : de la dépendance à la « tunisification »

Les Actualités tunisiennes s'inscrivent, en 1956, dans le sillage d'autres journaux d'actualités qui étaient présentés dans les salles de cinéma depuis les années 1920⁷. Au lendemain de l'indépendance, le nouveau secrétariat d'État à l'Information lance un journal d'actualité locale, *la Tunisie d'aujourd'hui*. Ce journal est produit par une société de droit privé, « La nouvelle ère ».

7. Dans son étude sur le cinéma colonial, Habib Belaïd (1998) a mis en évidence l'importance de ce phénomène et les conflits entre communautés qu'elles ont pu générer lors de périodes de tension internationale.

Les travaux et fournitures sont alors assurés par des opérateurs locaux, mais le développement et le montage se font toujours à Paris dans les installations des Actualités françaises. La première bande réalisée par cette jeune société est un résumé de la vie tunisienne entre le 15 et le 30 mai 1956.

Le 10 juin de la même année, la présentation de ce premier numéro a lieu à Tunis, dans la salle *Le Colisée*, en présence du président de la République et du gouvernement tunisien ⁸.

Cette « tunisification » du secteur de l'information, outre qu'elle constitue l'expression d'une indépendance politique nouvellement acquise, vise à asseoir un contrôle sur les images diffusées dans les 71 salles de cinéma existant à cette époque en Tunisie : ces salles (dont 55 de format standard et 16 de format 16 mm) offrent environ 44 000 fauteuils. En vertu de l'article premier du décret du 31 mai 1956 ⁹, le secrétariat d'État à l'Information est la seule instance habilitée à octroyer des visas d'exploitation aux exploitants et distributeurs de films à compter du 12 juin 1956. Ce visa s'étend également aux bandes d'actualités en provenance de France. Les premières années de l'indépendance se caractérisent en effet par un pluralisme en la matière, à savoir la diffusion, sous réserve de contrôle *a priori*, de plusieurs journaux, les Actualités tunisiennes côtoyant des actualités étrangères essentiellement françaises : Actualités Pathé, Gaumont, Actualités françaises ¹⁰. Et l'une des premières mesures symboliques de nouveau régime est la censure, dans les journaux des Actualités françaises, de tous les sujets concernant la guerre d'Algérie.

Mais, le lancement des Actualités tunisiennes obéit d'abord à l'impératif d'exprimer le point de vue tunisien sur les événements de la semaine. Le rédacteur en chef des Actualités et, à travers lui, le secrétariat d'État à l'Information exercent donc un contrôle très strict de ces images, par le biais de l'établissement d'une feuille de route destinée aux opérateurs et leur indiquant les événements à couvrir. Ce contrôle s'exerce également sur le commentaire rédigé par les soins de deux journalistes tunisiens (un pour la version française, l'autre pour la version arabe) présents à Paris, sur la base de coupures de presse en provenance de Tunis ¹¹. Néanmoins, le contenu

de la rubrique « Actualités internationales » demeure tributaire du choix opéré par les Actualités françaises, et était susceptible d'entrer par moments en contradiction avec les orientations du régime républicain. Cette dépendance dans laquelle se trouvaient les Actualités tunisiennes par rapport aux Actualités françaises, avait par ailleurs un coût relativement important, soit 50 000 dinars la bande hebdomadaire ¹².

Lors de la bataille de Bizerte en juillet 1961, une partie importante de la pellicule enregistrée sera vendue à Paris aux télévisions étrangères et ne regagnera jamais la Tunisie.

La rupture diplomatique avec la France, consécutive à la guerre de Bizerte, a consacré la mise sous tutelle, par la SATPEC (Société anonyme de production et d'exploitation cinématographique) des Actualités tunisiennes. Cette société nationale n'étant pas encore à même de les confectionner, leur postproduction et leur développement sont provisoirement effectués en Italie. C'est suite aux contre-coups de la guerre de Bizerte et dans le but de s'affranchir définitivement de la tutelle des actualités françaises, que l'idée de la construction d'un complexe cinématographique a commencé à s'imposer. La SATPEC en est officiellement chargée en 1965. Et il faut attendre le 6 janvier 1968 pour que sorte un premier numéro qui ne doit plus rien à des structures extérieures ¹³.

8. *La Presse de Tunisie*, 11 juin 1956.

9. Il incombe au secrétariat d'État à l'information, créé par décret du 31 mai 1956, la charge de gérer toutes les questions qui ont trait à la presse, la radiodiffusion, la cinématographie. Dans l'article premier du décret, il est stipulé que cette instance a notamment pour mission : d'élaborer des règles qui régissent les professions de la presse, de la radiodiffusion et du cinéma, ainsi que celles qui ont trait à l'importation, la production, la distribution ou la vente d'ouvrages périodiques ou films et de veiller à leur application ; de faire connaître les conceptions, les programmes et les réalisations du Gouvernement tunisien et de favoriser, à l'intérieur et à l'extérieur du pays, une meilleure connaissance et une plus grande compréhension de la vie tunisienne, des problèmes de l'État tunisien et de sa culture.

10. Ce pluralisme s'explique, entre autres, par la rentabilité du secteur qui fait qu'en 1960, vingt firmes étrangères opèrent en Tunisie, dont trois d'actualités et de publicité.

11. Témoignage de Ahmed Laamouri, *speaker* de la version arabe des Actualités.

12. *Le courrier financier de Tunisie* repris par *Cinafric*, décembre 1962.

13. La nouvelle cité du cinéma Taieb Mhiri inaugurée en 1968 constitue le premier noyau de l'industrie cinématographique en Tunisie.

L'arrêté du 20 avril 1964 du secrétariat d'État aux Affaires culturelles et à l'Orientation, en rendant obligatoire la diffusion des Actualités tunisiennes dans les salles de cinéma met à nouveau en évidence leur centralité dans le dispositif de propagande de l'État¹⁴. La même année, le tournant socialiste du régime bourguibien se traduit par l'instauration d'un monopole d'importation et de distribution de films au profit de la (SATPEC) dont la création, dès 1957, s'était inscrite dans la logique du train de mesures prises pour « tunisifier » le secteur de l'information en Tunisie¹⁵. Ce monopole suspend donc les activités des firmes étrangères jusqu'au début des années 1970 (tournant libéral de l'économie tunisienne), les Actualités tunisiennes seront alors les seules à être diffusées dans les salles tunisiennes.

Aucune étude n'existe, à ce jour, sur la réception de ces Actualités, les chiffres sont néanmoins éloquentes, quant à la grande dissémination des images du pouvoir, en ville (cinémas et maisons de la culture) et dans les campagnes (camions « cinébus »). Dès 1960, on compte une place de cinéma pour 27 habitants et le nombre de spectateurs est estimé à 6 millions de personnes, Au milieu des années 1960, le parc des salles comprend une centaine de salles (62 salles en standard et 39 en substandard) et offre 60 000 fauteuils (contre 44 000 fauteuils, quatre ans plus tôt). Par ailleurs, à la fin des années 1960, le parc des circuits ruraux compte 26 cinébus couvrant 156 villages. Dès les premiers mois de l'indépendance et conscient de l'impact que pouvait avoir le cinéma sur la population tunisienne, le secrétariat d'État à l'Information avait initié des tournées de propagande cinématographique. Une première tournée avait eu lieu entre septembre et octobre 1956, permettant aux habitants du Nord-Ouest de la Tunisie d'assister à des séances publiques et gratuites de cinéma¹⁶. En avril 1957 le bilan des tournées de l'unique camion « cinébus » s'était élevé à 270 séances récréatives qui avaient pu drainer 600 000 spectateurs dont 25 % de femmes et 25 % d'enfants¹⁷. Cet engouement avait amené le secrétariat d'État à l'Information à lancer un deuxième camion « cinébus », la même année 1957. En dépit de l'absence de données autres que quantitatives sur les projections assurées par ces cinébus dans des cours d'école ou sur la place du village, il est possible d'imaginer leurs

effets sur des tunisiens dont certains découvriraient parfois pour la première fois la « magie » du cinéma, et parmi lesquelles l'analphabétisme était répandu. En 1963, cette politique de diffusion du cinéma se renforce avec la création de trente maisons de la culture, équipées de projecteurs 16 mm et qui devaient assurer jusqu'au début des années 1970, 2 500 projections par an (Hamdene, 1980, 24). Les Actualités tunisiennes figuraient en tant que partie fixe dans les programmes offerts, aussi bien par les maisons de la culture et par les circuits ruraux. Le reste du programme étant généralement constitué de fictions étrangères ou de documentaires éducatifs.

Par cette large diffusion et par le nombre de Tunisiens qu'elles ont touché, les Actualités ont donc bien constitué, jusqu'à la généralisation de la télévision en 1971-72 un support de communication privilégié par le régime bourguibien, dans la phase d'édification nationale.

La « mise en scène des « mises en scène » du pouvoir bourguibien

Il s'agit dans ce qui suit de rendre compte du processus qui a abouti à la réalisation d'un film documentaire de 77 minutes en deux parties dont le matériau est constitué d'images d'actualités.

Travailler sur des images d'actualités c'est introduire un troisième niveau de mise en scène, celles du chercheur. Il s'agit en effet à travers une mise en série sur la durée de numéros d'actualités, d'y trouver une cohérence, d'en

14. Arrêté du 20 avril 1964 : « Les programmes présentés dans toutes les salles de spectacle cinématographique sont constitués de deux parties : a) une première partie comprenant : les Actualités tunisiennes dont la projection à chaque séance est obligatoire et exclut tout autre journal filmé ; soit des films d'un métrage inférieur à 1 300 m, soit d'un métrage supérieur à 1 300 m, mais dont le visa initial date de cinq ans ; b) une deuxième partie constituée par un film d'un métrage supérieur à 1 300 m ».

15. Les objectifs assignés à la SATPEC, lors de sa création en 1957, étaient : l'importation et la distribution de films ; la production pour l'État de courts et de longs-métrages ; et éventuellement, l'installation d'une industrie cinématographique. Le capital de la société se répartit comme suit : 55 % des parts sont détenus par l'ASA, 20 % par les collectivités publiques, le solde étant mis à la disposition du secteur privé. Cette société est gérée par un conseil d'administration de douze membres : sept d'entre eux sont désignés par l'État et quatre par les collectivités publiques et le secteur privé, une place étant réservée à un représentant des organisations syndicales les plus représentatives.

16. *Cinafric*, novembre 1956.

17. *Idem*, décembre, 1957

dégager des régularités ainsi que des évolutions dans la logique de représentation par rapport à une problématique et des hypothèses de départ. Ce faisant se produit un détournement de la fonction première des actualités ; la saisie quasi instantanée des principaux événements de la semaine sans aucune prétention à faire Histoire. C'est le regard du chercheur et la distance historique à partir de laquelle il opère qui fait accéder cette matière filmée au statut de monument au sens que lui a donné Foucault repris par Jacques Rancière (1995, 55) « Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soulié que de son présent ».

Notre point de départ est le fait que les images d'actualités fonctionnent dans le déni de leur mise en scène. En effet En vertu du « pacte de croyance » qui lie les spectateur aux Actualités, tout ce qui a trait au processus de fabrication de ces plans – qui ont été cadrés selon une composition et un axe choisis par l'opérateur, éclairés, puis coupés, montés, mixés avec des sons et habillés d'un commentaire – est occulté, les Actualités se présentant comme une simple opération d'enregistrement du réel.

Nous tenterons dans un premier temps de restituer la trajectoire de la représentation du corps de Bourguiba en épousant celle du regard auquel il est offert en spectacle, pour essayer de voir de quelle manière les Actualités en arrivent à le dématérialiser¹⁸. Cette dématérialisation du « corps souverain » opère à un double niveau : un premier niveau où l'image idéalisée du corps dans les actualités vaut pour le corps, un second niveau où le portrait de Bourguiba omniprésent, image de l'image du corps se substitue au corps.

Les représentations du corps proposées par les Actualités

Nous avons fait le choix, à partir de différents sujets d'actualités, de travailler ponctuellement sur un certain nombre de figures récurrentes de la représentation du corps Bourguibien. Leur permanence dans la durée se traduit par l'instauration d'une certaine manière de voir le pouvoir et son incarnation. L'univers des Actualités étant quasiment réductible aux activités du président Bourguiba, c'est donc la

saisie cinématographique du corps bourguibien qui constitue le principal souci des opérateurs. Loin d'être « indifférente », la caméra propose une représentation « idéalisée » de Bourguiba articulée autour de quatre types de figures récurrentes. Le corps « exposé » et « célébré » correspond à des plans larges qui restituent le point de vue d'un témoin de ces entrées dans les villes ou d'un participant à ces meetings politiques animés par Bourguiba.

En revanche, le corps « magnifié » et le corps « désincarné » qui correspondent à des figures de la représentation que seules rend perceptibles la caméra traduisent à leur manière, cette mutation du type de regard sur le pouvoir consécutive à la médiatisation de ses mises en scène. La cinquième figure correspond aux portraits de Bourguiba omniprésents dans tous les sujets qui joueront un rôle crucial dans le travail de « déréalisation » opéré par les actualistes (ill. 1). Ces figures mises en série mettent en lumière les transformations des mises en scène du corps du pouvoir induites par la médiation du cinéma. Elles soulignent par ailleurs la mutation du regard sur le pouvoir que rend possible la caméra. Les pesanteurs formelles inhérentes aux Actualités, ne sont pas exclusives d'une évolution dans la représentation, subtile mais néanmoins perceptible et signifiante sur la durée.

18. S'il est impossible faute de données qualitatives de reconstituer l'expérience spectatorielle face aux actualités entre 1956 et 1970, il nous semble néanmoins possible d'essayer de s'en approcher par le biais d'une démarche où il s'agit à travers un film de montage de répondre à des images d'actualités par des images de même facture. Cette démarche s'est faite dans un double souci :

- Restituer dans la mesure du possible l'intégralité du sujet tel qu'il a été montré au spectateur de l'époque (images et sons). Si des ponctions sont opérées dans les sujets (comme ce sera le cas pour le premier et le troisième chapitre de la première partie, faire en sorte que ces prélèvements effectués sur une totalité soient explicites et perceptibles par le spectateur.

- Recourir d'une manière parcimonieuse au commentaire de manière à ce qu'il ne soit pas pléonastique par rapport au montage qui constitue une forme de commentaire en soi. L'enjeu est de ne pas substituer une structure de coercition (le discours du spécialiste) au totalitarisme de la voix *off* du *speaker* des actualités A. Cugier (1982, 96).

Le film se présente comme une forme ouverte où le déploiement d'un point de vue est assumé et mis en avant en tant que tel. Le spectateur a de cette manière toute la latitude d'adhérer ou de ne pas adhérer à une « démonstration » dont il maîtrise les enjeux et qui peut être considérée comme une proposition de sens possible parmi lectures possibles.

À travers ce film, nous nous proposons de démontrer les mécanismes de la représentation à l'œuvre dans les actualités en tenant compte de ce qui les fonde, le regard du spectateur.

Ces fragments, dans leur redondance mais aussi dans leurs infimes dissemblances, retracent le processus d'édification d'un symbole par les moyens du cinéma et constituent la traduction visuelle (et sonore) du glissement progressif du régime vers un culte de la personnalité. C'est en effet par le biais de la radicalisation des points de vue en contre-plongée, de l'envahissement du champ par des portraits de plus en plus agressifs et imposants, à travers cette coupure graduelle entre Bourguiba et le peuple jusqu'à son effacement, mais aussi dans le hiatus qui s'installe petit à petit entre la liesse populaire décrite par le commentateur et ce que montrent les images, et finalement dans ces plans où plus rien ne s'interpose entre Bourguiba et les cieux, que se déploie ce processus à la fin duquel seul le Bourguiba « désincarné » faisant face à son portrait plein cadre subsiste dans le champ.

Les modalités de coexistence au sein d'un même plan du corps et de son double

Le dédoublement du corps de Bourguiba est opéré par les portraits qui font leur apparition dans le champ, dans un même plan (ill. 2). Des cinq figures repérées auparavant, ne demeure que le Bourguiba « désincarné » faisant face au simulacre de son corps, son portrait. C'est précisément sur les différentes modalités de leur coexistence dans un même plan que porte l'analyse par un montage qui isole cet effet de dédoublement pour en suivre l'évolution. Les portraits d'abord discrets, en arrière plan, ornent tous les intérieurs visités par Bourguiba, mais ils étaient là avant le Bourguiba charnel. Progressivement, ces portraits prennent de l'ampleur, jusqu'à la démesure. Sur certains plans, le tribun est dérisoire dans ses gesticulations face au caractère imposant de ses portraits dont l'ampleur en fait le seul élément saillant de l'image.

Ce dédoublement opère d'une manière différente en extérieurs, où la jonction entre Bourguiba et son portrait se fait par le biais de panoramiques qui vont du corps à son image ou de celle-ci à celui-là. Il est difficile de penser que ces mises en scène ont été organisées pour les caméras, les portraits de Bourguiba omniprésents et surtout de plus en plus envahissants étaient là et ne pouvaient qu'être saisis par les objectifs des opérateurs des

Actualités, surtout en intérieur lors de meetings. Ces panoramiques mettent en lumière une surenchère dans la mythification de Bourguiba et instaurent, avec le temps, une figure imposée, reprise d'un opérateur à un autre. Cette figure évoluant vers une sorte de stéréotype dans la mise en image caractéristique du genre. Le corps et son double se confondent, ou pour être plus précis l'image du corps et l'image de l'image du corps se confondent. Le portrait valant pour l'homme. Ce n'est qu'à cette condition que la substitution peut avoir lieu.

La désacralisation et la substitution progressive du corps par son simulacre

Le 12 mars 1967, Bourguiba est atteint d'une thrombose coronarienne qui fera craindre le pire pour sa santé et pour le devenir de la Tunisie. La propagande officielle dans le but de rassurer l'opinion publique choisit de montrer Bourguiba convalescent, dans son lit entouré de son épouse et des membres du conseil de la République venus lui présenter leurs vœux de prompt rétablissement. Notre choix s'est donc porté sur deux sujets consacrés au rétablissement progressif de Bourguiba, respectivement extraits des numéros 14 et 15 de l'année 1967. Le spectacle quelque peu pathétique du président de la République en pyjama, les cheveux hirsutes, arborant devant les caméras son plus beau sourire, est symptomatique du régime de visibilité maximale de sa personne voulu par Bourguiba. Si le corps malade peut être montré, c'est grâce au travail antérieur d'idéalisation fait par la propagande. C'est le sens que nous donnons aux surimpressions. Cette technique est utilisée dans le cinéma dans le but de donner à voir dans la simultanéité deux plans, un premier plan sur lequel vient se greffer un second¹⁹. À travers la surimpression de plans du « Bourguiba à cheval » du 1^{er} juin 1955 sur des plans du Bourguiba malade, notre propos est de mettre en avant le fait que les images d'aujourd'hui (le présent des actualités) ne sont montrables que parce que le corps s'est déjà mué en symbole idéalisé. Ce que l'on voit ne se joue pas

19. L'idée qui se dégage du procédé de sur-impression est celle de l'enrichissement de sens : le spectateur est confronté à plus d'informations à traiter dans un plan, en dépit du déficit de lisibilité du plan.

seulement dans le plan ou dans la séquence, mais aussi dans le souvenir des images du passé (ill. 3).

En termes de propagande, les pesanteurs formelles inhérentes aux actualités montrant ce corps malade ont néanmoins des effets contre-productifs. La période allant de mars 1967 au 1^{er} juin 1970 est caractérisée par un relatif retrait du président de la République de la vie politique en raison de problèmes de santé récurrents, ses apparitions dans les Actualités se raréfient, la détérioration de son état de santé étant visible. La déchéance du corps est d'autant plus perceptible qu'aucune solution, en termes de mise en image, n'a été envisagée pour atténuer à l'écran les ravages de la maladie. On continue à filmer Bourguiba selon le même point de vue en contre-plongée légère et en plan serré. Ainsi, les mêmes pesanteurs formelles qui l'avaient édifié en symbole, se retournent progressivement contre lui dans ces fragments où les signes de sa maladie sont perceptibles et accentués par la lumière, l'angle de prise de vue et la valeur du plan. Au point que certains plans pourraient passer pour une véritable entreprise de liquidation symbolique, s'ils n'étaient pas inscrits dans une trajectoire de représentation du *leader*.

Les élections du 2 novembre 1969 constituent un tournant politique dans l'histoire de la Tunisie indépendante dans la mesure où elles sonnent le glas de la dynamique de construction nationale. Ces élections se déroulent dans un contexte particulier : le régime bourguibien a dû faire face à une crise de légitimité sans précédent, provoquée par l'impopularité de sa politique de collectivisation²⁰. En outre, l'état de santé de Bourguiba alimente une lutte de succession dans les plus hautes sphères du pouvoir. Bourguiba, atteint d'une dépression nerveuse ne prend pas part à la campagne électorale, dont le n° 45 de 1969 des Actualités rend compte. Ce numéro nous interpelle aujourd'hui, parce qu'il constitue le couronnement d'une politique de représentation du corps bourguibien entreprise par les Actualités tunisiennes. Ce qui se trouvait en filigrane est alors exposé d'une manière on ne peut plus explicite. Cinématographiquement, rien ou presque n'a changé, un commentaire lénifiant qui a un peu perdu de son emphase rappelle le dialogue nécessaire entre le sommet

et la base, et la démocratie interne au parti. En l'absence de Bourguiba, le journal présente un champ/contre-champ entre des ministres faisant campagne et des militants anonymes dont l'intérêt pour les discours est loin d'être acquis. Les plans de meetings se succèdent sans que l'on sache vraiment qui parle. Seul, le Premier ministre, Béhi Ladgham, a droit de cité. Les autres membres du gouvernement paraissent comme écrasés par de grands portraits de Bourguiba situés derrière les tribunes. Ces portraits, de par leur taille, font de l'absence de Bourguiba une « surprésence » qui frappe de nullité les prestations des membres du gouvernement dans les différents meetings. Cette interchangeabilité entre Bourguiba et son image préparée, martelée par les Actualités « naturalise » la substitution en cours du symbole à l'homme, le Bourguiba mortel faisant place au Bourguiba éternel.

Bourguiba fait une apparition le jour des élections (ill. 4). Le sujet qui lui y est consacré commence sur un gros plan, une affiche électorale le représentant souriant, de blanc vêtu, et sa voix, déliée des images, parle du caractère sacré du vote. Suivent des plans de son arrivée à la municipalité de Carthage, puis on passe à une photographie de Bourguiba s'acquittant de son devoir électoral dans la même municipalité, mais en 1964. Retour au présent avec ces plans pathétiques de Bourguiba déposant, les mains tremblantes, son bulletin dans une urne, puis s'adonnant au « bain de foule ». Ces images de déchéance physique sont tout de suite effacées par un plan en extérieur sur l'un de ses portraits de taille imposante. L'ensemble de la séquence est construite autour d'une idée de montage relativement simple : l'alternance de plans sur des portraits de Bourguiba et de plans où il est montré en train de voter. Ces portraits prennent en charge les plans d'un Bourguiba malade pour en atténuer, voire en annuler, l'impact. Cette opération de substitution a été rendue possible par le montage qui fixe définitivement Bourguiba dans le statut de symbole. Toutefois, cette mystification n'a été envisageable qu'à la

20. En août 1969, l'orientation socialiste de l'économie tunisienne, soutenue quelques mois plus tôt par Bourguiba, est remise en question. Ahmed Ben Salah, principal inspirateur de cette politique et détenteur de cinq portefeuilles ministériels, est écarté de l'équipe dirigeante avant d'être jugé au début de 1970.

faveur d'un double travail de déréalisation : un premier moment où c'est l'image du corps (Bourguiba et son image) qui vaut pour le corps et un second moment où c'est l'image de l'image du corps (le portrait) qui vaut pour le corps.

Des mises en scène de l'histoire tunisienne, à l'œuvre dans les Actualités

La deuxième partie du film a été consacrée aux mises en scène de l'Histoire à l'œuvre dans les actualités. Elle prend pour point de départ un numéro spécial²¹ des Actualités tunisiennes n° 3 bis de l'année 1965 qui commémore le quinzième anniversaire de l'arrestation de Bourguiba, le 18 janvier 1952. Cette date a été érigée au rang de fête nationale par décret n° 61-144 du 30 mars 1961, fixant les jours fériés pour les fonctionnaires et les agents de l'État, des collectivités publiques et locales et des établissements publics. Ce « spécial » (de 7 minutes environ) est un montage qui se propose de retracer l'histoire de la Tunisie depuis ce moment « fondateur » jusqu'en 1965²². Il utilise un matériau hétéroclite qui comprend : des extraits des Actualités françaises pour la période antérieure à 1956 ; des extraits des Actualités tunisiennes ; des photographies (de Bourguiba essentiellement) ; des séquences de reconstitution, notamment celles relatives à la répression française après l'arrestation du *leader*, et à la révolte populaire qui s'en est suivie. Ce sont les milliers de mètres de pellicule tournés pour les besoins des Actualités tunisiennes, entre 1956 et janvier 1965, qui constituent les *rushes* de ce numéro spécial.

À travers ce type de film, s'opère une mutation de la fonction première des Actualités, à savoir la sélection dans les faits de la semaine de ce qui est jugé digne de relever de l'événement. L'actualité faisant place à l'histoire, ne reste d'actualité que la date commémorative de l'événement. Les images qui constituent le film de montage qui ont été des actualités acquièrent le statut d'archives et des rushes pour le monteur du film. Souvent, les mêmes plans, voire les mêmes blocs, sont réutilisés d'une manière cyclique. Seule la teneur du commentaire change. C'est par ce biais que l'actualité du moment fait irruption, la commémoration se faisant toujours l'écho des

préoccupations du présent. Décontextualisées, réorganisées dans une logique différente par le montage, ces images qui constituaient autrefois la substance de l'actualité de la semaine, ne servent ici que de faire valoir à un texte dit par un speaker qui leur donne cohérence. Ce changement de statut induit donc leur changement de nature. Reprises dans le cadre du film de montage, et à force de répétition, les images fixent, d'une manière quasi définitive, la mémoire d'un événement, faute d'images alternatives.

Un montage au service de la légitimité historique

Quelle est la finalité de cette mise en récit produite par le montage ?

L'arrestation de Bourguiba, la nuit du 18 janvier 1952, illustrée par une scène reconstituée aurait donnée le signal de la lutte décisive pour l'indépendance. Aussi le montage alterne-t-il entre les lieux d'exil de Bourguiba (Tabarka, Rémada, île de La Galite ou île de Groix) et les « soubresauts » de l'Histoire Ce faisant, le montage s'arrange quelque peu avec l'histoire puisque trente mois (du 18 janvier

21. Le « spécial », comme son nom l'indique, est consacré à un événement jugé exceptionnel. Il peut s'agir de fêtes nationales (Indépendance, République, Victoire, Commémoration des martyrs, Anniversaire de Bourguiba, etc.) ou de voyages du chef de l'État (à l'étranger ou dans les différents gouvernorats de la République Tunisienne). Contrairement à une bande ordinaire, le « spécial » se réduit donc à une seule rubrique, mais son format qui est d'une longueur de 250 m (soit 8 minutes environ) dans un numéro ordinaire, peut atteindre 1 000 m ou plus (discours du président de la République ; premier anniversaire de l'indépendance, le 20 mars 1956 ; congrès du parti à Sousse en 1959 ou à Bizerte en 1964 ; festivités organisées à l'occasion de l'évacuation des troupes françaises de la base de Bizerte, en décembre 1963, etc.). Surtout, un « spécial » peut prendre la forme d'un montage d'Actualités lorsqu'il est confectionné dans le but de commémorer : soit une date considérée comme importante pour l'histoire de la Tunisie (la guerre de Bizerte, les batailles de l'évacuation, etc.) ; soit un épisode de « l'épopée Bourguibienne » (son arrestation le 18 janvier 1952 qui aurait donné lieu à la bataille décisive pour l'indépendance) ; soit encore une réalisation du régime dont on fait le bilan rétrospectivement (« Les acquis du socialisme destourien »).

22. Dans notre film, nous le présentons dans son intégralité tout d'abord, puis en faisant défiler les mêmes images, mais en substituant à la voix du commentateur celle de Bourguiba commentant les images illustrant la période dont il est fait référence dans ce document. Cette analyse se fixe plusieurs objectifs : mettre au jour le refoulé et l'impensé de ce numéro spécial ; remettre en question la fausse évidence de l'enchaînement causal des événements tels qu'ils sont représentés ; restituer leur complexité aux événements évoqués d'une manière schématique ; détourner les pesanteurs formelles des Actualités, afin de mettre en lumière un aspect de la propagande.

1952 à juin 1954) séparent les différentes relégations du *leader* nationaliste. À partir du dernier plan sur Bourguiba à l'île de Groix, c'est la mise en parallèle du destin de Bourguiba et de celui de la Tunisie qui est privilégiée jusqu'à ce plan du paquebot *La ville d'Alger* faisant son entrée dans le port de Tunis, le 1^{er} juin 1955.

Cependant, la chronologie est respectée dans la représentation des événements politiques qui aboutissent à ce retour d'exil²³.

Cette alternance et la rupture de chronologie qu'elle induit font que le film se déploie selon une double temporalité : un temps psychologique, indéfini, représenté par ces photographies des lieux d'exil de Bourguiba ; et un temps historique celui des soubresauts de l'Histoire que subit la Tunisie entre 1952 et 1955. Ainsi, l'arrestation de Bourguiba aurait réveillé la Tunisie de sa léthargie : même exilé, « Bourguiba galvanisait le peuple par ses directives éclairées ». Le commentaire joue à ce niveau un rôle fondamental dans le verrouillage du sens des images. Il renforce l'idée de l'évidence de l'enchaînement causal des événements représentés, alors même que le montage joue sur l'enchevêtrement des temporalités. Le récit redevient linéaire à partir de ce plan sur le paquebot qui illustre la rencontre inéluctable entre Bourguiba et son peuple. Bourguiba séparé de sa terre par la mer, lui revient par la mer. C'est ce même homme montré dans sa solitude en exil, que la Tunisie entière accueille à bras ouverts (ill. 5).

Mise en récit de la légitimité démocratique

Fort de sa légitimité historique, Bourguiba aurait « accepté » l'autonomie interne du Juin 1955 comme une étape transitoire, avant l'indépendance du 20 mars 1956. Celle-ci est ainsi ravalée au rang de non-événement par le montage n° 3 bis de 1965. L'indépendance est tout simplement présentée comme l'aboutissement logique de l'autonomie interne acceptée par Bourguiba qui « a gagné le pari de l'indépendance au cours de son voyage à Paris et pour la première fois dans l'histoire le peuple tunisien allait exercer son droit au vote ». La conséquence immédiate de l'accession de la Tunisie à l'indépendance est donc (selon le montage) l'exercice de la démocratie par le biais du vote. Le gros plan sur

la main qui glisse une enveloppe dans l'urne inaugure l'« ère démocratique » de la future République (ill. 6). Toujours selon le commentateur, c'est l'Assemblée nationale constituante, démocratiquement élue et « détentrice de la volonté populaire qui allait déposer le Bey » qui « chargera le chef du gouvernement de donner corps à cette indépendance chèrement acquise ».

La proclamation de la République étant un acte légal, Bourguiba ne pouvait, en tant que président de cette assemblée, qu'en entériner la décision. Cette revendication de légalité devait s'étendre au conflit armé de Bizerte auquel sont consacrés quelques plans. Outre sa légitimité interne acquise à travers les élections, la « Tunisie de Bourguiba » défendra, auprès des instances internationales, la cause des mouvements de libération dans le Tiers monde. C'est aussi, entre autres, grâce à l'intervention des Nations-Unies que Bizerte sera évacuée. Un autre acte « légal », la signature par Bourguiba de la loi nationalisant les terres agricoles (12 mai 1964) aurait permis au pays de parfaire son entreprise de développement et de se projeter, grâce au socialisme destourien, dans des lendemains meilleurs. Pour cette démonstration, le montage du film de 1965 puise dans les Actualités tunisiennes, alors que les images sollicitées auparavant sont soit celle des Actualités françaises, soit des séquences de reconstitution tournées après l'indépendance (fouilles opérées par les gendarmes français, arrestations de militants), soit encore des clichés de Bourguiba (dont un notamment datant d'après l'indépendance et qui a été pris lors d'une visite effectuée par Bourguiba en 1958 à l'île de La Galite).

Après une « consécration démocratique », venue se greffer sur une légitimité historique, Bourguiba est présent dans pratiquement tous les plans du film. Toutefois, on peut s'interroger

23. Le résident général de France de Hauteclouque est nommé le 13 janvier 1952 ; il forme le ministère Baccouche le 23 mars 1952 ; Farhat Hached est assassiné le 5 décembre 1952 ; Voizard remplace de Hauteclouque en septembre 1953 ; et forme le gouvernement Mzali le 2 mars 1954, gouvernement qui tiendra cent jours jusqu'au 17 juin 1954 ; enfin, le 31 juillet 1954, Pierre Mendès-France, dans son discours de Carthage, accorde l'autonomie interne à la Tunisie. Ces accords, négociés par le ministre Tahar Ben Ammar constitué de quatre néo-destouriens, quatre indépendants et un socialiste, sont paraphés le 29 mai 1955. Le 1^{er} juin 1955, Bourguiba fait un retour triomphal à Tunis au bord du *Ville d'Alger*.

sur l'absence d'images relatives aux élections législatives et présidentielles de 1959 et de 1964, à la promulgation de la Constitution tunisienne, le 1^{er} juin 1959 (date également du quatrième anniversaire du retour triomphal du « père de la nation »), ainsi qu'aux martyrs de Bizerte. Une première hypothèse peut être avancée pour expliquer ces « oublis ». Si le choix du réalisateur du montage s'est porté sur la légalité consubstantielle à la naissance de la République, tout ce qui s'en suit revêt nécessairement une légitimité démocratique. Cela expliquerait que ce numéro s'attarde aussi longtemps (au regard de son métrage) sur les moments fondateurs du nouvel État tunisien et évacue de l'histoire les premières élections législatives et présidentielles de la Tunisie indépendante. Concernant Bizerte, le ton est plutôt conciliant avec la France : cette guerre meurtrière étant résumée en un plan d'un stylo sur une carte, quelques plans d'explosion, un plan sur les parachutistes français, et un plan (antérieur à la guerre) d'une manifestation de femmes pour la libération de Bizerte. Si le commentaire reconnaît le caractère sanglant du conflit, aucune image des atrocités commises ne vient illustrer la voix *over*.

À ce niveau, il est important de contextualiser ces images diffusées dans les salles de cinéma en 1965. À peine la page de Bizerte tournée et l'évacuation de la base militaire acquise le 15 octobre 1963, les relations franco-tunisiennes sont à nouveau tendues après la nationalisation des terres agricoles, le 12 mai 1964 : soit quatre-vingt-trois ans jour pour jour, au même lieu, sur la même table et à la même heure que la signature du traité de Ksar Saïd qui avait légitimé l'occupation française de la régence de Tunis. Cette mise en scène, voulue par Bourguiba, vient gommer l'acte de capitulation de Sadok Bey, acceptant un protectorat français, le 12 mai 1881.

Conclusion

L'histoire de la Tunisie ne s'arrête pas en 1970, et le « corps bourguibien » ne s'efface pas définitivement derrière son image ; mais il est incontestable que la ferveur populaire qui a succédé aux premières années de l'indépendance est fortement affaiblie. Les

Actualités tunisiennes ont contribué à ériger Bourguiba en mythe, en symbole éternel et les images qu'elles ont produites ont constitué des palliatifs aux absences répétées du chef de l'État, en cette fin des années 1960. Mais, à force d'être sollicitée, son image tourne à vide. Le pouvoir bourguibien se routinise et l'élan de construction nationale est stoppé net. Il faudra deux opérations d'envergure, dont Bourguiba avait le secret, pour sortir son régime de l'ornière. Les manifestations grandioses organisées pour son retour sur la scène politique, le 1^{er} juin 1970, après huit mois d'absence (qui reprend au détail près le spectacle du 1^{er} juin 1955) et son fameux repentir prononcé devant les caméras des Actualités nationales :

Moi Habib Bourguiba, je me suis trompé [silence] sur le compte d'une personne [Ahmed Ben Salah] et je demande à tous ceux qui ont souffert dans leurs biens et leur chair de m'excuser, parce que je me suis trompé sans intention de leur nuire.

Les morceaux sont provisoirement recollés mais une page de l'histoire de la Tunisie indépendante est tournée. Les Actualités en salle font place à la télévision qui se chargera d'affiner et de pousser jusqu'au grotesque ce qui était en germe dans les journaux cinématographiques.

C'est par le biais d'une triple approche, politique et symbolique (Le spectacle vivant du politique), cinématographique (les mises en scène des mises en scène proposées par les actualités) et historique (les mises en scène du chercheur), que nous avons entrepris d'appréhender les différentes modalités des mises en scène du pouvoir bourguibien.

Bibliographie

- ABÉLÈS Marc, 1997, « La mise en représentation du politique », in Marc Abélès et Henri Pierre Jeudy, *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 247-270.
- ALDGATE Anthony, 1979, *British Newereels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press, 256 p.

- BALANDIER Georges, 1980, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 188 p.
- BELAÏD Habib, 1988, « Aperçu sur le cinéma tunisien à l'époque coloniale », *Rawafid revue de l'ISHMN*, Tunis La Manouba, n° 4, 85 106.
- BÉLANGER Alain J., 1995, « La communication politique ou le jeu du théâtre et des arènes », *Hermès*, n° 17 18, 127 143.
- FERRO Marc, 1991, « Récits d'amertume », *Carnets du Dr Muybridge*, n° 2, Lussas
- HAMDANE Mohamed, 1980, *Le régime du cinéma au Maghreb*, Thèse d'État, Paris II
- KHÉLIL Hédi, 1985, *Journalisme, cinéphilie et télévision en Tunisie*, Québec, Naaman.
- LA BRETÈQUE François de, 1997, « Les actualités filmées françaises », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 66, 3 5.
- LECLERC Gérard, 2006, *Le regard et le pouvoir*, Paris, PUF, 281 p.
- LINDEPEREG Sylvie, 2000, *Clio de 5 à 7, les actualités filmées de la libération*, Paris, CNRS éditions, 318 p.
- NICHOLS Bill, 1991, *Representing Reality*, Bloomington and Indiana, Indiana university press, 221 p.
- NINEY François, 1995, « De l'actualité à l'archive », *Images documentaires*, n° 20 23, 61 72.
- NINEY François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 340 p.
- ODIN Roger, 1983, « Pour une sémio pragmatique du cinéma », *Iris*, n° 1, 67 81.
- ODIN Roger, 1988 « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur », *Iris*, n° 8, 121 139.
- PUISEUX Hélène, 1978, *Les actualités cinématographiques allemandes*, Thèse de troisième cycle, Paris, EHESS.
- PUISEUX Hélène, 1988, « Contrat et convention à partir d'un genre disparu », *Cinéma : rites et mythes contemporains*, n° 7, 15 22.
- RANCIÈRE Jacques, 1997, « L'inoubliable », in *Arrêts sur Histoire*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 71 p.
- RIVIÈRE Claude, 1990, *Les liturgies politiques*, Paris, PUF, 253 p.
- STAIGER Janet, 1999, " Modes of reception", in André Gaudrault, Germaine Lacasse et Isabelle Raynaud (dir.), *Le cinéma en histoire : institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Nota Bene, 305 323.
- STAIGER Janet, 1999 2000, *The Perverse Spectators*, New York Londres, New York University Press, 241 p.
- WUNENBURGER Jean Jacques, 2001, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, 120 p.

Illustration n° 1. Représentations du corps



Le corps exposé (1956)



Le corps exposé (fin des années 1960)



Le corps célébré (1958)



Le corps célébré (fin des années 1960)



Le corps magnifié (1957)



Le corps magnifié (1966)



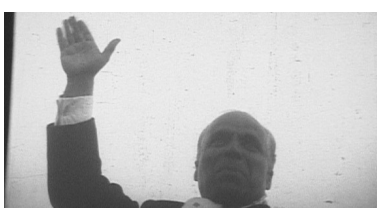
Le corps simulé (1959)



Le corps simulé (1968)



Le corps désincarné (1959)



Le corps désincarné (1969)



Le corps et son simulacre

Illustration n° 2. Dédoublage



Source : FD 174 ; Actualités tunisiennes, n° spécial « Congrès du Parti », Sousse, 1959.



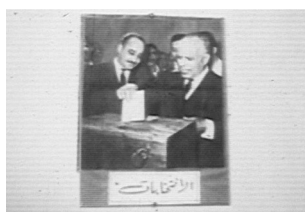
Source : Actualités tunisiennes, n° 47 de l'année 1964, « Congrès de Bizerte ».

Illustration n° 3. Surimpression



Source : Actualités tunisiennes, n° 13 de l'année 1967 (suite à la maladie de Bourguiba, le 12 mars). En surimpression : le n° 18 de l'année 1957, « Avènement de la République », le 25 juillet.

Illustration n° 4. Mystification



Source : Actualités tunisiennes, n° 45 de l'année 1969, « Les élections de novembre 1969 ».

Illustration n° 5. Montage et légitimité historique



Source : Actualités tunisiennes, n° spécial 3bis de l'année 1965 commémorant le treizième anniversaire de l'arrestation de Bourguiba, le 18 janvier 1952.

Illustration n° 6. Le plan fondateur de la légitimité démocratique



Source : Actualités tunisiennes, n° spécial 3bis de l'année 1965 commémorant le treizième anniversaire de l'arrestation de Bourguiba, le 18 janvier 1952.

Pour une nouvelle culture cinématographique nationale

À propos de la coopération audiovisuelle entre la Tunisie et la France

Aïda OUARHANI

A lors que le secteur audiovisuel tunisien est de plus en plus subventionné par des instances nationales tunisiennes et françaises (ou plus largement européennes), la fréquentation des salles de cinéma tunisiennes demeure pour le moins frileuse quand y est projeté un film tunisien. Comme dans d'autres pays, de nombreuses raisons économiques, politiques, sociales expliquent cette désaffection. Mais, en Tunisie, le désintérêt populaire envers le « cinéma national » ne s'expliquerait-il pas d'abord par une divergence entre les attentes des spectateurs et les représentations qu'en donnent les cinéastes tunisiens ? De façon générale, les cinéphiles dénoncent les redéfinitions identitaires qu'ils proposent dans leurs films, parce qu'elles ne correspondraient plus à leur vision du monde. Et les jeunes spectateurs¹ qui n'ont pas le même besoin de se définir par rapport à « l'Autre », la France en particulier, ne soutiennent plus les thèses de leurs aînés, cinéastes nés peu après l'indépendance (1956). La société étant aujourd'hui confrontée à l'ouverture des frontières, à l'interculturalité par le biais de la télévision, d'Internet, du développement des télécommunications, des identités mixtes émergent qui influent sur le « travail de l'imagination » et qui expliqueraient le positionnement actuel du public.

Dans cet article, nous avançons une double hypothèse. D'une part, l'affirmation identitaire que reflètent une grande partie des films tunisiens serait le fruit d'une « indépendance paradoxale » au sens qu'en donne Raphaël Millet (1998), un moyen pour les cinéastes de ne pas intérioriser le sentiment d'une domination extérieure (plus économique que culturelle) qui s'exprime, non seulement dans le domaine des productions audiovisuelles, mais aussi dans celui

de leur diffusion à l'étranger et en Tunisie. D'autre part, le désintérêt des spectateurs tunisiens pour leur cinéma national s'expliquerait par le fait que ce dernier s'inscrit dans une période de bouleversement radical dans la construction d'un nouveau territoire culturel, entre nationalisme et pluralité d'affiliations.

Une « indépendance paradoxale »

De nombreux réalisateurs tunisiens sont aujourd'hui dépendants de financements européens, particulièrement en provenance du secteur public français. Pour autant peut-on qualifier cette coopération audiovisuelle de « postcoloniale », au sens qu'en donne Arjun Appadurai (2001)² ? Elle pourrait expliquer cependant le paradoxe que la cinématographie tunisienne est, à la fois, en pleine expansion et « boudée » par le public local. Au regard de toute l'histoire de la production cinématographique en Tunisie, aucun long-métrage tunisien n'a pu être produit en dehors du système de coopération audiovisuelle entre les pays du Maghreb et la France – *via* le Centre national de la cinématographie (CNC) de Paris ou le ministère français des Affaires étrangères –, voire l'Europe – *via* le Programme *Euromed Audiovisuel* de l'Union européenne.

Le ministère tunisien de la Culture attribue, quant à lui, 1 % du budget total de l'État au soutien à la production cinématographique et

1. 70 % de la population tunisienne ont entre 14 ans et 65 ans. Selon une enquête effectuée en 2004, ce sont les 31-34 ans qui fréquentent le plus les cinémas.

2. Selon Arjun Appadurai (2001, 27), le « postcolonialisme » désigne une phase historique durant laquelle le rapport entre un centre et ses périphéries ne peut plus être perçu selon l'ancienne mentalité coloniale qui privilégiait la relation hiérarchique à ce centre.

audiovisuelle, soit le même taux appliqué en France. Malgré ces subventions étatiques (pouvant atteindre 35 % du budget d'un long-métrage) et le soutien accordé par la Radio-Télévision tunisienne (ERTT) – à hauteur de 100 000 dinars pour un long-métrage –, un film est de moins en moins bien financé au regard de son coût global. Les producteurs sont donc obligés de recourir à des financements étrangers et se tournent majoritairement vers la France.

Dans la production des films, la France est très volontariste vis-à-vis des pays dits « du Sud ». Son objectif qui est de promouvoir d'autres cinématographies pour endiguer l'uniformisation des écrans par le cinéma américain, a permis l'émergence de nombreux auteurs. Elle se retrouve ainsi l'interlocuteur privilégié des producteurs tunisiens quand il s'agit de participer à la défense de « l'exception culturelle » : après les négociations du GATT³, les films réalisés par un étranger mais coproduit par un Français peuvent postuler à l'avance sur recettes, au soutien de l'Union européenne ou à d'autres financements participant à la diversité culturelle. De plus, le système tunisien de production cinématographique étant très atomisé, il se distingue par l'existence d'un grand nombre de micro-sociétés privées ayant souvent un siège ou une succursale à Paris⁴.

La production cinématographique : aides publiques et coproductions internationales

Les dispositifs publics français d'aide à la création cinématographique (cinéma d'auteur) s'inscrivent dans une longue tradition française de défense des « cultures nationales ». La volonté des pouvoirs publics français d'intervenir financièrement auprès du cinéma tunisien amène à penser qu'ils le considèrent comme un enjeu autre que simplement économique. Outre un mode avantageux de financement en coproduction, la coopération avec la France repose tout d'abord sur la formation des cinéastes et des techniciens. Nombre d'entre eux ont été formés dans des écoles françaises, par exemple la FEMIS (ancienne IDHEC) ou l'école Louis-Lumière. Ensuite, nombre de techniciens français sont présents dans la conception des films tunisiens. Cette présence s'explique par les contraintes d'une aide liée⁵ qui oblige à ce qu'une partie de la fabrication du film subventionné soit

effectuée dans des structures françaises (en général dans des sociétés de postproduction pour les finitions). Enfin, la capitale française exerce une véritable force centripète, dans la mesure où elle centralise de nombreuses étapes de fabrication d'un film, de sa production à sa conception technique.

Dans le domaine des coproductions, la coopération entre les deux pays semble surtout s'accorder de l'évolution des politiques culturelles françaises.

Certains réalisateurs tunisiens voient dans le système de coproduction une précieuse opportunité permettant à leurs films, et aux films des « pays du Sud » en général, non seulement d'exister, mais aussi de s'assurer une carrière commerciale, si modeste soit-elle, autant dans le circuit de distribution en salle que par sa diffusion sur les chaînes de télévision françaises et plus largement européennes. D'autres réalisateurs émettent quelques réserves, même s'ils profitent du système de coproduction. Dans ses entretiens réalisés avec Hédi Khelil (2002), Omar Khelifi avance l'idée que la formation hétéroclite des cinéastes les entraîne à « occidentaliser » leur film dans l'intention de plaire au plus grand nombre : « Ils veulent donner une image de la Tunisie que les Occidentaux voudraient voir » (*id.*, 2002). Ces réactions témoignent d'un réel malaise, les uns voulant défendre leur identité nationale, les

3. *The General Agreement on Tariff and Trade*. Malgré son caractère provisoire, le GATT est resté le seul instrument multilatéral régissant le commerce international jusqu'à la fin de 1994, moment où a été constitué l'Organisation mondiale du commerce (OMC). Mais le GATT en tant qu'accord enrichi pendant près d'un demi-siècle existe toujours, incorporé à l'OMC. On parle désormais du « GATT de 1994 ».

4. Après l'indépendance, la production de films en Tunisie dépendait de la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC). Cette société publique, créée en 1957, s'occupait de la production, de l'importation, de la distribution et de l'exploitation des films. Au début des années 1960, la SATPEC cherchait à défer les compagnies de distribution multinationales dont les films inondaient le marché, mais un boycott des grandes compagnies étrangères amena finalement le gouvernement à capituler dans ce domaine en 1965. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que la SATPEC put renforcer sa volonté d'interférer comme opérateur unique de distribution et d'exploitation des films. Mais les lourdes taxations (14 %), les fort taux de location des films (37 %) firent basculer le marché de la distribution qui entraîna la quasi faillite de cet organisme public. La faible capacité d'investissement des exploitants et par là même le faible retour sur investissement au producteur ont contribué à la concentration des entreprises dans ces secteurs.

5. Ces aides liées existent pour favoriser la création d'emploi et l'activité cinématographique au niveau local. Il est donc normal que la fabrication d'un film ayant reçu ce type d'aide s'effectue en partie dans ces conditions.

autres défendant une liberté de création sans autre mesure ; néanmoins, les uns et les autres sont contraints d'utiliser le système existant. En dépit (ou à cause) de cette dépendance de capitaux, les cinéastes tunisiens trouvent cependant le moyen de s'exprimer et de revendiquer leur autonomie qui passe, notamment, par une affirmation identitaire.

L'exploitation cinématographique : les limites du programme Europa Cinémas

Sur le marché cinématographique tunisien (exploitation et distribution), Paris a aussi acquis une position de *leader*. Prenons l'exemple de la distribution en Tunisie et de la forte dépendance des salles de cinéma vis-à-vis du programme *Europa Cinémas*. Créé en 1992, grâce au financement du Programme MEDIA de l'Union européenne et du CNC à Paris, *Europa Cinémas* est devenu le premier réseau de salles de cinéma à programmation majoritairement européenne. Il apporte un soutien financier aux salles qui s'engagent à programmer un nombre significatif de films européens, non nationaux, et à mettre en place des actions d'animation et de promotion de films européens en direction du jeune public. Grâce au financement du Programme *Euromed Audiovisuel* de l'Union européenne, le réseau s'est implanté dans dix pays du pourtour méditerranéen (Algérie, Égypte, Israël, Jordanie, Liban, Maroc, Syrie, Territoires Palestiniens, Tunisie, Turquie), et y offre un soutien à la distribution et à l'exploitation d'œuvres européennes, mais aussi aux œuvres qualifiées de « méditerranéennes » :

[Les] films méditerranéens [sont] les longs et courts métrages de fiction, de documentaire ou d'animation, produits ou coproduits par une ou plusieurs sociétés de production des pays méditerranéens adhérents et réalisés par un cinéaste méditerranéen et auxquels ont contribué significativement des comédiens et techniciens de ces mêmes pays adhérents. ⁶

L'objectif du projet *Europa Cinémas* est de renforcer les structures de diffusion et d'accroître la part des films européens et « méditerranéens » dans la programmation des salles de cinéma en soutenant les exploitants et distributeurs des partenaires adhérents. Ce soutien financier aux exploitants tunisiens programmant un certain pourcentage de films

européens et « méditerranéens », devrait permettre d'augmenter la diffusion des films tunisiens dans les salles, dans la mesure où les exploitants sont subventionnés pour distribuer des films qualifiés de « méditerranéens ». Toutefois, si les films nationaux seront effectivement pris en compte dans la part des films des pays méditerranéens, la priorité sera donnée aux films non nationaux. Ainsi, les films tunisiens se retrouvent lésés dans leur propre pays, même si ces films sont issus d'une coproduction avec un pays européen ⁷.

Nous retrouvons ici, la notion d'« indépendance paradoxale » utilisée par Raphaël Millet (1998). Les distributeurs sont soumis aux lois du marché et ne peuvent pas garantir une large diffusion de films tunisiens. Ils dépendent financièrement de la coordination *Maghreb Europa Cinémas*, et ne peuvent pas se permettre de déroger à leurs engagements. Ils doivent atteindre le quota de films européens ou méditerranéens non nationaux pour bénéficier des subventions. De toutes les manières, c'est bien la rentabilité financière si ce n'est la survie des maisons de distribution qui donne la marche à suivre.

Avantages et inconvénients de l'interdépendance

La diplomatie culturelle de la France trouve donc un intérêt dans une coopération audiovisuelle avec la Tunisie. Pour autant, cela ne fait pas de ce pays un État néo-colonial qui continuerait d'imposer son idéologie à un ancien protectorat. Dans le cas des coproductions franco-tunisiennes, toutes les parties engagées trouvent leurs intérêts. En même temps que certains réalisateurs tunisiens obtiennent un financement et que des professionnels de la production sont sollicités, les organismes de diffusion publics européens remplissent leurs quotas de diffusion d'œuvres audiovisuelles européennes comme les décrets sur le cinéma et l'audiovisuel le demandent ⁸.

6. En revanche, les films européens sont définis comme « longs et courts-métrages de fiction, de documentaire ou d'animation, produits ou coproduits majoritairement par une ou plusieurs sociétés européennes et à la réalisation desquels ont contribué significativement des professionnels européens ».

7. Depuis sa création, seule une vingtaine de sorties de films MEDA dans les « pays du Sud » a été soutenue.

8. Cf. le décret n° 92-281 du 27 mars 1992 qui reprend pour les obligations de production, les nouvelles définitions des œuvres d'expression originale française ou européennes, introduites par le

Il en va autrement si l'on considère le cinéma tunisien dans des termes autres que strictement économiques. Nous l'avons signalé, c'est essentiellement grâce à la politique culturelle française que le cinéma tunisien bénéficie, en tant qu'acteur de la vie internationale, d'une visibilité culturelle. Cependant, la coproduction provoque aussi une déterritorialisation cinématographique, lors même que, dans toute politique culturelle d'un pays, il y a une référence à son identité nationale. Lorsque les pouvoirs publics français engagent pleinement le renforcement, l'affirmation ou le rayonnement du cinéma tunisien, ils entrent en contradiction avec les valeurs d'indépendance culturelle qu'ils cherchent à défendre. De fait, plus le cinéma tunisien est dépendant de l'État français, plus il est susceptible de devenir une sorte de représentation française vis-à-vis des autres pays. En ce sens, nous pouvons parler d'un processus d'« altération ».

Si l'on en croit les communiqués de presse d'Unifrance ⁹, le cinéma tunisien (notamment lorsqu'il est d'expression française) est parfois intégré statistiquement à l'évaluation du rayonnement de la culture française dans le monde. À titre d'exemple, vingt-quatre long-métrages « issus de dix pays membres de la francophonie », dont la Tunisie fait partie, ont été programmés au Festival francophone de Vienne de 2003. Le patrimoine national tunisien permet ainsi de gonfler les statistiques et de renforcer la présence du film français (ou à coproduction française) tant sur le territoire national qu'à l'étranger.

Face à cette situation, la position des autorités tunisiennes en charge de la culture est ambiguë. Certes, l'intervention de la France est une aide précieuse pour un pays incapable de satisfaire les besoins financiers de son cinéma. Mais, l'enjeu n'est plus le même lorsqu'il s'agit d'une déterritorialisation cinématographique qui pourrait apparaître comme un affaiblissement identitaire de la production cinématographique nationale. L'enjeu véritablement politique se pose donc en termes différents pour la France et pour la Tunisie dont la culture nationale peut être fragilisée, si ce n'est remise en question.

Cependant, la coopération audiovisuelle et cinématographique ne s'arrête pas là, car l'on voit émerger de nouveaux acteurs et structures privés dans le domaine de la postproduction.

L'annonce par le groupe Datacine, filiale de Quita Communications, détenue par Tarak Ben Ammar, de la création à Gammarth, près de Tunis, d'un complexe cinématographique dédié aux industries techniques du cinéma illustre bien cette posture. Ce producteur tunisien qui est l'un des piliers des structures audiovisuelles dans le monde, a fait de l'ancienne SATPEC (ex-laboratoire national de production) « un pôle arabe, africain et international » en installant du matériel satisfaisant les normes européennes, mais aussi les structures privées de postproduction, tant sur le plan photochimique que sur celui du son et de la postproduction ¹⁰. Ce nouveau complexe qui s'inscrit dans l'ère de la délocalisation généralisée, devrait aussi permettre aux entreprises françaises de bénéficier d'atouts conséquents. Attirant les productions étrangères par une main-d'œuvre et un matériel à moindre coût par rapport aux pays d'Europe, les nouveaux laboratoires de la SATPEC proposent des avantages comparatifs sans équivoque, voire une roue de secours aux entreprises étrangères non compétitives.

En somme, d'un côté, la Tunisie est considérée comme un pôle attractif pour les opérateurs étrangers qui y voient un moyen de diminuer leurs coûts de production sans tenir compte du contexte socio-culturel local. De l'autre côté, les contraintes d'une aide liée, dans

décret n° 92-279 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 relatif à la diffusion des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Cette décision implique que les diffuseurs internationaux, nationaux et régionaux doivent réserver une proportion minimale de leurs programmes en France à des œuvres françaises et européennes et émanant de producteurs indépendants (Obligation de diffusion de 60 % d'œuvres européennes dont 40 % d'œuvres européennes d'expression françaises et 192 films par an dont 104 entre 20h30 et 22h30).

9. www.unifrance.org.

10. L'ambition de Tarak Ben Ammar, en Tunisie, ne se limite pas dans l'investissement dans la postproduction. Elle porte également sur le tirage des copies. Non pour concurrencer les laboratoires français, mais pour « renverser la mainmise des grands laboratoires américains sur les marchés européens ». En effet, Deluxe et Technicolor ont des centres de production à Londres et en Italie qui tirent, à eux deux, plus de 4 milliards de mètres de pellicule par an, dont 230 millions importés en France. Tarak Ben Ammar souhaite aller chercher ces 230 millions de mètres en proposant prochainement aux réalisateurs français une structure en Tunisie. Le tirage des copies est une opération qui ne nécessite aucune main-d'œuvre, il s'agit d'une activité mécanique totalement automatisée. L'intérêt de développer un laboratoire de ce type en Tunisie permet donc à ce grand producteur tunisien, à la fois d'échapper à la loi française anti-trusts, et d'être le maillon clé pour les productions étrangères.

le cadre de coproductions, obligent les cinéastes locaux à ce qu'une partie de la production soit effectuée dans des structures françaises. Cette situation paradoxale, où les productions étrangères viennent en Tunisie et où les productions tunisiennes elles-mêmes vont en France, rend compte des flux internationaux et des nouveaux enjeux entre cinéma et territoire.

Cinéma tunisien et « postcolonialisme »

Face au système économique dominant qui provoque une déterritorialisation cinématographique et qui peut être perçu, depuis Tunis, comme un affaiblissement identitaire ou encore une mise sous tutelle, les cinéastes tunisiens cherchent à réinventer leurs différences culturelles, en réinvestissant le support cinématographique. Certes, d'un point de vue économique, il peut être logique que ces réalisateurs ciblent leurs stratégies sur une demande dite « occidentale ». Mais, il n'en demeure pas moins que leur imaginaire ouvre la porte à d'autres moyens d'expression et de pratiques culturelles qui permettent d'échapper à une prétendue domination culturelle : aujourd'hui, grâce à la multiplication des satellites, l'image franchit les frontières et symbolise les flux transnationaux qui interagissent en Tunisie. Dans ce contexte, le cinéma tunisien ne peut être que le reflet d'une nécessaire conciliation entre les dimensions économiques et identitaires.

Reconfigurations identitaires : l'expression d'une identité plurielle

Se situant dans une alternative hybride, tout cinéaste tunisien capte la technique pour la mettre au service de son propre imaginaire, développer son propre langage cinématographique et être la source de sa représentation iconique : chaque film tend à affirmer une identité spécifique, si ce n'est une culture nationale (voire nationaliste). De façon générale, les cinéastes tunisiens souhaitent accentuer les traits de leur indépendance politique tant sur le plan historique que sur le plan culturel. Toutefois, cela soulève un autre paradoxe, lié au fait que ces mêmes cinéastes qui, tous, ont connu la période postcoloniale, sont empreints d'une culture française et

défendent leur double appartenance culturelle (tunisienne et française). En assumant un brouillage d'identité nationale au profit d'une pluralité d'affiliations, ils se défendent d'une approche extra-tunisienne en même temps qu'ils la consomment.

Certains d'entre eux, par le biais d'un nationalisme ostentatoire, cherchent même à affirmer, dans leurs films, leur appartenance à une nation indépendante depuis un demi-siècle seulement. Cette perspective « post-coloniale » influencerait sur la création culturelle qui, elle-même, privilégierait un discours de rejet de la domination extérieure. L'usage de la notion implique donc la destitution du « centre ». Face à la difficulté liée à l'universalité de la culture dominante, la tentation est d'orienter son combat sur la défense de la différence culturelle. Cette attitude fonde une relation à l'Autre faite de projections, où la différence culturelle sert à se forger une identité nationale.

En faisant un panorama des différents points de vue des réalisateurs tunisiens, on s'aperçoit que la question d'appartenance à une nation est un sujet qui les préoccupe tout particulièrement. Il s'agit, pour la plupart d'entre eux, d'un véritable décentrement identitaire qui permettrait de contrebalancer la domination. Pourtant, bien qu'ils affirment leur appartenance tunisienne, ils ne l'expriment pas toujours de la même manière. Ils semblent évoluer entre défense de leur identité tunisienne et volonté d'en être débarrassés, c'est-à-dire ne plus avoir besoin de se justifier en tant que Tunisiens parce que cela est devenu une évidence. Se différencier leur semble nécessaire en réaction à tout enfermement identitaire.

Pour s'en dégager, les cinéastes tunisiens tendent à affirmer que leur spécificité est précisément qu'ils n'en ont pas. Soucieux d'échapper aux catégories d'authenticité, d'identité et de racine unique, ils revendiquent souvent un statut indifférencié de « cinéaste tout court », bien que cela soit une abstraction : de façon sommaire, ce serait une personne qui aurait atteint à l'« universel », débarrassé des déterminations sociales comme l'origine, le sexe, l'âge, l'histoire collective ou individuelle. En fait, ces cinéastes semblent plutôt s'inscrire dans un aller et retour hybride entre deux cultures, elles-mêmes en constante mutation. Ils assument un brouillage d'identité nationale au

profit d'une pluralité d'affiliation. Non pas qu'ils ne sachent pas se définir, mais que les flux transnationaux, au sein desquels ils interagissent également, entrent en compétition et se nourrissent les uns des autres. Les cinéastes définissent alors un nouveau cosmopolitisme qui présuppose une multitude de définitions de l'identité tunisienne. Ce nouveau paysage multiculturel pousse à croire que le « postcolonialisme », au sens que nous lui donnons, présente quelque limite qui pourrait expliquer le fossé grandissant entre les cinéastes et leurs publics.

La confrontation des représentations entre les cinéastes et leurs publics tunisiens : vers un cinéma « postnational » ?

Il est vrai que l'influence de ces reconfigurations identitaires sur le travail de l'imagination n'est pas en reste pour expliquer le faible succès populaire des films tunisiens, en Tunisie. Car, aux profondes avancées technologiques, associées à des flux migratoires toujours plus nombreux, répondrait une évolution des imaginaires sociaux, un nouvel ordre d'instabilité dans la création des subjectivités modernes. Il apparaît que ces différents publics seraient de moins en moins dépendant des territoires des États-nations où les constructions identitaires « se produisaient dans un jeu permanent d'opposition entre soi et l'Autre, entre l'intérieur et l'extérieur » (A. Appadurai, 2001, 9-11). Il serait plutôt empreint de la « multiplication de sphères publiques, caractérisées par des modes d'appropriation collective des récits et images médiatiques » (*id.*). D'ailleurs, nous pouvons remarquer, grâce au nombre d'entrées en salle, que ce qui détermine le succès d'un film en Tunisie est, en partie, la construction de représentations « imaginaires » nées en dehors des relations coloniales. Prenons l'exemple de deux films à succès, *Les silences du palais* de Moufida Tlatli (1994) et *L'enfant des terrasses* de Férid Boughédir (1990), qui abordent la question des relations familiales au sein de la société musulmane d'alors. Leurs réalisateurs se sont réappropriés les mots, ont réécrits leur histoire, ont secoués les codes universels qui unissaient « la périphérie au centre ». Leur étude filmique, couplée avec une enquête de

terrain que j'ai effectuée auprès du public, a montré que ce qui rend une œuvre attractive serait moins le contact de deux cultures que l'expérience de leur confrontation. Autre exemple, dans son film *Making off* (2008), Nouri Bouzid opère une mise à distance permettant un certain regard critique. Il renvoie les mœurs de la Tunisie aux mœurs des pays occidentaux et réciproquement. Tant que ces films ne traitent pas de la relation à un « centre » marquée de manière hiérarchique, ils sont appréciés. Cela tend à confirmer notre idée de départ : le public serait bien confronté à un changement d'ordre culturel global, par le biais de la télévision satellite, du cinéma étranger, d'Internet.

Cette nouvelle génération pouvant ainsi constater qu'une multitude de vies est possible, son imagination s'en voit renforcée. Les jeunes spectateurs qui fréquentent les salles de cinéma ne se satisfont plus de n'être que le public passif des transformations culturelles voisines, essentiellement européennes. Ils souhaitent participer, également, à leur propre ascension sociale, personnelle et nationale. Ils sont marqués par le désir d'accéder à un statut, non pas privilégié, mais simplement défendu par les autres entités locales en contact direct avec eux : ils souhaitent vivre au cinéma leurs rêves, leurs désirs, leurs ambitions. Il semble qu'un film tunisien ne soit un succès que s'il prend forme dans une réalité concrète et plausible, c'est-à-dire avec ce que permet la vie sociale en Tunisie : non pas que la fiction doive impérativement rejoindre la réalité, mais qu'elle fasse en sorte de se situer dans une approche plus contemporaine.

Ainsi, il existe aujourd'hui un lien fort entre le travail de l'imagination comme forme de résistance et l'émergence de solidarités globales susceptibles de donner naissance à un nouvel espace culturel « postnational ». Mais, l'écart entre l'identité privée, qui détermine l'affiliation des cinéastes à un champ culturel, et l'imaginaire collectif des publics tend à rendre la tâche plus difficile aux cinéastes eux-mêmes.

À l'instar d'autres intellectuels et artistes, les cinéastes tunisiens sont très attachés à la mémoire, moins d'un point de vue nostalgique qu'historique, pour rendre compte du présent ou se projeter dans l'avenir. Les propos de Mahmoud Ben Mahmoud, dans un entretien

avec Jacques Choukroun (1994), à propos de son film *Poussière d'argent*, sont explicites à ce sujet :

Nous faisons un film qui est utile parce qu'il actualise des valeurs, qui sont prises en charge par des gens âgés, mais qui ont des valeurs d'avenir.

Quant aux spectateurs potentiels (c'est-à-dire les générations les plus jeunes), imprégnés par un changement culturel d'ordre plus global, ils assument d'autres apports formant une identité mixte. Ils sont l'incarnation de ce que la Tunisie d'après l'indépendance nationale serait devenue, là où elle croit qu'elle s'est le mieux enracinée, à savoir dans une ouverture des frontières et dans une cohabitation de plusieurs cultures étrangères. De ce fait, la question de la filiation et celle de la transmission entre les cinéastes et le public deviennent cruciales.

Conclusion

Depuis 1956, il s'opère une modification de la reproduction sociale, territoriale et culturelle de l'identité de la nation tunisienne, que l'on peut saisir par le biais du cinéma tunisien. Les films réalisés depuis cette date reflètent le besoin des cinéastes de se définir par rapport à la France, pour s'en différencier. Toutefois, le public tunisien dénonce les reconfigurations identitaires dont leur cinéma « national » fait l'objet. En effet, les cinéastes abordant toujours la question de l'appartenance à la nation tunisienne, développent ainsi des stratégies de démarcation par rapport à l'ancien colonisateur. Or cette attitude vient en opposition avec les représentations d'une génération de cinéphiles qui n'a pas connu ni la colonisation ni la décolonisation, et qui n'a plus à se définir par rapport à la France. L'acharnement des cinéastes à vouloir se démarquer d'une domination symbolique par la quête d'une nouvelle identité, ne fait qu'accentuer l'écart entre leurs perceptions et celles des jeunes spectateurs

Mais, une autre raison, d'ordre plus global, expliquerait l'impopularité du cinéma tunisien auprès du public local. La relation institutionnelle entre la France et la Tunisie existe bien, et de manière difficilement contournable pour cette dernière. Si, par bien

des aspects, elle est indéniablement positive, par d'autres, elle est particulièrement ambiguë : si, avant l'indépendance de la Tunisie, la politique culturelle française a contribué à homogénéiser les cultures autochtones, la politique culturelle actuelle – à laquelle participent le système de soutien cinématographique et l'accueil privilégié fait aux films tunisiens – est parfois ressentie comme une politique néocolonialiste par les professionnels. Car, que ce soit dans le domaine de la diffusion ou de l'industrie du film tunisien, la quantité, la qualité et le type de production culturelle ne sont pas sans rapport avec l'approche politique et culturelle de « l'hexagone » français.

Le devenir identitaire du cinéma tunisien, relevant de l'économie culturelle française, est donc partiellement mis en cause, en raison d'une « postcolonisation » biaisée. Comme le note Armand Mattelart (s.d.), parlant de *La culture globale* :

Même si, depuis la fin du monde bipolaire, le pouvoir est plus ardu à cerner parce que diffus, volatil, complexe et interactif, selon la terminologie consacrée, il est toujours là.

Au regard de son histoire politique (protectorat) et de sa dépendance culturelle actuelle, liée à la libéralisation économique des structures de production et d'exploitation, le cinéma tunisien renforce un discours tant d'identité que d'indépendance. Actuellement, il rend compte d'une cinématographie hybride : il sait s'approprier le savoir-faire français « déterritorialisé », pour d'une certaine façon, le « reterritorier » à l'attention de son public national. Cependant, ce travail de réinvestissement de la culture dominante et ce travail de l'imagination ne peuvent être disjoints de l'idée du public : dans cette perspective, les paysages culturels sont certes travaillés par les flux transnationaux du cosmopolitisme marchand, mais ils sont aussi l'objet d'une appropriation à un niveau local.

Tout travail de l'imagination donne naissance à des phénomènes complexes d'hybridation et de résistance à l'homogénéisation, différents selon les générations. Toutefois, comme fait collectif et social, il ne saurait être purement émancipateur ni entièrement soumis à la contrainte. Le rejet du cinéma national par les spectateurs tunisiens nous semble être un acte de contestation par

lequel les individus et les groupes cherchent à annexer le monde global dans leurs propres pratiques de la modernité. Ils refusent un cinéma « postcolonial » qui ne projette que l'imaginaire d'une seule génération.

Aujourd'hui, deux voies s'offrent au cinéma tunisien. La première est liée à la volonté des cinéastes, et des institutions culturelles en Tunisie, d'offrir à une nouvelle génération de réalisateurs l'occasion de créer une œuvre suivant leur perception du monde pour, peut-être, pouvoir adhérer à l'imaginaire actuel du public local. La seconde oblige les médiateurs à élaborer des stratégies d'animation et de développement culturel, à endosser des fonctions d'impulsion et d'accompagnement, à coordonner des ressources artistiques et culturelles sur le territoire, enfin à élargir le positionnement des institutions. Les acteurs cinématographiques tunisiens devraient inclure les attentes du public tunisien dans leurs configurations culturelles pour que leurs stratégies de valorisation et de transmission de la culture cinématographique soient enfin populaires.

Bibliographie

- APPADURAI Arjun, 2001, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 302 p.
- ARTE GEIE, 2001, *ARTE : la chaîne culturelle européenne*, Paris, Presse & RP.
- CHOUKROUN Jacques, 1994, *Sur les deux rives de la Méditerranée*, « Entretien avec Mahmoud Ben Mahmoud » *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 61, septembre, 103 109.
- KHELIL Hédi, 2002, *Le parcours et la trace*, Tunis, Médiacom.
- MATTELART Armand, s. d., « Mondialisation. La culture globale, entre rêve et cauchemar », in Agence universitaire de la francophonie, *L'explosion du multimédia : un défi pour la francophonie*, Dossier, Paris, AUF.
- MATTELART Tristan, 2001, « L'internationalisation de la télévision, entre déterritorialisation et reterritorialisation », in Dominique Pagès et Nicolas Pélissier (dir.), *Territoires sous influences*, t. 2, Paris, L'Harmattan, 205 248.
- MILLET Raphaël (dir.), 1998, *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, Paris, Théorème.

Le Maroc, l'Algérie et la Tunisie des réalisatrices ou la construction du Maghreb dans un contexte postcolonial

Patricia CAILLÉ

*À la mémoire d'Asma Fani,
présidente de la Fédération tunisienne des Ciné clubs.*

Les cinémas nationaux ont permis de développer considérablement les savoirs sur le cinéma. Ils offraient l'avantage d'une certaine stabilité, fut-elle imaginaire : un territoire, une politique, une industrie, un nombre de films produits, un nombre de films circulant dans les salles, une culture du cinéma et des publics. Longtemps assimilé à sa production, un ensemble de films regroupés autour de représentations, d'esthétiques, de genres, d'écoles, l'aboutissement d'une politique faisant vivre ou non une industrie, l'étude des cinémas nationaux avait fait l'économie d'une réflexion sur les publics malgré les incantations des théoriciens du cinéma national qui, depuis longtemps, assènent que la production des savoirs ne peut ignorer le rapport des publics aux films (A. Higson, 1989 et 2002 ; F. Montebello, 2005).

En cela, imposer le rapport « cinéma et post-colonialité » introduit de fait une dislocation et nous oblige à envisager le cinéma contemporain dans la résilience des écarts plus ou moins flagrants qui existent depuis toujours entre les lieux de financement, de production, d'exploitation et les publics, ainsi que les rapports de domination qui sous-tendent cette dislocation. De fait, examiner le cinéma au prisme de la catégorie « Maghreb » peut sembler aller de soi, alors qu'un examen un tant soit peu méticuleux nous confronte rapidement à la difficulté de saisir ce que ce terme recouvre, puisque les significations qui lui sont attribuées varient selon les lieux de leur attribution. À ce titre, les « cinémas du Maghreb » posent des questions intéressantes et exigent la prise en compte de quatre dimensions : (1) la dimension nationale pour chacun des trois pays concernés, à la fois, les imaginaires créés par le cinéma qui participent à la construction d'identités

nationales distinctes et les moyens importants mis en œuvre par une politique nationale pour le financement, la production, la distribution, l'exploitation de films ; (2) la dimension régionale, c'est-à-dire la question de ce qui rapproche ces cinémas nationaux dans une identité maghrébine, mais aussi de ce qui les dissémine au sein de catégories plus larges, les cinémas de la « Méditerranée », les cinémas arabes ou africains. Parler des « cinémas du Maghreb » requiert qu'on s'interroge sur le choix de cette catégorie dans la production, la promotion et la valorisation des films. Cette catégorie invite également (3) à une réflexion sur la dimension post-coloniale puisque la catégorie « Maghreb » nous engage dans une interrogation des rapports de domination qu'ils infèrent (N. Lazarus, 2006 ; C. Fordsick et D. Murphy, 2003) ; Enfin, (4) les cinémas du Maghreb nous contraignent à examiner l'imbrication de cette dimension post-coloniale avec la dimension transnationale (A. Khalil, 2007) qui concerne la production, les représentations, la circulation des films, les migrations des personnels. Elle concerne également celles des publics d'autant que les mutations d'ordre culturel et technologique en cours nous imposent de réinscrire toute étude des catégories structurant la production des savoirs sur le cinéma dans une réflexion plus large sur les formats de production, les institutions, les événements et les supports multiples qui rendent ces films visibles à des publics de plus en plus difficilement saisissables pour les chercheurs.

Dans cet article, nous établirons d'abord les lieux et les formes de la construction de la catégorie « cinémas du Maghreb » et la place des réalisatrices dans cette catégorie. Par une brève typologie des films réalisés par des femmes au Maroc, en Algérie et en Tunisie

depuis les indépendances, nous examinerons la place des réalisatrices des trois pays et de leurs diasporas. Nous attachant ainsi à des enjeux symboliques, l'accès des femmes à la réalisation du long-métrage de fiction¹, nous avons recensé un corpus de vingt-six réalisatrices et trente-sept films afin d'interroger la corrélation entre : 1) la place des femmes, leur trajectoire professionnelle et personnelle, leur formation, leur accès aux moyens de production de part et d'autre de la Méditerranée ; 2) les productions, le cycle de vie des films, l'accès aux écrans nationaux et internationaux, la diffusion sur différents supports ; 3) les représentations véhiculées, les choix thématiques et formels tels qu'ils sont relevés et diffusés dans les lieux de la construction d'un patrimoine. En somme, ce travail sur la place des réalisatrices dans les productions nationales, leur visibilité nationale et internationale nous permet de cerner la façon dont les productions le plus souvent internationales, leur circulation, les migrations des personnels et les diasporas participent à la construction d'une ou des représentations cinématographiques du Maghreb. Ce travail se présente comme une réflexion initiale nécessaire au développement d'une recherche sur les représentations véhiculées par les films. Les représentations sont le plus souvent assimilées aux analyses de contenus, si souvent remises en cause, à la fois, par les thuriféraires d'approches esthétiques et contempteurs affirmés ou ironiques (L. Jullier, 2002, 108-111) du développement des approches socio-culturelles anglo-américaines ou par les promoteurs d'une sociologie des médias et passeurs convaincants des théories anglo-américaines en France (E. Maigret, 2006, 74).

Dans notre corpus, les réalisatrices et les films ont été retenus à partir de la nationalité ou de l'identité revendiquée de leurs auteurs, des différentes recensions dans les lieux de patrimonialisation de ces cinématographies. Ce travail nous a permis de prêter une attention particulière aux descriptions systématiques adjacentes aux fiches techniques et artistiques des films qui accompagnent les films et sont inhérentes à la promotion tout comme à l'indexation des films. Dans ce cadre, nous noterons que le travail de patrimonialisation se structure dans l'articulation de ressources spécifiques à chaque pays et d'autres ressources

régionales. Au niveau national, le développement des ressources peut se faire au niveau des sites institutionnels de cinémas nationaux tels que celui du Centre cinématographique marocain (CCM), des sites issus d'initiatives diverses sur les cinémas et/ou cultures nationales comme, par exemple, *Le cinéma tunisien, la référence du cinéma tunisien*. Au niveau régional, nous avons recensé des sites thématiques et/ou critiques sur Internet, tels qu'*Africiné*, le site de la Fédération africaine de critique cinématographique ou *Africultures*, le site et la revue spécialisée des cultures africaines, dont la partie cinéma est très développée². Mis très régulièrement à jour, tous ces sites ont largement contribué à transformer la visibilité des films en imposant une systématisation des corpus³. Et c'est en quelque sorte le caractère progressivement standardisé et systématique de la production d'informations, à la charnière de la production, de la promotion et de la valorisation des films qui nous intéresse ici. Il est noté que ce sont sous les catégories « cinémas d'Afrique », « cinémas arabes » et « cinémas nationaux » que les films des trois pays du Maghreb sont recensés, davantage que sous la catégorie « cinémas du Maghreb ».

Nous n'aurons pas la prétention d'établir dans ces quelques pages une autre généalogie des études ou théories postcoloniales qui fasse

1. S'attacher à la réalisation est un enjeu symbolique dans une culture du cinéma qui consacre ce poste comme étant celui de la création. Une telle posture participe d'un discours hégémonique qui repousse à la périphérie une interrogation sur la place des femmes dans des positions plus stratégiques, la production par exemple. Ce travail nous permet donc de questionner l'accès et les conditions de la reconnaissance, mais il offre également une vision déformée de la place des femmes dans les industries du cinéma, puisqu'il ignore bon nombre de postes techniques, la place ambiguë des actrices, etc.

2. Les sites de la CCM, <http://www.ccm.ma/index.html>, d'*Africiné*, <http://www.africine.org/>, d'*Africultures*, <http://www.africultures.com/php/>, du cinéma tunisien. Citer ces références efface une histoire du développement des ressources systématiques de corpus jusqu'alors marginalisés et dont le développement constitue un enjeu trop important pour être limité à une note de bas de page. Ces sites constituent un objet d'études en soi, mais il apparaît clairement que la constitution d'un patrimoine autour de corpus systématiques, la promotion de ceux-ci sont le fait d'acteurs institutionnels, associatifs ou d'initiatives individuelles très différents. Ces initiatives doivent être examinées en lien avec des politiques du cinéma nationales, régionales ou diasporiques dont ils font partie, qu'ils complètent, contestent ou dont ils compensent l'absence.

3. Il en existe d'autres, si nous considérons les sites français et/ou francophones : *Clap Noir*, http://www.clapnoir.org/spip.php?page_sommaire, est également consacré aux cinémas africains ; ou *Aflam*, le site d'une association marseillaise dédié à la diffusion des films arabes, <http://www.aflam.fr/spip.php?rubrique1>

autorité, mais ne relèverons que quelques tensions particulièrement propices à notre réflexion.

Le « postcolonial » (N. Lazarus, 2006) est, entre autres, le lieu d'une interrogation des représentations qui, comme le suggère Edward Said dans *L'Orientalisme* (1978), précèdent et produisent la réalité pour ensuite prétendre la représenter au travers d'un discours colonisateur fallacieux (N. Lazarus, 2006, 71). Les disciplines et cadres institutionnels dans lesquels ces représentations ont été interrogées ont opposé des résistances, la crainte justifiée de la surévaluation des représentations, de l'analyse des formations discursives, des processus de signification. La valorisation de la textualité aux dépens des conditions matérielles, des expériences, des contextes culturels, économiques et politiques de production et de réception a fait craindre que les discours et leur analyse ne se substituent et deviennent le modèle de la pratique sociale. Cette crainte était d'autant plus forte que de nombreux courants de la théorie et de la critique postcoloniales, comme les *Subaltern Studies*, ne sont pas issus des mouvements anti-coloniaux et se montrent critiques du marxisme construit comme réductionnisme économique (B. Parry, 2006, 139-156) ou comme une représentation abstraite universalisante d'une masculinité blanche (A. Rich, 1984, 210-31). Si, à la réflexion sur les nationalismes le plus souvent dénigrés par la critique postcoloniale (A. Donadey, 2003, 202-210), on oppose l'examen de la migration ou l'hybridité, considérées comme les formes privilégiées de la condition postcoloniale (H. Bhabha, 2004) ⁴, cette analyse croisée des trajectoires des réalisatrices, de la production des films et des représentations véhiculées nous permettra ainsi de parer aux réserves émises et d'interroger les tensions entre les espaces nationaux de production et les migrations dans la réalisation de films par des femmes.

Le deuxième questionnement concerne le rapport que ces films entretiennent avec les « canons » de la culture cinématographique et les lieux de leur construction. John Marx (2006) note que la littérature postcoloniale a permis de répudier le canon, de réviser les textes et les concepts canoniques et de transformer la façon dont la littérature doit être pensée et enseignée.

Mais, qu'en est-il du cinéma, des films réalisés par des femmes au Maghreb, de la constitution d'un corpus, ainsi que de la capacité d'auteurs à mettre en lumière les rapports de domination inhérents à ce canon, de les contester, voire de les transformer (*id.*, 157-173), dans une conscience aigüe des rapports entre savoirs et pouvoir ?

Si le « postcolonial » questionne inlassablement les frontières entre passé et présent, pays colonisateurs et colonisés explorant les lieux et les formes du « post », Emmanuelle Sibeud (2007, 143) rappelle que la revendication d'un radicalisme académique auto-congratatoire et d'une rupture avec tout ce qui précède court le risque de vider le « post-colonial » de son potentiel critique. Par ailleurs, Benita Parry (2006, 141) montre que cette rupture ne peut être détachée de la montée en puissance d'autres domaines de recherches, les *Gender Studies*, les études féministes, ethniques ou gay qui ont aussi montré comment les savoirs dominants avaient relégué aux marges certaines communautés et traditions.

Les lieux et les formes de la dimension « Maghreb » de la production cinématographique

Il est possible de repérer la réalité et l'importance de la dimension « Maghreb » du cinéma, à la fois, dans la littérature spécialisée et/ou savante qu'elle génère, dans les événements auxquels ces cinématographies donnent lieu, dans les initiatives des acteurs de l'industrie, ainsi que dans les fonds et divers programmes publics créés par les politiques du cinéma. Il est également important d'interroger les dimensions géographique, culturelle ou politique auxquelles la dénomination « Maghreb » fait référence, et les acteurs et/ou publics qu'elles visent des deux côtés de la Méditerranée. Or les résultats sont assez ambivalents.

Dans le discours critique, le Maghreb apparaît à propos de films des trois pays et renvoie à une ère culturelle que des thématiques communes construisent, les femmes,

4. Hamid Nacify (1999, 1-13) fait une distinction importante entre l'exil, la migration et le diasporique et met également en garde contre la prééminence de l'exil, deux questions que nous n'aborderons pas dans le cadre de ce travail.

l'émigration vers l'Europe, la montée de l'intégrisme. De nombreux articles ont été publiés sur des films spécifiques du Maghreb, les ouvrages sont plus rares : en France, *CinémaAction* a consacré plusieurs numéros aux cinémas du Maghreb (M. Berrah, 1981 ; M. Serceau, 2004) ; le numéro 3-4 de la revue *Wachma*, au Maroc, est titré « Cinémas du Maghreb » (2008) ; Roy Armes (2006), spécialiste des cinémas du Maghreb et d'Afrique, recense les réalisateurs et les représentations ; et Denise Brahimi (2009) examine le lien entre politiques nationales, sociétés et représentations. Des festivals plus nombreux sont dédiés spécifiquement aux cinémas du Maghreb : « Maghreb, si loin, si proche » qui se déroule sur plusieurs villes du Sud de la France autour de Carcassonne, en est à sa douzième édition ; le « Panorama du cinéma marocain » au cinéma l'Écran à Saint-Denis est devenu depuis deux ans « Panorama des cinémas du Maghreb » ; le « Maghreb des livres » a lancé un « Maghreb des films » dont une avant-première a eu lieu en février 2009 à Paris et en banlieue et dont la 1^{er} édition s'est tenue en octobre 2009. De l'autre côté de la Méditerranée, le premier coup de projecteur sur des films du Maghreb, lors du Festival du film d'Oujda (2003), a donné lieu au premier « Festival du film maghrébin » d'Oujda (2005) dont l'objectif affirmé était le développement d'un espace d'échanges. Il est resté sans suite. La même année, une trentaine de réalisateurs dont six femmes s'étaient regroupés, à l'occasion du Festival de Locarno, en une association, « Maghreb Cinémas », et avait émis le vœu de développer des collaborations (M. D. Jaïdi, 2008, 20-28), mais les effets de cette volonté ne sont pas manifestes.

Que ce soit au niveau de la production ou de la distribution, il n'existe pas de programme consacré spécifiquement au développement des cinémas du Maghreb. Les programmes destinés à l'Afrique ont diminué et le Fonds Sud inclut maintenant des pays d'Asie et d'Amérique du Sud (T. Hoefert de Turégano, 2005). Qui plus est, d'autres ouvrages, événements, initiatives et/ou associations sont structurés par d'autres catégories qui apparaissent tout aussi fréquemment, voire plus souvent, les festivals consacrés à l'Afrique, à la Méditerranée ou au monde arabe intègrent des films des pays du Maghreb⁵. Euromed Audiovisual I et II

concernent la Méditerranée et organisent certains événements ayant trait aux cinémas arabes. Les ouvrages concernent les cinémas arabes (K. Khayati, 1996 ; V. Shafik, 1998) tout comme les cinémas de la Méditerranée (M. Bensalah, 2000 ; R. Millet, 2002), les cinémas nationaux (O. Khelifi, 1970 ; M. D. Jaïdi, 2001 ; K. Dwyer, 2004 ; H. Khelil, 2007 ; Ismaël, 2008 ; sur les femmes, A. Gabous, 1998) ou les cinémas nord-africains. À ce titre, aucun des *abstracts* des articles intégrés dans le numéro spécial, "Through the lens of diaspora : North African Cinema in a global context" du *Journal of North African Studies* (A. Khalil, dir., 2007), consacré au cinéma nord-africain dans un contexte global, ne mentionne le terme « Maghreb », ces articles mettant tous en avant un auteur ou la dimension nationale de ces cinématographies.

Qu'elle soit définie comme une catégorie géographique, culturelle et/ou politique, les professionnels, les organisateurs de festival et les chercheurs qui se sont emparés des « cinémas du Maghreb » dans les années 2000, n'y mettent bien entendu pas le même sens. Pour les professionnels menés par les réalisateurs et les organisateurs de festivals au Maghreb, les « cinémas du Maghreb » sont à venir⁶. Ces initiatives représentent la création et la promotion d'un espace d'échanges, de dialogue et de coopération entre les trois pays, afin de stimuler la production et d'accroître la visibilité des films en mutualisant les moyens et les publics. Les coopérations existent depuis plus longtemps qu'il n'y paraît, mais elles demeurent timides, la conviction de l'engagement ne semblant pas suffire à la pérennité des projets. Pour les organisateurs de festivals en France, cette catégorie va de soi dans le lien qu'elle établit avec la réalité culturelle de vagues d'immigration. Les événements participent ainsi à la promotion de cinématographies méconnues et contribuent au dévelop-

5. C'est le cas du Festival des cinémas d'Afrique à Angers comme le festival de Fameck. En outre, la lecture des éditoriaux de ces cinémas révèle que ces événements sont généralement conçus autour de représentations pensées comme rapprochement entre des communautés créées par différentes vagues migratoires.

6. Les collaborations et coproductions entre divers pays du Maghreb sont plus nombreuses qu'on ne le croit, mais elles sont souvent minoritaires et s'ajoutent généralement à une coproduction entre un pays maghrébin et un pays européen.

pement du dialogue de différentes communautés par la connaissance de l'autre. Un peu de la même façon, les chercheurs interrogent la dimension culturelle et post-coloniale des cultures dont le cinéma est une des manifestations. Dans *50 ans de cinémas maghrébins* de Denise Brahimi (2009) comme dans *Companion Encyclopedia to North African and Middle Eastern Cinemas*, dirigée par Oliver Leaman (2001), les « cinémas du Maghreb » sont divisés en trois sections consacrées aux cinémas nationaux ; cependant, les femmes dans les représentations pour l'une et les femmes réalisatrices pour l'autre constituent une entrée commune regroupée sous la bannière « Maghreb » du fait d'une préoccupation commune, liée à la condition des femmes que les films déclinent, d'un accès limité des réalisatrices à la production, de trajectoires migratoires similaires. Les représentations des femmes et la contribution des femmes au cinéma deviennent ainsi implicitement une dimension constitutive et représentative de la catégorie « cinémas du Maghreb ».

2. Réalisatrices du Maghreb, des diasporas et leurs réalisations

Il est essentiel de distinguer la présence des films par des réalisatrices du Maghreb sur les marchés internationaux et la présence des films sur la condition des femmes sur ces mêmes marchés, afin de bien comprendre les enjeux et le miroir déformant que peut constituer la collusion entre les deux. En effet, la condition des femmes au Maghreb construite dans un rapport à la modernité est un enjeu structurant des relations franco-maghrébines et le « film sur la condition des femmes » qui tend ainsi à mettre en exergue une capacité de résistance des femmes construite comme porteuse de modernité aux dépens des rapports sociaux de sexe ⁷, s'inscrit dans cet enjeu. Dans l'enjeu qui structure le rapport entre la production et la réception des films se rejoue un rapport de domination culturelle qui dépasse les films eux-mêmes (P. Caillé, 2007).

Les « films sur la condition des femmes » ne sont pas l'apanage des réalisatrices. Des réalisateurs très connus dans leurs pays respectifs et au-delà – dont Mohamed

Abderrahmane Tazi ou Saïd Chraïbi au Maroc, Mohamed Lakhdar-Hamina, Abdelaziz Tolbi, Mohamed Chouikh ou Nadir Moknèche en Algérie, Ferid Boughedir, Nouri Bouzid ou Abdellatif Ben Ammar en Tunisie – ont mis en scène des protagonistes qui sont des femmes : d'où la difficulté pour les femmes de s'emparer des représentations puisque cette démarche s'inscrit déjà, qu'elles le veulent ou non, dans une hiérarchisation des cultures au-delà des représentations. En conséquence, les films deviennent les véhicules de la représentation d'une spécificité culturelle et sont examinés au prisme de catégories dévaluées, celles de « cinéma social », de « cinéma porte-parole », de « film à thèse », etc., même si le plus souvent, les critiques français s'accordent à reconnaître que ces films dépassent les limites imposées du « genre ».

La dimension nationale des productions

Nonobstant la complexité de l'articulation des dimensions matérielles, symboliques et imaginaires qui s'attachent aux cinémas nationaux, lors de précédents travaux sur la réception des cinémas du Maghreb en France (P. Caillé, à paraître), nous avons déjà insisté sur le fait que le cinéma national pouvait être pensé comme la somme de huit éléments distincts : (1) la production d'un ensemble de films « originaires », à tout le moins en partie, d'un pays opérant aussi comme un ensemble de représentations construisant une culture ⁸ ; (2) une politique du cinéma qui définit, régit et soutient cette production, sa distribution et son exploitation, avec discrimination ou non (P. Légère, 1970) ; (3) une industrie avec des équipements, des modes de production privilégiés, et des personnels dont la formation doit être assurée (D. Crisp, 1994 ; J. Farchy, 1992 ; A. Williams, 1992) ; (4) une culture du cinéma définie, hiérarchisée et transmise par des acteurs, fondée sur un ensemble de films en majorité étrangers et relayée par diverses institutions outre les réseaux commerciaux

7. À l'opposé, le film sur la « condition des femmes » construit des personnages masculins qui, s'ils sont porteurs de la domination, restent souvent à peine ébauchés.

8. Tous les travaux dont la démarche privilégie les analyses des représentations sont ici des approches qui ont produit des savoirs qu'elles soient historiques et critiques, thématiques, etc. Pour n'en citer que quelques unes, Martine Beugnet (2000), Geneviève Sellier (2005), Carrie Tarr (2006).

traditionnels (médiathèques, cinémathèques, ciné-clubs, festivals, musées, universités) (J.-M. Guy, 2000 ; B. Lahire 2004 ; L. Jullier, 2004) ; (5) une relation entre cinéma et télévision qui favorise ou non la production et la visibilité des cinémas nationaux (L. Creton, 2003) ; (6) l'accessibilité des films sur divers supports et médias (TV, VHS, DVD, VOD) ; (7) les publics, leurs pratiques avec des réflexions sur la réception (O. Donnat, 1998 et 2003 ; J.-P. Esquenazi, 2003 ; E. Ethis, 2005 et 2006) ; (8) une production des discours/savoirs qui donne forme et corps à cette culture nationale du cinéma et la situe parmi les autres. Dans ce cadre, nous avons évoqué la façon dont les profondes transformations de l'objet « cinéma », celles du paysage audiovisuel, des modes de consommation des films ne signifiaient pas nécessairement la relégation du national, toujours imaginaire, mais davantage une reconfiguration certaine de la façon dont il peut se manifester et/ou être construit par les discours et les pratiques et être ainsi conceptualisé comme objet de recherche. Examiner les réalisations des femmes dans les trois pays, nous permet d'examiner systématiquement le parallèle entre des politiques nationales et l'accès des femmes à la réalisation, le cycle de vie des films.

Réalisatrices marocaines, de la diaspora et leurs réalisations

Le cinéma marocain connaît actuellement un assez gros essor lié à une politique volontariste d'investissement organisée et gérée par le Centre cinématographique marocain (CCM). Créé en 1944, restructuré en 1977, cet organisme opère sur le modèle du Centre national de la cinématographie (CNC) en France. Il gère un fonds d'aide, entre autres par une avance sur recettes, participe à des programmes de financements de la distribution, contribue à la promotion du cinéma par diverses actions, attire des tournages étrangers, participe au développement d'une culture du cinéma à travers une cinémathèque. La production cinématographique a été de presque neuf films par an en moyenne depuis les années 2000. Même s'il paraît impossible d'endiguer l'érosion du parc de salles, le Maroc connaît le meilleur réseau d'exploitation du Maghreb puisqu'il compte un parc de 70 salles et 94 écrans⁹ – dont deux

multiplexes, le premier de quinze salles à Casablanca, le second de neuf salles à Marrakech. Les films marocains attirent 15 % des spectateurs en salles. Les festivals du cinéma au Maroc sont légions, mais le Festival International du Film de Femmes de Salé, destiné à promouvoir les films de femmes et les femmes, vient de connaître sa troisième édition en septembre-octobre 2009, trois ans après la précédente.

Au Maroc, se sont ouvertes deux écoles de formation au cinéma : l'École supérieure des arts visuels (ESAV) de Marrakech qui forme, depuis 2006, des étudiants en licence et en maîtrise (la première promotion comptait un quart de femmes) ; et l'Institut spécialisé dans les métiers du cinéma de Ouarzazate, aussi depuis 2006, qui forme des techniciens en deux ans. Il est trop tôt pour évaluer l'impact de ces écoles sur le fonctionnement de l'industrie et sur l'accès des femmes aux métiers du cinéma et à la réalisation. En outre, un programme de production et formation, initié par Nabil Ayouch et sa société de production Ali'n Prod, dans un rapprochement avec les télévisions nationales, a permis à un cinéma populaire de voir le jour : trente films de genre ont ainsi été réalisés en Haute Définition entre 2004-2008 et douze autres devraient bientôt suivre. Ces films sont destinés à une exploitation initiale en salles et à une diffusion sur les chaînes télévisées. Si ce programme avait également pour but de former des Marocains, il n'a pas amené de femmes à la réalisation.

La place des réalisatrices est très modeste. Sur une filmographie de 195 films tenue par le CCM, seulement quinze longs-métrages (dont quatorze de fiction) ont été réalisés par huit femmes au Maroc – quatre films sont attribués à Farida Benlyazid, deux à Farida Bourquia, Narjiss Nejjar et Zakia Tahiri sur lesquels nous reviendrons –, soit 7,1 % des films réalisés. Le CCM recense six femmes dans la liste des 61 réalisateurs, à peine 10 %, certaines réalisatrices contestant le mode d'attribution de la carte professionnelle par le CCM, en particulier le fait que seuls les films en 35 mm soient comptabilisés.

9. Selon le recensement officiel du CCM, 23 septembre 2008, dans le cadre d'un bilan intermédiaire des chiffres des films marocains en salles. <http://www.ccm.ma/inter/news.asp?code=505> (site visité le 5 mars 2009).

Le Maroc compte un certain nombre de réalisatrices de documentaires – Yasmine Kassari, Izza Genini, Leïla Kilani, Dalila Ennadre, Fatima Jebli Ouazzani et Rahma Benhamou El-Madani –, certaines d'entre elles ayant fait plusieurs longs-métrages. Ces documentaires constituent une gamme de productions très diverses. Ainsi, Izza Genini travaille de façon indépendante à la construction d'une mémoire de la musique ; Yasmine Kassari, avec *Quand les hommes pleurent* (2000) et Leïla Kilani avec *Tanger, rêves de brûleurs* (2002), rend compte avec force de la misère liée aux migrations économiques. Leïla Kilani a également réalisé un documentaire, *Nos lieux interdits* (2008), très soutenu par les institutions, sur l'Instance « Équité et Réconciliation » au Maroc. Fatima Jebli Ouazzani, quant à elle, a réalisé une fiction/documentaire sur la virginité, *Dans la maison de mon père* (1997), dans une esthétique qui laisse une grande place à la couleur, la mise à distance par la narration. Dalila Ennadre a construit une œuvre personnelle et créée, par l'image numérique, un espace de dialogue avec les femmes faisant surgir des paroles qui échappent aux normes, en particulier dans *J'ai tant aimé* (2008). Certaines, Yasmine Kassari ou Farida Benlyazid par exemple, passent du documentaire à la fiction, mais nombreuses sont celles qui vivent le documentaire comme un moyen d'expression fort tout en rêvant et travaillant au passage à la fiction : Rahma Benhamou El-Madani et Dalila Ennadre travaillent actuellement sur des scénarios de fiction.

Si nous examinons le parcours des réalisatrices de longs-métrages de fiction, sept sont nées au Maroc et quatre y vivent aujourd'hui même si les formes de la mobilité rendent parfois difficile l'attribution d'un lieu de résidence. En l'absence d'école, toutes se sont formées en Europe dont quatre à Paris. La réalisation cinématographique n'est pas la seule occupation, quatre réalisatrices ont travaillé pour la télévision, et six de leurs biographies recensent d'autres activités qui ne sont pas liées au cinéma. Leurs approches, traitements filmiques, ainsi que les genres cinématographiques que ces femmes abordent, sont les plus variés des trois pays. Les réalisatrices jonglent avec les hiérarchies, les genres. Par exemple, Farida Benlyazid est passée du film

poétique, au conte, au film d'enquête populaire, à la chronique caustique dans des représentations de femmes le plus souvent nuancées et complexes, avant de passer au documentaire sur la jeunesse urbaine, réalisé à partir du projet d'une sociolinguiste, Dominique Caubet. Le dernier long-métrage de Zakia Tahiri, *Number One* (2008), est une comédie légère sur la condition des femmes vue du point de vue d'un homme ensorcelé. Si les protagonistes des films de fiction sont des femmes dans neuf films, les questionnements liés aux migrations sont également présents, même si le Maroc est représenté comme le lieu de la fiction dans treize des films. L'histoire (post)coloniale apparaît rarement, si ce n'est dans *Juanita de Tanger* (Benlyazid, 2005) ou de façon plus ténue et plus âpre au travers des migrations.

L'industrie du cinéma au Maroc est plus « insulaire », quatre films sur les quatorze du corpus sont des productions nationales. Le premier long-métrage de fiction tourné par une femme au Maroc, *La braise* (1982) de Farida Bourquia, n'a jamais été distribué en France ni en Europe. Les premiers films sont sortis au Maroc de façon très anarchiques et peu soutenus, par contre la structuration de l'industrie a permis des succès : *Marock* de Leila Marrakchi (2006) qui, porté par la rumeur d'une transgression, a battu des records en salles au Maroc, et a eu un succès relatif en France. Proportionnellement, les films de réalisatrices marocaines se vendent moins bien, en nombre de films, en Europe et en France¹⁰ que ceux de leurs homologues algériennes et tunisiennes. Sur les quatorze long-métrages de fiction, seulement cinq ont été distribués en France attirant en moyenne 61 000 spectateurs. Seulement quatre de ces films sont sortis en VHS ou DVD.

Au Maroc, l'accroissement du nombre de films réalisés par des femmes et l'investissement de l'État qui a permis un développement assez spectaculaire de l'industrie du cinéma, vont de pair, ce qui ne veut pas dire que le soutien de l'industrie a favorisé l'accès des femmes à la réalisation. Certaines femmes ont accès à l'avance sur recettes, d'autres

10. Ces chiffres sont fondés sur les bases de données, CBO, tous les chiffres du *box-office* et Lumière.

reviennent de la diaspora vers le Maroc pour obtenir des financements, mais la proportion des femmes à la réalisation ne s'en trouve pas pour autant augmentée¹¹. En outre, il semble que la diversité relativement plus grande des réalisations par des femmes ne constitue pas un attrait pour les marchés et publics internationaux, au contraire.

Réalisatrices algériennes, de la diaspora et leurs réalisations

À l'indépendance en 1962, le cinéma algérien a été rapidement organisé par l'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC) qui a conduit à la production de nombreux films destinés à la promotion d'une histoire et d'une politique nationale. Toutefois, les femmes ne sont toujours pas présentes à la réalisation. Les années 1990 ont été une décennie noire pour l'Algérie comme pour son cinéma et la guerre civile coïncide avec le désengagement de l'État vis-à-vis du cinéma. Merzak Allouache présente *Bab El Oued City* (1994) qui retrace la montée du pouvoir des islamistes au travers de l'enfermement d'une femme, comme étant le premier film algérien réalisé en dehors de tout soutien étatique. Pratiquement, aucun film n'a été produit dans les années 1990 en Algérie, les films produits l'ont été en dehors de ce pays qui était doté, pendant la période coloniale, d'un parc de plus de 400 salles. Par la suite, l'absence de moyens a conduit à l'asphyxie, et l'exploitation cinématographique est aujourd'hui pratiquement inexistante. Néanmoins, il subsiste un petit réseau de cinémathèques et la manifestation « Alger, capitale de la culture arabe 2007 » a permis d'accroître la production, et à deux femmes de réaliser chacune un long-métrage.

C'est la Radio-télévision algérienne (RTA) qui a initialement permis à des femmes de réaliser des films en 16 mm. Ainsi, *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) de la romancière Assia Djebar, premier film réalisé par une femme, mélange fiction et documentaire pour parler de la mémoire de la guerre ; son second film, *La zerda ou les chants de l'oubli* (1982) est un documentaire d'archives sur la période coloniale. Parmi les dix réalisatrices de fiction, neuf n'ont qu'un seul long-métrage à leur actif. Sept sont nées en

Algérie et trois en France, alors que deux travaillent actuellement en Algérie et sept en France, une aux États-Unis. Rares sont celles qui, comme Yamina Mounir Chouikh, ont été formées au sein de l'industrie algérienne. La majorité a reçu des formations en cinéma, en lettres ou en arts en France, deux sont diplômées de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). L'activité cinématographique ne constitue qu'une partie de leur travail. Les réalisatrices algériennes s'investissent, à la fois, dans le domaine universitaire, artistique, écriture ou peinture ; cinq d'entre elles travaillent à la réalisation pour la télévision dont quatre en France.

Si, en Algérie, la présence des femmes dans l'industrie cinématographique est faible, celles-ci sont présentes par leurs réalisations, mais également dans la formation. Dans un pays sans école de cinéma, elles favorisent aujourd'hui l'accès des jeunes à la production par les ateliers qu'elles organisent, ceux auxquels elles participent, les associations qu'elles créent – même si, à ce stade, l'impact de ces efforts et la pérennité de ces expériences restent difficiles à évaluer. À l'initiative de ces projets de formation, Habiba Djahnine – venue à la réalisation par une tragédie de la guerre civile : *Lettre à ma sœur* (2006) est un hommage rendu à la disparue – œuvre dans le cadre de l'Association « Cinéma et Mémoire » et celui de « Kaïna Cinéma » qu'elle a initiés en 2003¹². Elle forme avec d'autres réalisatrices/formatrices, depuis trois ans, une petite dizaine de stagiaires dans des ateliers à Bejaïa auxquelles s'adossent les Rencontres du film documentaire (qui en sont à leur troisième édition). Katia Kameli, une vidéaste, a organisé, dans le cadre de « Bledi in Progress », des ateliers dont certains films ont circulé dans les festivals.

Comme pour le Maroc, des réalisatrices algériennes dans et de la diaspora ont beaucoup travaillé sur le documentaire. Yamina Benguigui et Djamilia Sahraoui ont ainsi créé en France, dans les années 1990 et 2000, une œuvre

11. L'avance sur recette a été accordée au dernier scénario de Narjiss Nejjar, *L'amante du Rif*, le 26 février 2009.

12. Kaïna est un réseau d'échanges culturels et de formations au cinéma et à l'audiovisuel qui rassemble, en majorité, des professionnels d'Algérie et de France, mais qui se veut ouvert aux autres pays du pourtour méditerranéen.

importante : la première, sur la mémoire de l'immigration et la seconde, sur l'expérience des femmes et des jeunes en Algérie, alors même que l'Algérie ne produisait plus d'images. Ces deux réalisatrices sont également passées à la fiction avec respectivement *Inch'Allah Dimanche* (2001) et *Barakat* (2006) : le premier traite de l'expérience de l'immigration et le second, de la guerre civile vues, toutes les deux, du point de vue des femmes.

Les schémas de production concernant les longs-métrages de fiction révèlent un nombre équivalent de productions nationales, de coproduction internationales et de productions françaises ; mais ce sont ces deux dernières catégories qui sont sorties en DVD¹³. Six films sont sortis sur les écrans français avec une moyenne de 60 400 entrées par films, et huit films sont sortis en VHS ou DVD.

À la différence du Maroc, les réalisations documentaires algériennes, comme les fictions, sont marquées par un rapport très fort à l'histoire douloureuse de la colonisation, de la décolonisation et de la construction nationale. Ce sont les dimensions historiques coloniale et post-coloniale qui dominent la production des films, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Si les protagonistes sont des femmes pour huit des onze films, si la condition des femmes est effectivement abordée par les réalisatrices d'Algérie et de la diaspora, c'est davantage comme moyen d'interroger l'histoire officielle, ses œillères, ses points aveugles. En cela, il est assez symptomatique que l'un des trois films de fiction qui ne soit pas avant tout historique mais qui aborde un tabou social, *L'envers du miroir* (2007) de Nadia Cherabi-Labidi, est également un film dont la réalisatrice n'est pas la scénariste – le scénario étant attribué à Sid Ali Mazif, un réalisateur dont certains films traitaient déjà de la condition des femmes. Les trois autres interrogent depuis la diaspora les identités sexuelles, *Un fils* (2003) d'Amal Bedjaoui, ou sexuelles et nationale, *Origine contrôlée* (2000) d'Ahmed Bouchaâla et Zakia Tahiri, ou les identités culturelles et religieuses, *La Petite Jérusalem* (2005).

L'industrie algérienne du cinéma renaît de ses cendres, mais la place des réalisatrices y demeure en pointillé. Si les films qui mettent en scène des femmes rencontrent un certain succès, ce sont davantage les films de Nadir

Moknèche, avec le charisme de Biyouna, qui remportent une adhésion transnationale du point de vue de la production et de la réception. Par contre, nous ne pourrions que spéculer sur le fait que cette présence timide des réalisatrices algériennes ou dans la diaspora doive être imputée à leur marginalisation dans l'industrie puisque la situation politique avait réduit à néant la possibilité de faire des films en Algérie.

Réalisatrices tunisiennes, de la diaspora, et leurs réalisations

Les réalisatrices sont plus présentes en Tunisie et depuis plus longtemps. L'industrie du cinéma y a été organisée par la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC), créée en 1957, qui a géré verticalement l'industrie, ainsi que les importations pour un temps. Dotée à partir de 1967 de studios à Gammarth, elle a permis une production régulière de films pour un aussi petit pays. Après la liquidation de la SATPEC (1992), des studios ont été réouverts depuis peu par Tarek Ben Ammar qui espère faire de la Tunisie un pôle international de production et de postproduction. La production de films en Tunisie s'est adossée sur une culture du cinéma exigeante et revendiquée qui a fédéré de très nombreux adhérents. Deux associations, la Fédération tunisienne des ciné-clubs (FTCC) (créée en 1950) et la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs (FTCA) (créée en 1962) ont contribué à une réflexion sur les pratiques et les enjeux d'un cinéma national. La Tunisie produit actuellement deux à trois films par an et, sur un corpus d'environ quatre-vingt-dix longs-métrages, on en compte douze réalisés par des femmes (soit 13 %). Les Journées cinématographiques de Carthage (JCC) (créées en 1966) qui ont lieu tous les deux ans, sont certainement un des lieux de promotion des cinémas du Maghreb et d'Afrique. La Tunisie compte actuellement six écoles de cinéma, mais cette donnée récente n'a, pour l'instant, pas eu d'effet sur l'accès des femmes à la réalisation de longs-métrages de fiction.

13. La présence de la *Nouba des femmes du mont Chenoua* auprès d'un distributeur américain, Women Make Movies, est certainement liée à la carrière américaine de son auteur, Assia Djebar, aujourd'hui professeure à New York University.

Sur les sept Tunisiennes réalisatrices de longs-métrages de fiction, cinq sont nées en Tunisie et deux dans la diaspora, et quatre vivent actuellement dans la diaspora. Elles sont venues au cinéma soit par la FTCA (pour Selma Baccar), soit par la formation dans l'industrie (pour Nadia El-Fani) ou, le plus souvent, par des formations à l'étranger dans des institutions prestigieuses telles que l'IDHEC/FEMIS¹⁴ à Paris ou l'INSAS¹⁵ à Bruxelles. Certaines réalisatrices, comme Selma Baccar et Kalthoum Bornaz, ont une activité et un rayonnement plus national¹⁶, d'autres se sont forgées une réputation au Maghreb et au-delà : Moufida Tlatli, par exemple, est la monteuse remarquée de nombreux classiques algériens et marocains ; elle a également été à la tête du Fonds Sud. Quant à Raja Amari, son très médiatisé *Satin rouge* (2002) a fait davantage d'entrées en France qu'en Tunisie. Même si les réalisatrices tunisiennes sont plus présentes et depuis plus longtemps, elles ne parviennent pas à tourner de nombreux films. En dépit de sa notoriété internationale, Moufida Tlatli n'a tourné que deux films au cinéma, *Les silences du palais* (1993) et *La saison des hommes* (2000). Son troisième film, *Nadia et Sarra* (2004) est une production pour la télévision. Presque toutes les réalisatrices ont travaillé pour la télévision, tout en affirmant de fortes exigences quant à leur liberté de création, et presque toutes sont productrices.

Onze de ces longs-métrages sont des coproductions dont huit avec la France, un avec la Belgique, un avec la Suisse. Quatre sont des coproductions totales ou partielles avec le Maroc et une avec l'Algérie. Les réalisatrices, comme leurs homologues masculins, se plaignent de la timidité de la télévision tunisienne qui, si elle soutient la production des films, ne garantit pas leur diffusion. Toutefois, dans les trois pays du Maghreb central, ce sont certainement les films tunisiens qui ont rencontré le plus de succès auprès du public en France et en Europe, les films de Moufida Tlatli en particulier : cinq films sont sortis en salles en France, avec une moyenne de 92 000 entrées¹⁷ ; six sont sortis en VHS et/ou DVD. En cela, les films tunisiens réalisés par des femmes semblent se rapprocher davantage de cette catégorie le plus souvent construite implicitement, du film sur « la condition des femmes », sous-catégorie

d'une tradition de la critique sociale (O. Barlet, 2009) du cinéma maghrébin (arabe et/ou africain également)¹⁸, qui circule internationalement et contre lequel tente souvent de s'inscrire toute revendication de cinéma de création, malgré la qualité formelle de certains films. De bonne facture, ils trouvent dans les pays européens et occidentaux un public curieux prêt à en apprécier la thématique et parfois l'esthétique, même si la prédictibilité de la condition des femmes est liée à un plaisir dont la dimension post-coloniale ne saurait être sous-estimée (P. Caillé, 2007). En outre, la réalité de leur succès est plus nuancée puisqu'un film comme *La trace* (1982/1988) de Nejia Ben Mabrouk – pourtant reconnu comme un des films importants – ou *Miel et cendres* de Nadia Fares Anliker, très réussi également, ne sont jamais sortis en France ; et puisque c'est *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990) de Férid Boughedir qui a rencontré le plus grand succès¹⁹.

Le futur demeure incertain. Si les films à dimension sociale réalisés par des hommes ou des femmes ont été au goût des publics nationaux tunisiens, français et européens dans les années 1990 et au début des années 2000, ces films n'emportent plus une adhésion aussi forte. En outre, le début des années 2000 laissait augurer de l'arrivée d'une nouvelle génération de réalisatrices à travers une série de courts-métrages de fiction qui a beaucoup circulé dans les festivals. Ces femmes ne sont pas aujourd'hui parvenues à la réalisation de longs-

14. L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC (1944-1985) de Paris est devenu, en 1986, l'École nationale supérieure de l'image et du son dont l'acronyme FEMIS signifie Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son.

15. L'Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) de Bruxelles est une école supérieure des arts (ESA) du réseau de la Communauté française de Belgique enseignant les arts du spectacle (audiovisuel et théâtre).

16. Malgré le renom et l'activité intense de Selma Baccar en Tunisie, ses films ne sont pas distribués dans les pays européens, même s'ils sont très présents dans les festivals internationaux.

17. *Les silences du palais* de Moufida Tlatli a atteint les 200 000 entrées, loin quand même derrière *Halfaouine, l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir qui a dépassé les 300 000 entrées.

18. Denise Brahimi indique que les cinémas du Maghreb sont des cinémas de l'urgence qui se sont développés dans « la volonté critique et dans l'expression sans ambages d'une désillusion, voire d'un mécontentement » (11).

19. Ces nuances nous forcent à la réserve car elles nous imposent d'interroger l'impact du parcours international des films sur les cinématographies nationales, ce qui dépasse le cadre de ce travail.

métrages et nous n'avons pas suffisamment de données nous permettant de savoir si cette absence est liée au recul de l'investissement dans l'industrie du cinéma en général ou à la marginalisation des femmes. Les réalisatrices tunisiennes de longs métrages de fiction sont généralement celles qui travaillent aussi aux rares courts métrages documentaires²⁰. Mais, dans l'ensemble, la réalisation documentaire reste très marginale dans les activités des réalisatrices tunisiennes.

Le Maghreb des réalisatrices : une catégorie pertinente ou non ?

Traiter de la spirale de production et de réception des longs-métrages de fiction réalisés au Maroc, en Algérie et en Tunisie ou dans les diasporas, afin d'examiner les formes et les enjeux de la catégorie « Maghreb », nous inciterait à voir dans la similarité des chiffres la reproduction de trois schémas nationaux qui s'articulerait autour de la marginalité des réalisatrices et de la récurrence de certains traits attachés aux films réalisés. Au niveau de la production, le nombre de réalisatrices et de films est à peu près équivalent pour chacun des pays, soit neuf réalisatrices au Maroc pour quatorze films, dix en Algérie pour onze films et huit en Tunisie pour douze films. Nous incluons, dans ces chiffres, les réalisatrices vivant dans les diasporas. Même si le premier film réalisé par une femme date de 1978 pour l'Algérie et la Tunisie, et de 1982 pour le Maroc, les films réalisés par des femmes constituent un phénomène récent qui, s'il a débuté dans les années 1990 en Tunisie, date des années 2000 : seuls deux longs métrages ont été réalisés dans les années 1970, trois dans les années 1980, huit dans les années 1990, contre vingt-quatre des trente-sept films que compte notre corpus, dans les années 2000. Les schémas des productions tendent vers la coproduction entre un pays du Maghreb et un pays d'Europe, la France ayant coproduit dix-huit films, la Belgique, la Suisse et les Pays-Bas deux films chacun. Il n'existe que sept coproductions engageant au moins deux pays du Maghreb, mais seulement l'une d'entre elles qui soit entièrement maghrébine. Toutes les autres engagent un pays d'Europe.

Qu'elles soient temporaires ou permanentes, le schéma des migrations est relativement

similaire et va quasi exclusivement du Maghreb vers l'Europe, ce qui nous incite à penser que les cinémas du Maghreb se construisent davantage dans un rapport qui va des trois pays cités vers la France qu'entre les trois pays du Maghreb. Les migrations liées à la formation sont les plus nombreuses. Quinze des réalisatrices nées dans l'un des pays du Maghreb ont été formées en Europe (dont onze en France). Cinq ont été formées à l'IDHEC (ou la FEMIS) à Paris et deux à l'INSAS en Belgique. Les autres ont des formations en cinéma proposées par des universités et des institutions privées, ou des formations en art et/ou lettres, ou sont autodidactes. Les migrations, outre la formation, concernent trois réalisatrices marocaines, quatre réalisatrices algériennes et deux réalisatrices tunisiennes, dont six vers la France et deux vers la Belgique.

Les migrations sont aujourd'hui plus floues, avec des réalisatrices qui traversent la Méditerranée dans les deux sens pour des activités liées à la réalisation filmique ou télévisuelle. Elles se font, le plus souvent, vers des pays francophones (France, Belgique et Suisse). De ce fait, les films des réalisatrices de ces trois pays du Maghreb sont proportionnellement plus distribués que ceux de leurs homologues masculins, si l'on considère le nombre de films distribués. Mais cela ne veut pas dire que les films réalisés par des femmes aient un plus grand rayonnement et participent davantage à la construction des représentations de la condition des femmes dans ces pays. Nous avons évoqué les succès du premier long-métrage de Ferid Boughedir ou ceux de Nadir Moknèche qui dépassent largement ceux des réalisatrices tunisiennes ou algériennes.

Même si leurs films rencontrent un certain succès international, les réalisatrices ne vivent pas, le plus souvent, de la réalisation cinématographique. Nombreuses sont celles qui revendiquent une autre activité passée ou présente : elles sont universitaires, journalistes, romancières, peintres ou autres. Nombreuses sont aussi celles qui travaillent pour les

20. Nous noterons ici le travail de Nélia Ben Mabrouk, seule femme parmi les cinq réalisateurs de *La guerre du Golfe* (1992), seule également à être allée à Bagdad pour tourner, et qui revendique une démarche novatrice fondée sur une recherche formelle. Kalthoum Bornaz a aussi réalisé trois documentaires remarquables, alors que ses longs-métrages de fiction font débat.

télévisions que ce soit dans leur pays d'origine ou dans la diaspora. Là encore, les réalisatrices tunisiennes et celles des diasporas ont des formations plus directement en cinéma et tendent à combiner cinéma et télévision, alors que leurs homologues algériennes et marocaines s'adonnent à des activités de création plus diverses.

Mis à part Farida Benlyazid, parvenue à réaliser quatre longs-métrages au Maroc, Selma Baccar trois en Tunisie, et Narjiss Nejjar qui a touché une avance pour son troisième long-métrage, seulement cinq autres réalisatrices sont parvenues à faire un deuxième long-métrage de fiction. La majorité n'en a qu'un seul à son actif. Il est encore plus étonnant de constater que les films de ces trois réalisatrices n'ont eu qu'un accès très limité à la distribution commerciale internationale : *Les yeux secs* (2003) de Narjiss Nejjar est sorti en France en 2004 et *Ruses de femmes* (1999) de Farida Benlyazid, en Allemagne en 1999. Il apparaîtrait donc que c'est davantage un positionnement national fort dans l'industrie, plutôt qu'un renom international, qui garantisse aux réalisatrices un accès plus « régulier » aux moyens de production, même s'il est sans doute trop tôt pour évaluer la façon dont les femmes, arrivées dans les années 2000, vont être à même et désirer faire d'autres films de cinéma.

Les filmographies des réalisatrices sont singulièrement moins longues que celles de leurs homologues masculins. Lorsque les montants sont disponibles, il apparaît que les films sont généralement réalisés sur de petits, voire de très petits budgets, les réalisatrices des diasporas tendant à équilibrer, à la fois, le nombre et le coût des productions. C'est notamment le cas pour l'Algérie. Il s'agit de petits films d'auteur dont les réalisatrices sont les scénaristes, sauf pour quatre films de notre corpus. De façon assez prévisible, ce sont généralement des réalisatrices nées avant les années 1960 et/ou mieux intégrées dans les industries qui réalisent les films à partir de scénarios qui ne sont pas les leurs.

Au niveau de la production, les mouvements internes au Maghreb existent de façon marginale. Ils sont visibles dans les coproductions déjà mentionnées, et dans la circulation des réalisatrices. Nous avons déjà fait allusion à Moufida Tlatli, monteuse au Maghreb et nous

pourrions évoquer Karin Albou, née en France, d'origine algérienne et juive. Elle a réalisé un premier film sur la communauté juive en banlieue parisienne (*La petite Jérusalem*, 2005) et un autre en Tunisie (*Le chant des mariées*, 2008) ; ou encore Zakia Tahiri qui a coréalisé avec son mari Ahmed Bouchaâla, *Origine contrôlée* (2000), une comédie française dont le ressort comique est lié aux identités sexuées et nationales, celles des clandestins algériens en France avant de faire son deuxième film, *Number One* (2007) au Maroc. Malgré ces quelques exceptions, la vision globale des réalisatrices et leurs films accreditent davantage l'idée d'un Maghreb constitué de trois cinématographies nationales distinctes et engagées chacune dans des allers et retours avec la France concernant les financements, les personnes et les films.

Un examen de la fiche descriptive des représentations véhiculées par les films est également riche d'enseignements. Sans grande surprise, on recense vingt-huit des fictions identifiées comme étant centrées sur des protagonistes qui sont des femmes. Vingt-sept films recensent le pays d'origine de la réalisatrice comme lieu unique de la fiction, et vingt-trois notent la tension entre tradition et modernité. Par contre, la France n'est mentionnée que six fois comme constituant un élément signifiant de la représentation, la dimension post-coloniale huit fois, l'histoire nationale douze fois (sept des films concernés sont algériens) et les migrations quatorze fois. Il en ressort un décalage important entre l'examen des trajectoires des réalisatrices et des productions qui met en relief les passerelles entre les pays du Maghreb et la France (également la Belgique et la Suisse) et, les fictions qui, elles, mettent en scène une culture nationale « insularisée » des pays concernés, dans un rapport qui se joue entre tradition et modernité (Maroc et Tunisie) ou dans un rapport à l'histoire spécifiquement nationale (Algérie).

Aucune fiche ne mentionne le terme « Maghreb », et seulement deux d'entre elles le terme « maghrébin » et « maghrébine », toutes deux qualifiant l'expérience des hommes ou femmes émigré(e)s algérien(ne)s en France. Dans les représentations du cinéma contemporain, la dénomination « Maghreb » renvoie à

l'expérience qu'ont les individus de la migration d'un des pays vers la France. Mais il est également clair que « le Maghreb » constitue une catégorie beaucoup plus implicite qu'explicite ; il se construit dans le décalage entre les productions transnationales (dont la majorité est financée par la France), avec des réalisatrices qui ont étudié et/ou vivent dans la diaspora, et des représentations qui, elles, restent largement nationales, celles d'une communauté nationale circonscrite à son territoire. En cela, les réalisatrices de la diaspora offrent un regard sur leur culture d'origine. Si les descriptions mettent implicitement ou explicitement en avant le pays et non le Maghreb, l'articulation des représentations sur « la condition des femmes » au travers de protagonistes qui sont des femmes, ainsi que la tension entre tradition et modernité, reproduisent un imaginaire qui s'ancre dans les lieux communs de la condition dominée des femmes dans la culture arabo-musulmane des pays du Maghreb, quand bien même celui-ci n'est pas cité et quand bien même celui-ci est contesté par les films.

Si, en termes de chiffres et de traits, les films réalisés par des femmes pouvaient apparaître comme constituant des corpus similaires tant quantitativement que qualitativement, l'assimilation des trois cinématographies est renforcée par les pratiques de recensement des films conjuguées à la dévalorisation implicite du type de films.

En outre, même s'il est encore trop tôt et si les corpus sont trop restreints pour pouvoir monter en généralité, il semble que, malgré les difficultés, les femmes restent attachées aux valeurs du film sur pellicule. La mutation technologique en cours apparaît comme un enjeu dans le discours de certaines réalisatrices qui n'hésitent pas à affirmer que le numérique est un moyen de contourner l'accès difficile à la formation ou au partage de savoir-faire dans une concurrence forte. Rares sont celles qui se sont tournées vers le HD pour leurs longs-métrages de fiction. Parmi les réalisatrices des films de fiction, seules Nadia El-Fani pour *Bedwin Hacker* (2003) et Fatma Zohra Zahmoum avec *Z'har* (2008) ont franchi le pas. Ces deux films marquent un renouvellement de la représentation des femmes dans les cinémas du Maghreb pour le premier ; et, pour le second, une réflexion sur les enjeux de l'accès

des réalisatrices à la production et à l'impact que cet accès peut avoir sur les représentations (celles, entre autres, des pays du Maghreb)²¹. Ce deuxième film commence tout juste à sortir dans les festivals.

Dix-huit des trente-sept films de notre corpus sont sortis sur les écrans français et autant d'entre eux ont été commercialisés en VHS ou DVD. Si, dans les années 1980 et 1990, les films sortis en DVD ne correspondaient pas aux films sortis en salles, les années 2000 sont celles d'un réalignement des films sortis en DVD sur ceux qui sortent en salles en France. Il est donc clair que la sortie des films sur les marchés français et européens conditionne de plus en plus la visibilité, la viabilité et le cycle de vie de ces productions, même si paradoxalement cette viabilité ne semble pas s'accompagner d'un accès aux financements pour les réalisatrices concernées. Dans ce contexte, il paraît difficile de spéculer sur l'importance de la distribution internationale et donc, sur les risques de normativité grandissante imposée par les exigences réelles ou supposées des publics occidentaux que représente la réalisation des longs-métrages de fiction.

En termes de notoriété, ce sont les festivals, en particulier les festivals internationaux, qui demeurent le lieu privilégié de la circulation et de la visibilité des films et qui peuvent éventuellement mener à la distribution. Mais un examen de la place des réalisatrices du Maghreb ne peut que prendre en compte d'autres institutions, les médiathèques, la place inexistante de ces cinématographies dans les universités, ainsi que d'autres médias : la télévision avec le développement des nouvelles chaînes câblées ou numériques, et Internet doivent aussi être interrogés²².

21. Dans ce cadre, il faut noter l'importance du travail documentaire que Dalila Ennadre a pu réaliser, grâce au numérique, en particulier *J'ai tant aimé* (2008).

22. Comme nous l'avons déjà mentionné, la mutation culturelle qui accompagne la mutation technologique en cours, amène avec elle un flot de nouvelles questions sur la façon dont celle-ci transforme le rapport des publics aux films, et sur les outils et les démarches qui permettraient aux chercheurs d'accéder à ces publics. L'accessibilité des films sur une gamme toujours plus large de supports, rend les publics et leurs pratiques toujours plus insaisissables. Cette consommation de cinéma qui se privatise rend la notion de « publics » plus diffuse et les analyses de la réception plus difficiles (Ancel et Pessin, 2001).

Conclusion

Si l'examen du lien entre Maghreb, réalisatrices et films pouvait initialement paraître relever de l'évidence, saisir la forme de ce lien à travers une lecture systématique des trajectoires des réalisatrices, de la production des films réalisés, et des documents permettant leur recensement s'avère plus difficile, puisque c'est la dimension nationale qui partout prévaut. Le Maghreb, absent des discours, demeure pourtant implicitement présent. Il est constitué par la similitude marginale des femmes dans les trois pays, ainsi que par la façon dont les films réalisés par des femmes s'attachent principalement à la condition dominée des femmes, dans chacun des pays du Maghreb. Cette condition dominée tend ainsi à glisser vers une exploration de l'intime d'autant que la sexualité, qu'elle soit évoquée par la frustration, la répression ou l'épanouissement, est très présente. Le métissage – tout comme les migrations que nous avons déjà évoquées – demeure relativement absent et ne fait souvent l'objet que d'allusions.

Cette catégorie « Maghreb » se trouve ainsi reprise et naturalisée dans les discours promotionnels et critiques comme dans les événements qui permettent la circulation des films réalisés par des femmes dans les pays d'Europe, en particulier en France. D'où une ambivalence de taille, alors même que les événements construits autour des « cinémas du Maghreb » invitent à une connaissance de l'autre les longs-métrages de fiction qui explorent la résistance des femmes comme porteuses de modernité, autant par les discours qui circulent à propos de ces films que par les représentations elles-mêmes, tendent à circonscrire cet Autre dans sa condition régionale (locale), une culture arabo-musulmane homogène, en quelque sorte immuable, dans les espaces fermés largement identiques des cultures nationales. À ce titre, il est clair que les films réalisés par les Tunisiennes, plus visibles et plus prisés, ont sans doute contribué à l'émergence de cette catégorie, à la différence des films algériens plus ancrés dans une histoire nationale ou des films marocains, plus rares sur les écrans européens et plus éclectiques.

La dimension post-coloniale apparaît donc dans la construction ambivalente du « Maghreb », à la fois référence implicite aux migrations et renvoi à une culture arabo-musulmane, somme de cultures nationales autres dans leur relative similarité et permanence. Elle apparaît de la même façon dans le décalage entre la dimension transnationale de la production des films et des trajectoires des réalisatrices qui tranche singulièrement avec la dimension plus nationale des représentations véhiculées encore accentuée par les discours.

Mais, un examen plus minutieux nous alerte pourtant sur les rapports plus complexes qui se font jour entre le national et le post-colonial/transnational, concernant l'accès des réalisatrices aux moyens de production. La distribution des films en France et en Europe peut apparaître comme la consécration, elle est certainement la marque d'une reconnaissance symbolique. Elle n'est pas pour autant la marque d'un ancrage institutionnel et d'un accès facilité aux financements. Ce sont, au Maroc et en Tunisie, les réalisatrices au rayonnement national qui ont réalisé davantage de longs métrages de fiction. En d'autres termes, les financements semblent liés à l'implantation des réalisatrices dans un pays, au Maghreb, en France ou en Belgique – la télévision constituant un tremplin important – alors que la reconnaissance internationale ne s'accompagne pas automatiquement d'un accès plus facile aux financements, quels qu'ils soient.

Nous terminerons par une note spéculative sur ce qui est clairement l'incapacité d'un cinéma post-colonial maghrébin, entre autres les films réalisés par des femmes du Maghreb et des diasporas, à transformer les canons du cinéma de la même manière que la littérature post-coloniale aurait affecté les canons occidentaux de la littérature, et la manière de penser la littérature, si l'on en croit l'analyse proposée par John Marx (2006). L'institutionnalisation de la littérature maghrébine s'est faite dans le cadre d'une mobilisation assez importante autour de la littérature francophone, en marge des lettres modernes, en grande partie dans les réseaux universitaires francophones et transnationaux anglo-américains au sein desquels les réseaux franco-maghrébins sont actifs, à travers la constitution de ressources

pédagogiques, le recensement de travaux de recherche, de revues spécialisées, des listes de diffusion ou de discussion ²³.

L'institutionnalisation du cinéma est ancrée, en France, à la fois dans une révolution symbolique qui a eu lieu dans la critique cinématographique au cours des années 1950 et dans le développement d'études cinématographiques dont les objets et les démarches sont divers, éclatés, et dont la priorité n'a pas été la réflexion sur les canons, mais qui s'appuie sur une conception du cinéma issue de cette révolution critique. En cela, les hiérarchies établies dans un rapport entre les cinémas nationaux européens et autres issus des Nouvelles Vagues et un rapport polémique au cinéma américain, à la fois adulé et honni, continuent de s'articuler autour de la valorisation du film d'auteur, expression de l'intime et de l'unique à laquelle s'adosse une valorisation esthétique assez strictement codifiée. Dans une telle conception du cinéma, les cinémas du Maghreb et d'Afrique constituent de petits corpus qui occupent une position très marginale, ce cinéma maghrébin critique né d'une désillusion, voire d'un mécontentement partagé (D. Brahimi, 2009, 11) ne pouvant constituer une veine prisée. À cet égard, le sexe des réalisatrices opère de façon ambiguë dans les discours promotionnels et critiques puisque les films réalisés par des femmes pourraient parfois offrir une valeur ajoutée, celle de l'expérience intime, du ressenti, du vécu... Ils seraient ainsi les garants d'une authenticité que les films réalisés par les hommes n'auraient pas nécessairement et pourraient parer au soupçon qui entache le « cinéma porte-parole ». Pourtant, ce « plus » d'authenticité ne se convertit pas en valeur cinématographique ajoutée, et ne fait pas l'objet d'une réflexion plus poussée sur l'esthétique et l'histoire des cinématographies nationales et/ou régionales qui auraient pu les nourrir, ni sur la place des femmes dans les industries.

La dévalorisation attachée à la tradition de la critique sociale tend à assimiler les films aux cultures représentées laissant ainsi les cultures artistiques nationales très largement ignorées. Dans la promotion de l'expérience de l'intime, de l'autobiographique, les réalisatrices se retrouvent souvent assignées à la condition des femmes qu'elles dénoncent. Une telle posture

peut d'ailleurs aller jusqu'à l'expression d'un plaisir spectatorial non-réflexif ancré dans des motifs orientalisants que les films invitent parfois. L'accès à la modernité de la culture arabo-musulmane maghrébine se niche dans la violation du tabou, dont l'espace clos et interdit du féminin que les réalisateurs et réalisatrices rendent ainsi accessible. C'est ce que le regard de l'enfant nous donne à voir dans *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (F. Boughedir, 1990), mais aussi l'accès aux quartiers des servantes dans *Les Silences du Palais* (M. Tlatli, 1993) dont les titres de la réception critique en France sont éloquentes, « Prison de femmes » ou « Les belles captives ». De tels titres inscrivent ainsi la réception du film dans la tension entre un Maghreb fantasmé et une dimension nationale également très affirmée, « Les Tunisiennes prennent la parole », et relèguent la dimension intime et unique.

Il serait ici trop long d'énumérer les entretiens des réalisatrices qui, dans la promotion d'un film, sont partagées entre invoquer l'expérience intime et se référer à la culture cinéphilique hégémonique dont les films du Maghreb sont exclus. Des entretiens avec les réalisatrices révèlent d'ailleurs que la connaissance des films réalisés par les hommes ou les femmes des autres pays du Maghreb n'apparaît pas comme primordiale à leur approche du cinéma. Les gages que donnent les réalisatrices et les critères à l'aune desquels leurs films sont évalués sont liés davantage à leur capacité à intégrer les canons existants dans le rapport qu'ont les films à la culture représentée, le seul pouvoir jamais accordé aux réalisatrices étant la contestation d'un ordre culturel bien plus qu'artistique. La contestation des canons d'une culture cinématographique n'est jamais l'ambition revendiquée ni la prétention attribuée aux films. Mais, là encore, comprendre le rapport des réalisatrices à la création cinématographique, leurs positionnements stratégiques et leur puissance d'agir dans l'espace des rapports sociaux, culturels et artistiques dans lesquels elles s'inscrivent, requerrait une analyse beaucoup plus fine.

23. Limag (<http://www.limag.refer.org/>), par exemple, constitue une référence incontournable pour les littératures du Maghreb et des diasporas. Ce site recense également de façon moins systématique les films et les travaux de recherches sur les films et une liste de diffusion très active, tout comme celle de France-Maghreb.

Sources imprimées

- CENTRE CINÉMATOGRAPHIQUE MAROCAIN (CCM), 2008, *Cinéma marocain 1958 2008*, Rabat, 108 p.
- CBO, TOUS LES CHIFFRES DU CINÉMA EN FRANCE, http://www.cbo_boxoffice.com/v3/page000.php3.
- CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE (CNC), 2008, « Les pratiques vidéos des Français en 2007 », in « Le marché de la vidéo », Dossier du CNC, n° 305.
- CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE (CNC), http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTE/NT/DOCUMENTS/publications/dossiers_et_bilan/305/dossier305_chap3.pdf.
- OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL, *Lumière, Data base on admissions of films released in Europe*, <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>.
- REVUE WACHMA, 2008, « Les Cinémas du Maghreb », n° 3 4.

Bibliographie

- ANCEL Pascale et PESSIN Alain, 2001, *Les Non Publics. Les arts en réception*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales), 274 p.
- ARMES Roy, 2006, *Cinéma du Maghreb. Images postcoloniales*, Paris, L'Harmattan, 256 p.
- BARLET Olivier, 2009, « Cinémas du Maghreb : tendances contemporaines », *Africultures*, le site et la revue de référence des cultures africaines, article posté le 29 avril 2009. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8622>.
- BHABHA Homi, 1994, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 285 p.
- BERRAH Mouny (dir.), 1981, « Cinémas du Maghreb », *CinémAction*, Paris, Papyrus, n° 14.
- BENSALAH Mohamed, 2000, *Cinéma en Méditerranée : une passerelle entre les cultures*, La Calade, Édisud, (Encyclopédie de la Méditerranée), 118 p.
- BEUGNET Martine, 2000, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 296 p.
- BRAHIMI Denise, 2009, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 221 p.

- BROSSARD Jean Pierre, 1981, *L'Algérie vue par son cinéma*, Locarno, Éditions Festival du Film.
- CAILLÉ Patricia, 2007, « Figures du féminin et cinéma national tunisien », in J. P. Bertin Maghit et G. Sellier (dir.) *Actes du colloque de l'AFECCAV La fiction éclatée : études socioculturelles*. Paris, L'Harmattan, 393 p, 193 210.
- CAILLÉ Patricia, à paraître en 2010, « Interroger l'exploitation et la réception des cinémas contemporains du Maghreb en France dans un contexte postcolonial (1997 2007) », Actes de colloque *Culture, Communication, Globalization*, (Université de Jijel : Université Robert Schuman, 2008).
- CRETON Laurent (dir.), 2003, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Éditions, 314 p.
- CRISP Donald, 1994, *Classic French Cinema : 1930 1960*, Bloomington, Indiana University Press, 514 p.
- DONADEY Anne, 2003, "Francophone women writers and postcolonial theory", in Charles Fordsick et David Murphy (dir.), *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, Londres, Arnold, 320 p., 202 210.
- DONNAT Olivier, 1998, *Les pratiques culturelles des Français*, Paris, La documentation française, 359 p.
- DWYER Kevin, 2004, *Beyond Casablanca. M. A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 403 p.
- ENRIC Enrich, (2005), "Legal aspects of international film production", *Observatoire européen de l'audiovisuel*, http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/coproduccion_aspectosjuridicos.pdf.en.
- ESQUENAZI Jean Pierre, 2003, *Sociologie des publics*, Paris, Éditions La découverte, (Repères), 122 p.
- ETHIS Emmanuel, 2005, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Nathan, (Collection 128), 127 p.
- ETHIS Emmanuel, 2006, *Les spectateurs du temps. Introduction à une sociologie de la réception des œuvres filmiques*, Paris, L'Harmattan, (Logiques sociales), 305 p.
- FARCHY Joëlle, 1992, *Le cinéma déchaîné : mutation d'une industrie*, Paris, CNRS Éditions, 352 p.

- FORDSICK Charles et MURPHY David (dir.), 2003, *Francophone Postcolonial Studies. A critical Introduction*, Londres, Arnold, 320 p.
- GABOUS Abdelkrim, 1998, *Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès Éditions : CREDIF, 210 p.
- GUY Jean Michel, 2000, *La culture cinéma tographique des Français*, Paris, La documentation française, 349 p.
- HIGSON Andrew, 1989, "The concept of national cinema", *Screen*, vol. 30, n° 4, 36 46, [réimprimé in Alan Williams (dir.), 2002, *Film and Nationalism*, New Brunswick, Rutgers, 261 p.].
- HOEFERT DE TURÉGANO Teresa, 2005, "Sub Saharan African cinémas : the french connection", in *Modern and Contemporary France*, col. 13, n 1, 71 83.
- ISMAËL, 2008, *Cinéma en Tunisie. Kaléidoscope d'une saison 2007 2008*, Tunis, Arts Distribution, 180 p.
- JAÏDI Moulay Driss, 2001, *Le cinéma colonial: Histoire du cinéma au Maroc*, Rabat, Aljamal, 254 p.
- JAÏDI Moulay Driss, 2008, « Le Cinéma maghrébin : la quête vers un idéal », *Wachma*, n° 3 4, 19 28.
- JULLIER Laurent, 2002, *Qu'est ce qu'un bon film*, Paris, Éditions La dispute, 250 p.
- KHAYATI Khémaïs, 1996, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 247 p.
- KHALIL Andrea (dir.), 2007, "Through the lens of diaspora : North African cinema in a global context", *The Journal of North African Studies*, vol. 12, n° 3, 273 275.
- KHÉLIL Hédi, 2002, *Le parcours et la trace. Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Tunis, Éditions Médiacom, 493 p.
- KHÉLIL Hedi, 2007, *Abécédaire du cinéma tunisien*, Tunis, impr. Simpect : Hédi Khélil, 433 p.
- KHLIFI Omar, 1970, *Histoire du cinéma en Tunisie*, Tunis, Société tunisienne de diffusion.
- LAHIRE Bernard, 2006, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éditions La découverte, 778 p.
- LAZARUS Neil (dir.), 2006, *Penser le postcolonial : une introduction critique*, trad. de Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 443 p.
- LEAMAN Olivier, 2001, *Companion Encyclopedia to North African and Middle Eastern Cinemas*, Londres, Routledge, 607 p.
- LÉGLISE Paul, 1970, *Histoire de la politique du cinéma français*, vol. 1, Paris, Éditions L'Herminier.
- LEWIS Reina et MILLS Sara (eds.), 2003, *Feminist Postcolonial Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 754 p.
- MAIGRET Éric, 2007, *Sociologie de la communication et des médias*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 288 p.
- MARX John, 2006, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », in Lazarus Neil (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 443 p., 157 173.
- MATTELART Armand et NEVEU Erik, 2003, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions La découverte, (Repères), 122 p.
- MILLET Raphaël, 2002, *Cinéma de la Méditerranée, cinéma de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 115 p.
- NACIFY Hamid, 1999, *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*, Londres, Routledge, 248 p.
- PARRY Benita, 2006, « L'institutionnalisation des études postcoloniales », in Lazarus Neil (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, trad. de Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Éditions Amsterdam, 443 p., 139 158.
- RICH Adrienne, 2003, "Notes toward a politics of location" in Reina Lewis et Sara Mills (eds.), *Feminist Postcolonial Theory*, Edinburgh, Edinburgh UP, 754p, 29 42.
- SELLIER Geneviève, 2005, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 217 p.
- SIBEUD Emmanuelle, 2007, « Du postcolonialisme au questionnement postcolonial : pour un transfert critique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n° 4, 142 155.
- SERCEAU Michel (dir.), 2004, « Les cinémas du Maghreb », *Cinéaction*, n° 111.
- SHAFIK Viola, 1998, *Arab Cinema : History and Cultural Identity*, Cairo, American UP, 203 p.
- TARR Carrie, 2005, *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 256 p.
- WILLIAMS Alan, 1992, *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Harvard, Harvard University Press, 472 p.

L'image de « la femme » dans deux films tunisiens contemporains ¹

Une comparaison entre *Khochkhache* de Selma Baccar et *Ya soltane el-medina* ! de Moncef Dhouib

Chirine BEN ABDALLAH

Bien sûr j'étais inspiré par l'idée, déjà complexe et récurrente, de comprendre la société à l'aide du cinéma tout en comprenant le cinéma à l'aide de la société. Mais j'étais aussi poussé par quelque chose de très intime, la fascination de mon adolescence, et mon sentiment adulte que le cinéma est beaucoup plus beau, émouvant, extraordinaire que tout autre représentation.

Ces propos que nous empruntons à Edgar Morin, en préface à son essai d'anthropologie *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1954, XII), nous permettent d'explicitier la démarche que nous voudrions adopter dans cette étude sociologique : appréhender le cinéma comme un art qui reflète et qui construit la réalité ².

Producteur de spectacle, le cinéma est devenu un média de masse très important dans la mesure où il est à l'origine d'un nouveau type d'industrie de l'imaginaire (A. Akoun, 1999, 75), un ensemble de formes et de contenus imaginés s'inscrivant dans des expressions et des pratiques sociales (P. Ansart, 1999, 270). Toutes les définitions qui en sont données renvoient à cette dualité : il s'agit, à la fois, d'un art et d'une industrie. Longtemps considéré comme un phénomène culturel par excellence, il suscite donc aussi bien l'intérêt esthétique que l'étude. Si le cinéma est un des modes de production de l'imaginaire d'une société, il paraît possible d'appréhender l'une de ses manifestations les plus riches, en l'occurrence la place et les représentations de la femme par une société donnée.

Notre intérêt pour ce thème vient d'une affirmation assez répandue selon laquelle le cinéma arabe, en général, ne donnerait pas une image « satisfaisante » des femmes. Par le biais d'une combinaison d'images, de paroles, de gestes et de regards, les cinéastes dessinent en effet les contours des transformations de la

société dans laquelle ils vivent. Dans le cas de l'Algérie des années 1970-1980, voici ce qu'en dit Mohamed Mimouni (1982, 12) :

Par delà les sensibilités, c'est la différence des regards et des mises en situation, qui éclaire l'ambiguïté des enjeux sociaux, dont la femme se révèle l'épicentre. Convoquée sur le terrain de la tradition en tant que composante de la reconquête de l'identité culturelle, elle est en même temps perçue comme facteur de transformation, comme baromètre mesurant le degré de blocage ou de libération de nos sociétés. Située au cœur de la problématique de la tradition et de la modernité, elle en cristallise les conflits et les déchirements, les espoirs aussi.

Dans cette étude de cas, nous n'avons aucunement la prétention de couvrir, les systèmes symboliques de l'imaginaire autochtone dans leur ensemble. Mais nous chercherons à analyser certains de ces systèmes dans la mesure où ils apportent des éclaircissements sur la tension dans les rapports entre les sexes, ainsi que sur la condition féminine, qui sont de plus en plus abordés dans la culture tunisienne, notamment dans le cinéma.

Afin de retracer l'évolution des représentations différenciées de la femme tunisienne, et pour vérifier la thèse avancée par plusieurs critiques cinématographiques selon laquelle l'image de la femme refléterait son statut dans

1. Cet article est extrait du mémoire de fin d'études supérieures de l'auteur soutenu à l'ISSH de Tunis le 30 juin 2008, sous la direction de Mme Sihem Najjar, maître de conférence en sociologie.

2. Nous avons adopté une perspective de la « sociologie du cinéma », qui interroge le fait sociologique dans son rapport avec le cinéma. Il s'agit aussi bien de s'intéresser à ce qui motive la pratique du cinéma et explique la fréquentation cinématographique que de comprendre le caractère subjectif de la réception d'une œuvre cinématographique.

une société donnée³, nous avons sélectionné deux films de cinéastes des deux sexes : *Khochkhache* ou *Fleur d'oubli* réalisé par Selma Baccar en 2005 et *Ya soltane el medina !* réalisé par Moncef Dhouib en 1992.

Cependant, il convient de rappeler que la société tunisienne est en pleine mutation et qu'elle est pluraliste, c'est-à-dire, en empruntant la définition de Berger et Luckmann (1996, 170), qu'il s'agit d'« une société qui possède un univers de connaissances partagé, pré-donné en tant que tel où différents univers partiels coexistent dans un état de mutuelle accommodation ». De ce fait, nous ne pouvons concevoir une image unidimensionnelle de la femme tunisienne : cette figure plurielle change, non seulement d'une région à une autre, mais aussi d'un contexte historique ou d'un cadre social à un autre. Par ailleurs, sachant que le cinéma tunisien est essentiellement un cinéma d'auteur, fréquemment assimilé au cinéma d'« art et d'essai », il nous a paru pertinent d'étudier la trajectoire sociale des cinéastes, ainsi que le contexte de la production des films qui sont le reflet de la personnalité artistique de leur réalisateur.

Notre travail reposera donc essentiellement sur le croisement des fictions retenues comme corpus avec les récits de vie de deux cinéastes contemporains, récits qui tiennent compte de leur trajectoire sociale respective et de ses éventuelles « bifurcations »⁴. Cette approche biographique⁵ devrait nous permettre de saisir la logique profonde de leurs œuvres. Le cinéaste, choisi comme « point nodal » du travail, est ici perçu comme un « individu épistémique par l'entremise duquel il est possible d'accéder à une meilleure compréhension d'une question sociologique posée de manière circonscrite »⁶.

L'œuvre cinématographique, miroir artistique d'un parcours de vie et de la construction d'une identité sociale

Les deux films retenus ont laissé incontestablement leur empreinte dans le cinéma tunisien⁷ de ces dernières années, tous les deux ayant suscité un débat de la part des critiques cinématographiques. Le premier, *Ya soltane el medina !*⁸ de Moncef Dhouib, est un film qui ne

laisse pas indifférent. Pour les uns, il s'agirait d'une œuvre remarquable qui met l'accent sur un milieu extrêmement précaire, celui des squatteurs de la ville de Tunis (qu'auparavant, personne n'avait osé dévoilé aussi crûment), et au sein même de la société tunisoise (qui se dit de plus en plus « moderne » ou « modernisée »). Selon ces critiques laudatives, la vision du cinéaste n'aurait pas été celle d'un artiste qui voudrait à tout prix fausser les pistes, embellir la réalité pour la rendre plus agréable esthétiquement et, par conséquent, réaliser un film moins dérangent. Pour les autres en revanche, la vision grise, charbonneuse, et dramatisée qu'en donne le réalisateur, donnerait une vision négative de la ville de Tunis et une image dégradante et péjorative de la femme tunisienne. En somme, ce film a créé une vraie polémique et a fait l'objet de critiques virulentes.

Le choix du second film, *Khochkhache*⁹ de Selma Baccar, s'est aussi imposé à nous. En effet, cette œuvre s'articule autour de la femme

3. Notamment celle de Ahmed Araïb (1998, 8) : « Dans les films conçus par les hommes, la femme n'a que l'image qu'elle mérite, c'est-à-dire que cette image reflète son statut dans la société. Femme battue, femme attelée aux plus dures des besognes, femme soumise, femme exploitée. [...] Profil remis en cause, plus tard, par les femmes cinéastes elles-mêmes ».

4. Nous allons adopter pour notre analyse la notion de « bifurcation », définie par Claire Bidart (2006, 31) comme « un changement important et brutal dans l'orientation de la trajectoire, dont à la fois le moment et l'issue étaient imprévisibles, pour l'acteur comme pour le sociologue ».

5. Pour le recueil des informations concernant les croyances, les valeurs et les représentations, la méthode qualitative s'impose.

6. cf. K. Bendana, K. Boissevain et D. Cavallo (2005, 12), citant Bernard Pudal (2005).

7. Pour la documentation sur le cinéma tunisien, nous nous sommes notamment référés aux travaux de : Hédi Khélil (2007) Khémaïs Khayati (1996) ; Sonia Chamkhi (2002), ainsi qu'à la revue cinématographique *Septième Art*.

8. Synopsis du film. Une jeune bédouine, Ramla, est emmenée par ses parents en ville, dans une vieille demeure désertée par ses véritables propriétaires, et squattée par différentes familles issues de l'exode rural afin d'épouser son cousin Bab auquel elle est destinée depuis l'enfance. Le fiancé se trouvant en prison, sa mère Rabha, qui gère toute la maison transformée en *oukala*, décide d'enfermer la jeune fille dans une chambre en attendant de la marier. Dans sa réclusion, Ramla noue une relation avec Fraj, l'autre fils de la vieille Rabha qui est un prédicateur illuminé ; connaissant les portes et les issues de la médina, ce dernier invite plusieurs fois Ramla à sortir. Refusant son enfermement, Ramla nourrit l'idée de s'évader, avec l'aide de cet autre cousin. Mais Fraj n'ose s'aventurer au-delà des frontières de la médina familière, marquée par ses signes. De cachette en cachette, un soir, Ramla tombe entre les mains de son fiancé, le bandit Bab, qui, sorti de prison et ne la reconnaissant pas, la livre à ses hommes pour la violer.

9. Synopsis du film. Dans la Tunisie des années 1940, Zakia, une femme issue de la bourgeoisie tunisoise, en raison d'un drame personnel, sombre dans la dépendance d'une drogue douce : la fleur

qu'elle décrit comme entreprenante, résistante, s'attachant à la vie et refusant la domination, tout en en payant le prix jusqu'à la descente aux enfers, le néant. L'œuvre qui se présente comme une leçon de vie, a eu un succès national et international, dans différents festivals de renom ¹⁰.

Ces deux cinéastes sont, non seulement représentatifs du cinéma tunisien contemporain, mais encore reconnus aux plans national et international. Moncef Dhouib, né à Sfax en 1952, a été metteur en scène de théâtre, marionnettiste, décorateur avant de devenir réalisateur. Il a étudié à l'Université de Paris III et a fait du théâtre de rue, organisant notamment des spectacles de marionnettes. En 1980, il présente à Tunis un spectacle de rue de marionnettes géantes, *La geste hilalienne*. Il devient membre de la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs (FTCA) entre 1976 et 1980. C'est aussi à partir des années 1980 qu'il réalise ses premiers courts métrages, révélant un talent et une originalité indéniables – *Hammam dhab* (1985), *El hadhra* (1989), *Tourba* (1996) – et un moyen métrage – *Nids d'aigles* (1982). Auteur réalisateur, Moncef Dhouib alterne jusqu'à présent entre théâtre et cinéma. *Ya soltane el medina* ! ¹¹, tourné au printemps 1992 dans la médina de Tunis, est son premier long métrage.

Selma Baccar ¹² est née, quant à elle, en 1945 à Tunis. Après deux ans d'études à l'Institut français de cinéma (IFC), elle tourne en 1976 son premier long métrage, *Fatma 75*, un docu-fiction sur la condition féminine en Tunisie. Le second est sorti dix ans plus tard : *Habiba M'sika* ou *La danse du feu* (1995) est inspiré du drame vécu par la célèbre chanteuse des années 1930, brûlée vive par son amant. La cinéaste a également à son actif des moyens et des courts métrages dont : *Femmes dans notre mémoire* ou *Nisaâ fi edhakira* (1997) une série de docu-fiction sur des femmes de pouvoir en terre d'islam ; *Au pays du tarayoun* ou *Fi biled tarayoun* (1985). Son troisième et dernier long métrage, sorti en 2006, *Khochkhache* ou *Fleur d'oubli* lui a rapporté plusieurs prix ¹³.

Sachant que nous traitons de deux films qui relèvent du cinéma d'auteur, le réalisateur étant lui-même le scénariste, nous avons essayé d'analyser les films en les croisant avec les récits de vie de leurs réalisateurs, afin de décrypter les messages volontairement transmis

ou les représentations diffusées indirectement par ces fictions. Les deux films, en effet, font aussi partie du cinéma narratif, qui est une catégorie cinématographique caractérisée par la narration d'une histoire, à la fois, présentée par le cinéaste et interprétée par le spectateur. Différentes techniques cinématographiques, outre les données sémiologiques, nous ont aidés à décrypter les messages des auteurs-réalisateurs. Toutefois, dans cette étude, nous avons opté pour l'analyse de contenu des séquences et des dialogues qui repose essentiellement sur les récits de vie des cinéastes eux-mêmes.

Tout en ayant conscience que « la description d'un film comporte toujours des moments de risque, notamment la tentation de lui faire dire plus que ce qu'il dit » (R. Hadj-Moussa, 78), nous avons constaté à l'issue du croisement de l'ensemble de l'œuvre de chacun des deux cinéastes avec le récit qu'ils nous en ont donné lors d'entretiens, que chaque film présente des périodes, des faits ou des lieux qui les ont marqué. Nous essaierons, dans ce qui suit, de repérer cette articulation, à l'origine de la construction d'une identité sociale, tout à la fois, singulière et plurielle.

Selma Baccar ou la « mémoire transmise »

Pour chacun de ses longs métrages, Selma Baccar affirme avoir transmis une part d'elle-même, et que tous ses films sont représentatifs d'une période marquante de sa vie. Que ce soit pour *Fatma 75*, *Habiba M'sika* ou *Khochkhache*, elle fait toujours appel à des personnages

de pavot (*el-khochkhache*) qu'elle a goûtée, pour la première fois, pour calmer les douleurs de l'accouchement. Elle y prend goût, d'autant qu'elle n'a qu'une envie, qu'un désir : apaiser ses souffrances causés par son mari également victime d'une mère surprotectrice qui la délaisse pour un domestique ; Zakia rêvera de liberté pour sa fille, mais la vendra plus tard à un mari que sa fille ne connaît pas, n'aime pas, pour quelques poignées de fleurs de pavot.

10. Sélection officielle hors compétition au Festival de Cannes (2006).

11. Prix spécial du jury au Festival de Namur (1993) ; Prix de la meilleure œuvre cinématographique au Festival de Damas (1993) ; Grand Prix du Festival de Khourbigua et Prix des Ciné-clubs marocains (1993) ; dix nominations à *M'NET ALL Africa Film Awards*, Afrique du Sud (1995).

12. Pour avoir une plus ample idée sur les femmes cinéastes tunisiennes et notamment sur Selma Baccar, cf. A. Gabous, 1998.

13. Prix du cinéma à l'occasion de la Journée nationale de la culture, Tunis (2006) ; Prix du Public et Prix d'interprétation féminine (Rabia Ben Abdallah) au Festival international du film d'auteur, Rabat (2007) ; Prix « Images de Femmes » au Festival international « Vues d'Afrique », Montréal (2007) ; Prix spécial du jury au Festival de Rome, Rome (2007).

féminins inspirés par les figures de sa mère ou de ses tantes maternelle et paternelle. Ces trois femmes qui ont agi sur la socialisation de la future cinéaste, ont alimenté un « stock de mémoire transmise », une réserve de connaissances dans laquelle Selma Baccar a puisé son inspiration pour l'écriture de ses films. Elles sont véritablement réincarnées par les protagonistes féminines de ses fictions.

C'est d'abord la nostalgie du passé qui serait à l'origine de *Khochkhache*, et surtout le rapport à la transmission (qui lui est très cher) de mère à fille, d'une génération de femme à une autre, mais que l'on retrouve également dans ses autres films. Le récit de ce troisième long métrage n'a pas été inventé : la « descente aux enfers » de Zakia, devenue dépendante de la fleur de pavot (ou *khochkhache*) s'inspire d'une histoire vraie ; Selma Baccar en a pris connaissance par des bribes de phrases, des chuchotements, des petits rires entre les femmes de sa famille. Plus tard, nous dit-elle, elle a eu envie d'y réfléchir, elle a essayé d'en savoir plus. Elle a trouvé certains détails de la vie de cette femme et de ses semblables, mais personne n'a jamais pu répondre à cette question essentielle : quelle est l'origine de cette déchéance ? Pourquoi Zakia est-elle devenue dépendante de la « plante maléfique » qui, dans les années 1940-1950, était administrée aux jeunes mères et à leurs bébés, sous forme de tisane, pour calmer les douleurs après un accouchement ou pour endormir le nouveau-né. Bien sûr, toutes les femmes qui ont bu cette tisane de pavot n'en sont pas devenues dépendantes. Aussi la cinéaste s'est-elle interrogée sur le pourquoi :

Je me suis dis : « Qu'est ce qui a pu arriver de si terrible à cette femme pour qu'elle aille jusqu'à s'autodétruire ? ». Je me suis dis qu'elle a dû vivre une frustration sexuelle telle, qu'elle a dû la compenser par cette plante maléfique. ¹⁴

Elle a essayé d'imaginer ce qui, hier ou aujourd'hui, a pu ou peut encore faire qu'une femme ressente une détresse assez forte pour avoir envie de se détruire, tout en sacrifiant ce qu'elle a de plus beau, en l'occurrence la fille tant désirée et qu'elle a mis au monde en dépit de l'homosexualité de son mari. De toute évidence, ce dernier qui n'aurait eu aucun désir pour sa femme, n'en était pas moins apte à procréer même si, dans le quotidien, Si

Mokhtar, le mari, était plus préoccupé de sa relation amoureuse avec leur jeune domestique.

En ce qui concerne le cadre urbain dans lequel la cinéaste inscrit sa fiction, Selma Baccar nous dit se retrouver un peu partout dans *Khochkhache*, surtout dans les scènes filmées dans la médina de Tunis. Elle-même n'y est pas née, mais cela s'explique certainement du fait de la « mémoire transmise » par ses proches :

Cette ambiance m'a été tellement bien racontée par ma mère et mes tantes que j'ai l'impression d'y avoir vécu et puis, moi, je crois vraiment à la réincarnation. ¹⁵

Dans ses films, nous la retrouvons en particulier dans ce qui a trait à l'amour, à la sexualité et surtout à la sensualité – elle précise : « Je suis beaucoup plus “charnelle” que “cérébrale” ». Si nous la retrouvons aussi dans la frustration de Zakia – puisque la réalisatrice a été affectée par l'expérience d'un divorce, d'une rupture au sein de son propre couple –, toutefois, elle ne s'identifie pas à ce personnage tombé dans la dépendance, au contraire elle s'en démarque en disant :

Je suis trop libre pour être dépendante de quoi ou de qui que ce soit, dès que je sens que je vais trop m'attacher, je fais, même si c'est un peu brutal des fois. ¹⁶

Selma Baccar cherche même à dénoncer cette situation en démontrant, à la fin du film, que l'autodestruction n'est pas la bonne solution, qu'il faut savoir dépasser la souffrance. Alors que le personnage de Zakia a sombré dans la tourmente et qu'elle finit par être internée dans un asile psychiatrique. Elle y fait la connaissance d'Anissa et de Khémaïs, son « prince charmant », deux malades grâce à qui elle reprend goût à la vie : l'intensité des moments de rencontre avec ces personnages nous permet d'en déduire que Zakia n'aurait pas pu redécouvrir la vie, sans passer par l'expérience de la douleur et de la dépendance.

L'asile serait-il, ici, un espace producteur de représentations ? À huis clos, la description de l'espace de l'asile prend quelques références à l'hôpital psychiatrique de Tunis, par rapport au

14. Entretien chez la cinéaste, Hammam-Liff, 12 avril 2008.

15. *Idem.*

16. *Ibid.*

comportement des malades, mais ce n'est pas un véritable lieu thérapeutique, puisque l'on n'y voit ni médecins ni médicaments. Même les personnels paramédicaux ressemblent beaucoup plus, dans le film, à des gardiens de prisons. C'est donc plutôt un lieu d'incarcération où l'on jetterait tous les marginaux de la société, celui qui ne veut pas suivre l'ordre établi, et qui ne peut guérir que par lui-même : c'est justement l'enseignement que Khémaïs dispense à Zakia, et le sens caché du film.

Erving Goffman (1968, 78) considère l'asile comme une « institution totalitaire » qu'il définit ainsi :

Lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus placés dans la même situation, coupés du monde extérieur [...] mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées.

Il s'agirait donc d'un espace symbolique, imaginaire où les personnages de Zakia et de Khémaïs se retrouvent face à eux-mêmes, où les autres ne peuvent rien leur apporter : « Le seul moyen de guérir est de trouver un équilibre intérieur, si précaire soit-il, mais c'est le seul remède », nous déclare la cinéaste.

De plus, le choix d'un « asile » comme espace privilégié dans lequel se déroule la plupart des événements du film, s'explique peut être par le fait que la cinéaste est intriguée (si ce n'est attirée) par les gens « fatigués nerveusement ». Elle trouve en effet que la folie est valorisante, puisqu'elle est souvent une source d'inspiration. Elle déclare néanmoins :

Quand je vois ces gens là, ils m'attirent affectivement, mais j'ai peur de trop les côtoyer vu que je me sens très fragilisée.¹⁷

Ce sentiment mêlé d'attirance et de crainte trouve probablement ses racines dans les « problèmes nerveux » qu'aurait eu sa mère, en charge d'une famille nombreuse. De façon plus générale, nous avons pu remarquer que la cinéaste fait appel, pour chacun de ses films, aux personnes, aux lieux ou aux histoires qui ont marqué son enfance ou qui ont nourri sa « mémoire transmise ».

Moncef Dhouib ou la « quête de liberté »

En focalisant maintenant l'attention sur l'œuvre cinématographique de Moncef Dhouib, de *Hammam dhab* à *Ya soltane el medina* !,

nous sommes également frappés par l'existence de liens étroits entre les films et les faits vécus par leur réalisateur. En particulier, il y parle des lieux qui ont marqué certaines périodes de sa vie, qui ont imprégné sa trajectoire personnelle. Toutefois, les histoires qui sont racontées dans ces lieux ne sont pas les siennes, même si *Ya soltane el medina* ! paraît consacrer sa propre expérience de la médina de Tunis, le futur cinéaste ayant vécu auparavant dans une *oukala* (logement collectif) pour hommes célibataires, et ayant connu de l'intérieur ce monde complexe.

Fasciné par les bijoux architecturaux de la ville ancienne, Moncef Dhouib est choqué par ce qu'il nomme « retour à la bédouinisation » qui caractérise les demeures et les populations qui y vivent. Dans un entretien, il nous a confié avoir voulu mettre en lumière, à travers *Ya soltane el medina* !, ce contraste entre le haut niveau d'urbanité que reflète l'architecture des grandes maisons de notables d'autrefois, et la ruralisation de ces espaces citadins par les occupants d'aujourd'hui.

Dans ce film, les scènes que les spectateurs trouvent osées pourraient être comparées au « choc culturel » vécu en France par Moncef Dhouib, lors de son premier cours de théâtre à l'Université de Vincennes : la leçon consistait à découvrir l'autre, dévêtu, de manière tactile. Or cette expérience délibérément pédagogique a constitué une « bifurcation » marquante dans le parcours du réalisateur : elle a forgé sa personnalité et a nourri sa vision du monde de nouvelles perceptions et représentations, qu'il a traduit dans ses films : « Mes films c'est Vincennes, ce n'est ni la Tunisie ni ma famille ! »¹⁸. Le cinéaste a voulu transgresser le tabou des scènes de sexe, qui provient, selon lui, de la « législation du regard transmise par notre culture »¹⁹.

Nous retrouvons le cinéaste un peu partout dans le film *Ya soltane el medina* !, même s'il porte cette fois-ci, à la différence de sa trilogie (*Hammam dhab*, *Tourba* et *El-hadhra*), un regard extérieur aux faits. Il est là, surtout, dans

17. Entretien avec la cinéaste à Mutuelleville, chez sa fille, Tunis, 20 mars 2008.

18. Entretien avec le cinéaste fait dans sa maison de production, Tunis, 27 février 2008.

19. *Idem*, 25 avril 2008.

le parcours du personnage principal, Ramla, qui traverse la médina de toit en toit, dans une quête de liberté qui se prolonge au-delà de la Porte de France vers la ville neuve de Tunis, jusqu'à son retour dans la chambre où elle a été recluse.

Outre cette fascination du réalisateur pour les villes – qu'elles soient modernes ou antiques –, son empreinte est également perceptible dans tout ce qui renvoie aux rituels magico-religieux ; Moncef Dhouib qui, enfant, avait pu y assister en compagnie de sa mère, nous déclare :

Étant garçon unique vivant dans une famille élargie, j'étais infiltré dans un univers de cousines. Comme invisible, j'assistais aux rituels féminins et je captais.²⁰

Le cinéaste retrace minutieusement, dans son film, ces rituels pratiqués par la mère de Fraj. Il nous dévoile, en détails, les dessous des séances d'exorcisme ou encore le rituel du *tasfih*²¹ : des griffes faites au genou de la petite fille ramenée par sa maman, à la réplique qu'on lui demanda de répéter : « Je suis un mur, il est un fil ! » (*Ena hitt, howa khitt*), formule préservant la virginité de la fille et la rendant inviolable. On retrouve dans ses films cet univers souterrain qui impressionnait énormément le réalisateur.

En tant que cinéaste, il cherche à démontrer, à travers cet exemple, que la culture qualifiée de « traditionnelle » a produit deux types d'espaces sociaux et culturels : celui des femmes et celui des hommes. Dans la spiritualité qui relèverait du féminin beaucoup plus que du masculin, l'intérieur serait un domaine réservé aux femmes, l'extérieur aux hommes. Cette division va de pair avec la division sexuelle des rôles dans la société tunisienne traditionnelle : en tant que gestionnaires du foyer, les femmes s'occupent des affaires du foyer et des enfants. Étant exclues des lieux réservés aux hommes, elles se seraient donc approprié d'autres endroits, en particulier maraboutiques, comme l'explique Mounira Saad (2002, 194)²² :

C'est dans ce cadre qu'elles se sont approprié l'espace de la zaouïa. L'intégration de la femme dans l'espace confrérique permet donc un prolongement de son espace propre et donc, une ouverture qui repousse les limites de l'enfermement assigné par la tradition sociale.

Or le réalisateur de *Ya soltane el medina* ! laisse tout de suite planer le doute sur cette division de la vie sociale selon le genre. Il n'y aurait pas seulement ceux qui commandent et ceux qui servent, car cela est beaucoup plus complexe. Pour lui, il n'y aurait ni concorde ni harmonie entre l'homme – vaillant défenseur de la sainte masculinité ou perpétuel perdant à son propre jeu –, et la femme – éternelle martyre ou fausse victime et prodigieuse calculatrice.

Par ailleurs, le cinéaste nous a confirmé qu'il a été fortement inspiré par l'*oukala* où il avait séjourné après son retour de France. Il avait alors été fasciné par la culture citadine tunisoise et son patrimoine architectural. Il aurait ainsi discerné en la médina l'image qui arbore la décadence, et aurait voulu partager ce constat avec le public et peut être transmettre un message implicite aux autorités en charge de la gestion urbaine. En effet, le film a eu un impact positif chez les responsables du ministère de l'Habitat qui ont ressorti le dossier de ces logements collectifs surpeuplés, appelés en arabe *oukeyel* (sing. *oukala*) ; et suite à un projet présidentiel, une nouvelle cité, appelée L'Oukéyél, a été construite aux abords de la capitale, en faveur de ces populations vivant dans des logements précaires.

Tous les personnages de son film ont été inspirés par le vécu du cinéaste-qui, en faisant le tour de ce type de logement, a pu assister aux conversations et aux bagarres de ses colocataires, et les enregistrer. Il a aussi pu remarquer que la femme avait le plus souvent le dessus, l'autorité de l'homme, dans ces habitations populaires, étant quasi inexistante.

Vers une typologie des représentations féminines

Les deux films tunisiens étudiés nous proposant une image fort complexe de la femme tunisienne, notre exercice a consisté à

20. Entretien avec le cinéaste fait dans sa maison de production, Tunis, 27 février 2008.

21. En référence à I. Dridi (2004, 16). Littéralement ce terme arabe signifie « blindage », « scellement » ou encore « ferrage », dans le sens de l'expression « ferrer un cheval ». Par analogie, il désigne une manière de protéger la virginité des jeunes filles jusqu'à leur mariage.

22. Sur le culte contemporain de Saïda Manoubia à Tunis et à La Manouba, cf. aussi la thèse de K. Boissevain (2006).

en dresser une typologie tout en essayant d'établir une comparaison entre les modèles proposés par chacun des deux cinéastes. Cependant, la tâche n'était pas aisée. Nous avons eu des difficultés à cataloguer certaines figures féminines, traduisant les représentations propres des réalisateurs.

Toutefois voici une proposition de classification qui se décline selon trois profils : *la femme révoltée*, souffrante car soumise à des réalités qui la dépassent ; *les figures plurielles de la mère*, incarnées en aimante, protectrice ou encore dominatrice, voire castratrice ; *la femme désaliénée*, qu'elle soit marginale par la prostitution ou tout à fait le contraire, une femme libre, individu à part entière, désirant être compagne de l'homme et son égale en tant que partenaire ou complice.

La femme révoltée

Dans *Khochkhache* de Selma Baccar, Zakia est le modèle de la femme qui résiste à son mari et, quelque part, se bat pour améliorer la condition féminine. Mais, ce qui la ronge le plus est le fait qu'elle ne peut pas parler de sa souffrance. Cette femme frustrée sexuellement a trouvé une échappatoire dans la fleur de pavot, jusqu'à l'anéantissement, l'entière dévalorisation de son être. Pour autant, cette dépendance est une manière de refuser de se taire. Par exemple, durant la scène des funérailles de sa belle-mère, Zakia dit à sa copine : « Qu'est-ce qu'elles veulent ces femmes ? Elles veulent que je pleure ? Je ne vais pas pleurer, je ne sauverai pas les apparences ». C'est comme si elle voulait dire : « Je ne vais pas en parler mais je le dis autrement » ; ou qu'elle proclamait de la sorte sa détresse. Ultérieurement, elle se rendra compte que, finalement, ce n'est pas grave si les autres savent ou non ce qu'elle endure, l'essentiel c'est qu'elle arrive elle-même à s'en sortir ; et c'est en touchant le fond qu'elle apprend à retrouver sa dignité d'être humain, cherchant son propre bonheur tout en refusant de se réconcilier avec la société qui la persécute.

Dans le même film, il existe bien un mouvement de balancier entre le présent et le passé, qui ne souligne pas la frontière qui les délimite, ne serait-ce que par un regard du sujet qui renverrait au passé et signifierait le souvenir. C'est une mise en abîme de la temporalité par l'espace. Sur les traces du passé,

Zakia se soumet, à chaque fois, avec cette grande part de douleur consentante, au travail de la mémoire et du souvenir. Roland Barthes (1963, 23) a montré la nature fermée du souvenir et du travail de la mémoire, et le caractère à la fois figé et rassurant de ce protocole de la répétition :

L'imagination est toujours rétrospective et le souvenir a toujours l'acuité d'une image, voilà le protocole qui règle l'échange du réel et de l'irréel [...]. Le souvenir est si bien ordonné qu'il est parfaitement disponible, on peut le rappeler à loisir, avec la plus grande chance d'efficacité.

Et Barthes d'ajouter :

Il y a comme une sorte de transe : le passé redevient présent sans cesser d'être organisé comme un souvenir.

La principale protagoniste du film de Selma Baccar n'investit pas la positivité de l'oubli, elle ne cesse de ressasser des images du passé. Cette opération renvoie à une recherche permanente d'identité qui trouve sa réponse dans les souvenirs et effectue une projection dans l'avenir. Zakia tente sans cesse, par cette opération, de remonter à la source de son échec, mais cette source la fige dans son passé : l'image est répétée, mais jamais dépassée. Ce n'est qu'avec l'aide de Khémais, son compagnon d'asile, qu'elle pourra tenter de l'affronter.

À la différence de la mise en abîme vécue par Zakia, le personnage de Ramla, dans le film de Moncef Dhoub, présente une femme révoltée qui, subissant aussi la pression sociale, la transforme en force positive. À sa manière, elle représente l'espoir, celui de lendemains meilleurs : une femme qui cherche à fuir le fardeau des traditions et à briser sa condition de « prisonnière » de la communauté villageoise, en sortant du lot, malgré toutes les conséquences qui pourraient s'en suivre.

Amenée par ses parents de son village natal qu'elle n'a jamais quitté auparavant, maintenue prisonnière dans une chambre de l'*oukala* en attendant le mariage, Ramla découvre en cachette, grâce à Fraj, son futur beau-frère, les terrasses de la médina. Fraj constitue la source de ses nouvelles connaissances, et de la découverte de la ville qui lui annonce l'insoupçonnée ouverture.

C'est donc une femme libre ou en quête de liberté, celle qui se bat pour son épanouis-

sement et son indépendance malgré les circonstances qui l'ont emmenée en ce lieu étriqué. La seule issue pour Ramla est de s'évader du monde qui la conditionne. À chaque virée nocturne sur les terrasses de la médina – « la nuit étant le moment privilégié d'une incompréhensible communion » (G. Durand, 1990, 249), elle est présentée par le réalisateur comme euphorique et naïvement enchantée. Elle se met à rêver de Tunis, de ses espaces ouverts et libérateurs, comme d'un voyage merveilleux. Toutefois, la promesse d'un futur rêvé ne sera pas tenue ; son rêve ne se réalisera jamais dans la mesure où elle se perd à la suite d'un viol.

Même si on ne sait pas si Ramla suit Fraj parce qu'elle l'aime ou parce qu'il lui fait découvrir la médina, leurs virées nocturnes peuvent être assimilées à la « fugue » d'une jeune fille avec le partenaire de son choix, telle qu'elle est pratiquée dans le Sud tunisien et intégrée au protocole matrimonial (S. Ferchiou, 1989, 85). En effet, cet acte de révolte institutionnalisé est récupéré par le système patriarcal qui le contrôle et lui accorde *a posteriori* la légitimité nécessaire. Cette « fugue » se situe donc à l'articulation entre un pouvoir masculin dominant et un contre-pouvoir féminin efficace.

Selma Baccar, quant à elle, aurait pu choisir pour Zakia une autre fin ; par exemple, la montrer en vieille femme démunie venant vivre chez sa fille, dans un coin de la maison, comme tous les archétypes de personnes âgées que l'on connaît. Mais, la cinéaste a choisi de conclure son film sur une note de bonheur, en lui donnant l'espoir de vivre mieux, ce que Moncef Dhoub ne propose pas nécessairement pour ses héroïnes.

Les figures plurielles de la mère

Les deux cinéastes nous ont présenté des modèles différents de mère, qui sont tantôt contradictoires, tantôt semblables. Zakia, tout au long de sa détresse, espérait avoir une fille qui apaiserait sa souffrance et à qui elle apprendrait à vivre libre. Après un long combat, elle y arrive et, malgré son apparente négligence, elle était une mère aimante, affectueuse qui espère une vie meilleure que la sienne, pour sa fille : Mériem qui a été fortement affectée par la dépendance de sa

mère, fonde une famille loin des siens et cette distance n'est pas un hasard. Elle a projeté de tourner la page, voire de « tuer la mère » (au sens freudien du terme). Après être devenue mère, elle-même, elle a voulu se protéger et protéger ses enfants d'une grand-mère présentant toutes les caractéristiques de la déchéance. Néanmoins, c'est en larmes qu'elle revient chercher sa mère à l'asile pour lui proposer de venir vivre avec elle. La réconciliation entre les deux femmes se fait en toute sérénité laissant entrevoir l'idée que l'espoir est toujours de mise. Zakia, cependant, se sent suffisamment libre pour décider de laisser sa fille repartir sans elle. En dépit de son amour maternel, elle reste donc là où elle a trouvé son bonheur : la fleur que lui offre Khémaïs symbolise le droit au bonheur, même entre les murs gris d'un asile.

En contrepartie, Selma Baccar nous propose, à travers le personnage de la mère de Si Mokhtar, un archétype de mère autoritaire et ultra-conservatrice. C'est elle, Lella Mannena, qui décide de tout, jusqu'aux moindres détails, qui dicte les règles et se fait obéir par tous : indiscutablement, la belle-mère de Zakia tient les rênes de la maisonnée, en l'absence de son unique fils. Surtout, elle n'hésite pas à employer des mots aussi offensants que blessants, quitte à heurter la sensibilité de son entourage, en premier lieu celle de sa belle-fille. Et même, relativement à des sujets qui concernent l'intimité du couple, l'absence d'enfantement, elle ordonne à Zakia d'accélérer les choses en lui disant sur un ton de reproche : « Jusqu'où va aller cette passivité ? ». Par excès d'amour envers son fils, l'ayant gardé le plus près possible d'elle, elle a cru le protéger des menaces de l'extérieur ; elle l'a empêché de grandir comme les autres enfants du même âge, de devenir autonome. Une explication en face-à-face avec Si Mokhtar, à laquelle elle ne s'attendait pas, la bouleverse. Elle qui a monopolisé la parole durant des décennies, accepte pour une fois la discussion et comprend qu'elle porte la responsabilité d'une vie de couple gâchée par des dérives sentimentales, l'homosexualité du fils. Elle se retrouve donc condamnée, sans appel. Telle une sorte d'autochâtiment, cette mère dominatrice, si ce n'est castratrice, demeure alors clouée au lit et succombe à la douleur de ne pouvoir répondre

elle-même aux questions qu'elle a tentées de cacher aux autres durant de longues années. La réalisatrice s'interroge donc sur la responsabilité de Lella Mannena pour expliquer le penchant de son fils, Si Mokhtar, pour Jaâfar, leur domestique et également son camarade de jeu. Elle note à ce propos : « Moi, je dis toujours que les jeux d'enfants sont devenus des jeux d'adultes »²³.

Ce prototype de mère autoritaire rejoint celui, proposé par Moncef Dhoub, et qui est incarné par Rebha, la mère de Bab et de Fraj, aussi tranchante que glaciale. Le cinéaste met l'accent sur la femme présente qui commande et ne se laisse pas faire. Dans le cadre lugubre de l'*oukala*, celui de la cohabitation forcée, avec des règles de vie commune qu'il est difficile de faire respecter par tous, la question de la place de l'homme ne devrait pas se poser. Dans le rôle de celui qui commande, le spectateur s'attend à voir apparaître un homme fort, aux muscles endurcis et aux tatouages immondes avec bien entendu une moustache, sans oublier le *dengri*, le vêtement porté jadis, par les dockers. Mais non ! Le personnage incarnant le patron est occupé, de gré ou de force, par une matrone, en l'occurrence la mère de Bab. Sa force de caractère, conjuguée au féminin, a pu effacer le rôle social qui lui était prédestiné, en tant que femme.

Tout au long du film, Rebha a impérativement son mot à dire, elle commande tout le clan du haut de son balcon ; elle symbolise le chef de tribu et n'hésite surtout pas à employer le ton et les mots qu'il faut pour se faire respecter. En effet, même son fils, un voyou, ivrogne et ancien taulard qui personnifie, à lui seul, le mâle dominant, ne peut absolument pas la contredire. Ce personnage de Bab est emblématique : le même bandit qui transgresse les droits des autres, s'approprie leurs biens et leur argent et dispose de leurs corps, se soumet à l'autorité de sa mère, la vénère et se donne comme mission de financer son pèlerinage à La Mecque. Or cette mère qui fait du pèlerinage son ultime désir, n'entretient aucun rapport avec la religion et profite de la notoriété de son autre fils, Fraj, pour arnaquer les clientes. Ce profil de matrone illustre, nous semble-t-il la réflexion de Christine Guillonnet (2005, 9), en introduction à son étude sur la sociologie du genre :

Ces catégories de sexes et de genre ne sont pas seulement des variables capables d'expliquer des

phénomènes sociaux, des composantes de la panoplie identitaire des agents sociaux. Elles sont aussi ce avec quoi nous pensons et classons le monde social.

Néanmoins, ces profils de mères tendent à confirmer l'« analyse classique des sociétés arabo-musulmanes qui distingue deux mondes sociaux fortement différenciés, un monde public masculin et un monde privé féminin » (S. Ferchiou, *id.*, 81), se fondant sur cette double dichotomie public/privé, masculin/féminin.

Les femmes désaliénées

Une catégorie stigmatisée de femmes, celle des prostituées, est présente dans le film de Moncef Dhoub. Ces femmes marginalisées qui se prostituent parce qu'elles considèrent le commerce de leur corps comme le dernier recours pour sortir de la misère matérielle et/ou affective, peuvent être qualifiées de « libérées » du point de vue des conventions sociales. Pourtant, elles traînent aussi, dans leurs relations sociales, leurs cortèges d'interdits. Si elles représentent, *a priori*, la double soumission féminine, cela n'exclut pas qu'elles se révoltent. Nous pouvons même avancer l'idée qu'elles seraient, en quelque sorte les « kamikazes » de la guerre des sexes. Dans cette bataille, bien sûr, elles perdent d'office puisqu'elles sont, dès la naissance, reléguées dans le camp de ceux et celles qui subissent, les impuissants. Atrophiées dans leur corps, ce sont elles, néanmoins, qui acceptent ou non le client, cet homme-roi autoproclamé qui, pour une fois, se laisse faire ; alors, pour un instant seulement, ce sont elles aussi qui décident. Le film montre que la marginalité de la prostitution contient parfois moins de dangers que la condition des citadines, qui risquent souvent d'avantage l'agression, le viol. Tel est le cas du personnage de Ramla, la villageoise : « Cet état de fait et les jugements virulents contraignent la citadine au silence alors que la prostituée y échappe menant sa vie en marge de la famille et de la société » (A. et D. Larguèche, 1992)²⁴.

Warda, une des résidentes de l'*oukala*, est aussi présentée, par le cinéaste, comme une marginale faisant partie du cercle des

23. Entretien réalisé chez le cinéaste, Hammam-Liff, 12 avril 2008.

24. Citée par N. Jrad, 2002, 228.

prostituées, sans pour autant que l'on sache si elle en est vraiment une. Elle renvoie au modèle de la séductrice qui emprunte des détours, par les pratiques magiques car elle ne peut se résoudre à perdre Bab. Connaissant son penchant pour son fils, Rebha oblige Bab à épouser Ramla. Alors, Warda charge Fraj, l'illuminé, de prélever l'une des mains d'un cadavre, celui d'un locataire, père d'une prostituée, mort accidentellement après l'écroulement du toit de l'une des pièces de l'*oukala*. Selon les dires d'un charlatan, autre résident de l'*oukala*, le fait de manger un couscous tamisé avec la main d'un mort devrait réduire Bab à l'obéissance et en faire un amoureux transis. Cet exemple rejoint les propos de A. et D. Larguèche (1992, 15) :

La prostitution, expression la plus basse du profane se croise avec le maraboutisme, symbole le plus concret du sacré.

Pour Selma Baccar, le personnage de Meriem est positif puisqu'il réalise les rêves de la mère. Cette fille tant désirée par Zakia a néanmoins manqué d'amour paternel – car l'affection de son père Si Mokhtar s'est reportée sur Jaafar, l'ami d'enfance – et d'amour maternel car Zakia, constamment en manque d'extase narcotique, l'a délaissée. L'opprobre sociale jetée sur ses parents a entaché son enfance, aussi part-elle le plus loin possible de la demeure familiale, sans regrets ni concessions. En dépit d'un mariage arrangé, voire négocié, elle sait comment se protéger et rester digne malgré tout. Par ailleurs, elle garde en elle une représentation sensible de sa mère, qui la remplit d'émotion. Sa devise, héritée de Zakia, est de savoir rester libre et pouvoir arbitrer sa vie, ne laisser personne d'autre décider à sa place.

Conclusion

Les deux films tunisiens que nous avons étudiés présentent des situations et des personnages qui traduisent la double quête d'identité et de liberté, non pas de la femme exclusivement, mais d'une société toute entière, à un moment de son histoire. Les différences de représentation de la situation des femmes en Tunisie témoigneraient de la complexité que traverse la société et de l'hétérogénéité de la

« condition féminine », selon les milieux socioculturels. La façon de relater les relations entre hommes et femmes, dans une fiction cinématographique, dévoile implicitement les ressorts d'une société dans un contexte économique donné, et des structures sociales et mentales latentes. Kmar Bendana (2006, 89) l'a déjà signalé dans son article sur *Fleur d'oubli* publié dans *La vie des idées* :

[L']image [de la femme tunisienne] dans les films contemporains, qu'ils soient faits ou non par des femmes, atteste à la fois de l'évolution du cinéma tunisien comme de celle de la représentation qu'une société en pleine mutation se donne d'elle-même.

Ces modèles ou profils ne sont pas entièrement représentatifs de la situation statutaire des femmes, puisqu'ils expriment plutôt l'orientation artistique et la démarche exploratrice de deux réalisateurs. Il n'en demeure pas moins que l'étude de la représentation des femmes pose le problème de la relation, d'ordre conflictuel ou non, entre l'héritage du passé et les exigences des temps modernes.

Un film, c'est une recherche, « un travail laborieux et réfléchi » comme l'indique Moncef Dhoub. Derrière chaque film, il y a une histoire qui correspond aux questionnements des cinéastes par rapport à leurs propres trajectoires sociales et aux contextes socio-culturels dans lesquels elles s'inscrivent. Tout film est une quête, une sorte de thérapie personnelle soit pour se débarrasser du fardeau des souvenirs, soit pour extérioriser des faits ou sentiments qui pèsent sur le cinéaste, ou encore pour exprimer un point de vue.

Il apparaît, à travers l'analyse de ces deux films et des entretiens avec leurs réalisateurs, que leurs représentations de la femme tunisienne s'avèrent être plurielles, puisque les protagonistes de leurs fictions renvoient à différentes figures féminines. Par ailleurs, à l'issue de notre analyse, certaines de nos hypothèses de départ ont été infirmées, en l'occurrence l'hypothèse qu'il y aurait une vision différentielle de la part des cinéastes des deux sexes, par rapport à l'image de la femme.

Les deux cinéastes que nous avons interrogés ont affirmé, comme nombre de leurs confrères, qu'il n'y a pas de films sur la femme ou sur l'homme, ni un cinéma masculin ou un

cinéma féminin. L'appellation « film de femme » est quelque part réductrice et inutile puisqu'on voit des films faits par des femmes qui n'apportent aucune émotion et des films faits par des hommes qui en regorgent et *vice versa*. De ce fait, une œuvre cinématographique n'a ni sexe ni race ni nationalité. Elle s'enracine dans la culture de celui ou celle qui l'a faite et, si elle est réussie, elle renverra à l'universel.

Bibliographie

- AKOUN André, 1999, « Cinéma », in *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert Seuil.
- ANSART Pierre, 1999, « Imaginaire », in *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert Seuil.
- ARAIB Ahmed, 1998, « La femme au service de l'homme (au Maroc) », *Septième Art*, Tunis, 8 10.
- BARTHES Roland, 1963, *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- BENDANA Kmar, BOISSEVAIN Katia, CAVALLO Delphine, 2005, « Biographies et récits de vie. Démarches croisées et histoires multiples », in « Biographies et récits de vie », *Maghreb et sciences sociales*, Tunis, IRMC, 11 20.
- BENDANA Kmar, 2006, « Fleur d'oubli. Le cinéma tunisien et la naissance d'un regard féminin », *La vie des idées*, Paris, n° 10, 89 94.
- BERGER Peter et LUCKMANN Thomas, 1996, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.
- BIDART Claire, 2006, « Crises, décisions et temporalités : autour des bifurcations biographiques », in « Trajectoires sociales et bifurcations », *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, PUF, vol. 120, janvier juin, 29 57.
- BOISSEVAIN Katia, 2006, *Sainte parmi les saints : Sayyda Mannûbiya ou les recompositions cultuelles dans la Tunisie contemporaine*, Paris, IRMC Maisonneuve & Larose, (« Connaissance du Maghreb »).
- CHAMKHI Sonia, 2002, *Cinéma tunisien nouveau. Parcours autre*, Tunis, Sud Éditions.
- DRIDI Ibtissem, 2004, *Le tasfilh en Tunisie : un rituel de protection de la virginité*, Paris, L'Harmattan.
- DURAND Gilbert, 1990, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- FERCHIOU Sophie, 1989, « Pouvoir, contre pouvoir et société en mutation. L'exemple tunisien », in « Femmes et pouvoir », *Peuples méditerranéens*, n° 48 49, juillet décembre, 81 92.
- GABOUS Abdelkrim, 1998, *Silence elles tournent !*, Tunis, Cérès Éditions : CRÉDIF.
- GOFFMAN Erving, 1968, *Asiles*, Paris, Éditions de Minuit.
- GUILLONNET Christine, 2005, *Féminins/masculins : sociologie du genre*, Paris, Armand Colin.
- HADJ MOUSSA Ratiba, 1994, *Le corps l'histoire et le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, Québec, Éditions Balzac.
- JRAD Nébiha, « Les représentations de la femme dans le cinéma tunisien », in Hédia Khadhar (dir.), *Réel et imaginaire de la femme dans la littérature du Maghreb au XX^e siècle*, Actes du colloque organisé les 1^{er} et 2 novembre 2002, Carthage, Beït El Hikma, 209 231.
- KHAYATI Khémaïs, 1996, *Cinéma arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan.
- KHELIL Hédi, 2007, *L'abécédaire du cinéma tunisien*, Tunis, Simpect.
- LARGUÈCHE Abdelhamid et LARGUÈCHE Dalenda, 1992, *Marginales en terre d'Islam*, Tunis, Cérès Éditions.
- MIMOUNI Mohamed, 1982, « La femme maghrébine, baromètre de blocage ou de libération », *Les 2 écrans*, Alger, n° 30.
- MORIN Edgar, 1956, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit.
- SAAD Mounira, 2002, « La perpétuité des pratiques culturelles, le cas de Saïda Manoubia », *IBLA*, Tunis, Institut des Belles Lettres Arabes, 64^e année, n° 188, 185 200.

Document

Femmes, information et communication

Compte-rendu d'un rapport d'études sur les recherches arabes entre 1995 et 2005

CENTRE DE LA FEMME ARABE POUR LA FORMATION
ET LA RECHERCHE (CAWTAR), Tunis

À l'évidence, l'image de la femme véhiculée par les médias laisse beaucoup à désirer. Toutes les conférences et tous les travaux de recherche consacrés à la femme et l'information s'accordent à souligner que les médias portent préjudice à la femme dont ils présentent souvent une image déformée. En 2006, le Centre de la femme arabe pour la formation et la recherche (CAWTAR) et le Fonds de développement des Nations-Unies pour la femme (UNIFEM) ont voulu connaître l'opinion des chercheuses et des chercheurs sur la relation entre la femme, l'information et la communication.

Si l'un des objectifs des deux institutions dans le Rapport *AWDR Women and Media* est de tirer profit, pour leurs programmes, des résultats des recherches arabes, il leur importe aussi, en leur qualité d'institutions de recherche, de prendre connaissance des voies qui ont permis d'atteindre ces résultats. Ce faisant, elles visent à contribuer à améliorer des recherches pouvant avoir des prolongements pratiques dans le programme de CAWTAR en tant que centre de formation.

Avec l'équipe du Rapport, CAWTAR a donc mis en place un réseau chargé d'analyser vingt-cinq livres et trente articles publiés entre 1995 et 2005 et dont les titres mentionnent l'objet de l'étude : « Femmes et Médias, Genre et Médias », selon huit thèmes qui privilégient l'aspect qualitatif sur l'aspect quantitatif, à savoir :

- L'image de la femme telle qu'elle apparaît dans les études ;
- Le public dans les études arabes ;
- Les médias étudiés : l'écrit, l'audio et le visuel ;
- Les technologies de la communication et la femme ;

- Les chercheuses et chercheurs auteurs des études, et les sujets traités ;
- Les zones géographiques couvertes par les études ;
- La nature de la recherche : fondamentale, appliquée ou expérimentale ; les outils et les méthodologies ;
- Les résultats et les recommandations des études.

Ce compte-rendu présente, de façon succincte, le contenu des deux parties du Rapport – « Le paysage médiatique arabe » et « Les études arabes et les médias » –, tout en y intégrant les objectifs de notre équipe de recherche, ainsi que les principaux résultats auxquels nous sommes parvenus¹.

Le paysage médiatique arabe

Le paysage de l'information, dans les pays arabes, qui fait l'objet de la première partie du Rapport, a été divisé en cinq chapitres. Les quatre premiers portent respectivement sur la production visuelle, audio, écrite et électronique. Quant au cinquième, il traite des femmes professionnelles de l'information. Si chaque domaine est abordé séparément, nous avons tenu compte des chevauchements fréquents dus au progrès technologique qui a provoqué parfois une fusion entre le visuel, l'audio, l'écrit et l'électronique.

Le paysage de l'information dans le monde arabe a subi un profond changement du fait de la révolution de la communication : un grand nombre de chaînes satellitaires, majoritairement privées et spécialisées ont favorisé l'apparition de contenus divers (films de fiction et variétés) dans lesquels la femme est souvent présente. De

même, sont nées de nombreuses chaînes d'information qui diffusent des débats interactifs, dont certains parlent de la femme. Enfin, des chaînes satellitaires idéologiques ont vu le jour. Ainsi se sont côtoyés le religieux, le politique, l'économique et le récréatif, offrant de nombreuses occasions d'évoquer la femme et de l'instrumentaliser d'une façon ou d'une autre.

La production audio se caractérise par la prolifération des stations radiophoniques émettant par satellite ou en modulation de fréquence (FM). Certaines se sont spécialisées dans les variétés, essentiellement musicales. D'autres, tout en étant indépendantes, suivent la voie tracée par les radios officielles jusque dans leurs journaux d'information. À certains égards, ce paysage audio n'est pas sans rappeler le paysage visuel.

Quant à la presse écrite, elle se caractérise essentiellement par la diminution du nombre de journaux et de lecteurs, les chiffres indiquant que les journaux arabes ont une des plus faibles distributions au monde, ce qui pourrait s'expliquer par leur caractère officiel ou quasi-officiel. Cette presse est essentiellement consacrée aux informations, mais avec des commentaires instrumentalisés.

Nous avons montré que, dans le domaine de l'information, la prise de décision est essentiellement masculine. Elle l'est également dans le secteur du numérique et au niveau de la diffusion puisque les professionnelles de l'information ne sont généralement chargées que des tâches journalistiques secondaires. Le paysage de l'information ne devient féminin que dans l'apparence extérieure, puisque l'image de la professionnelle de l'information et de la femme en général y est exploitée pour commercialiser les contenus. Toutefois, hommes et femmes de l'information sont à égalité en termes de prix à payer du fait des risques que comporte leur profession.

La révolution de la communication a aussi engendré l'apparition de l'Internet dans le monde arabe, et son expansion rapide ou lente selon les cas. Dans ce domaine, le paysage se caractérise par des contrastes aigus entre certains pays, comparables aux pays du Nord en la matière, tels que les Émirats arabes unis, et d'autres vivant à l'ère pré-informatique, comme l'Irak. En parallèle, nous avons pu constater la

profonde « fracture numérique » existant entre les femmes et les hommes, à côté d'autres écarts tout aussi profonds : telle cette *fatwa* interdisant à la femme de prendre la mer si elle n'est pas accompagnée de son mari ou d'un *muharram* ².

Nous avons également voulu savoir si les rares études arabes qui parlent de l'Internet considèrent celui-ci comme un phénomène de communication, à part entière, lié aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, ou si elles se sont contentées de l'aborder en tant que nouveau média venant s'ajouter à la presse écrite, la radio et la télévision. Les résultats indiquent que la majorité des études traitent des contenus de l'information sans se soucier de la nécessité de les différencier. Elles considèrent néanmoins l'Internet sous l'angle de la diffusion, de l'utilisation ou de l'appropriation par les femmes.

Les études et les médias : une analyse des contenus

La deuxième partie du Rapport vise à déterminer si l'image de la femme dans les médias est positive ou négative, et si les chercheuses et chercheurs sont parvenus à leurs conclusions par l'étude des contenus ou par un travail sur le terrain dans lequel ils auraient interrogé les receveurs de l'image sur leur perception de celle-ci. En effet, était-il possible de reconstituer une image dont nous ne savions peut-être pas où elle se trouvait ? Nous sommes partis des contenus étudiés pour déterminer si l'image que l'on cherchait à établir existait dans certains contenus ou dans tous les contenus. Il s'est avéré que cette image était partielle, puisque les études qui se sont intéressées à la presse écrite se sont basées sur les articles réservés à la femme, tandis que celles qui ont porté sur le visuel se sont focalisées sur les films de fiction (ou dramatiques) télévisés. Quant au domaine de l'audio, il n'a guère été étudié.

Dans le chapitre intitulé « La Prépondérance de l'analyse des contenus », nous montrons qu'il existe deux types de recherche :

2. Littéralement, celui que la femme ne peut pas épouser.

la recherche fondamentale qui étudie les concepts en vue de produire la connaissance et les outils permettant d'y accéder, et la recherche appliquée qui consiste à expérimenter ces concepts. Nous avons voulu savoir si, parmi les études arabes considérées, il en est qui tentent d'élaborer des concepts et des outils, notamment autour du concept de « genre » qui apparaît clairement dans les études féministes, mais pas dans les travaux des spécialistes de l'information et de la communication. En parallèle, nous avons essayé de comprendre si les méthodologies utilisées étaient de type qualitatif ou de type statistique quantitatif. L'absence d'études orientées vers la recherche fondamentale explique pourquoi les outils conçus pour l'analyse des textes ont été maintenus et n'ont pas été adaptés à l'étude de la femme dans les contenus de l'information.

Nous avons également constaté l'absence d'études de type « recherche appliquée » visant à résoudre des problèmes concrets et précis. De telles études ont prouvé leur efficacité et sont maintenant connues sous le nom d'« études de développement ». Leur absence pourrait s'expliquer par le fait que les institutions de recherche se tiennent à l'écart de leur environnement, ou par le fait qu'elles sont rejetées par lui.

Parmi les études considérées dans le Rapport, deux n'ont pas étudié les médias, et se sont plutôt concentrées sur d'autres études, arabes ou non, traitant de la femme et l'information. Le premier travail conclut que ces études se sont contentées de décrire l'image de la femme dans les œuvres dramatiques sans utiliser les outils appropriés à l'analyse de cette image. Il relève que les études ne se sont pas suffisamment intéressées à l'image de la femme dans les dramatiques. Il conclut que toutes les études, arabes ou non, s'accordent à dire que l'image de la femme dans les médias est négative.

Selon le deuxième travail, les études égyptiennes s'intéresseraient à la question de l'Égyptienne face aux médias, au contenu diffusé sur la femme et à son impact sur le public, et aux femmes communicatrices. Il considère aussi que les médias égyptiens s'intéresseraient à la situation de la femme et aux questions qui la concernent (reproduction,

maternité et planning familial) ; et, s'agissant des études non arabes, que les médias présenteraient généralement un traitement classique et conventionnel des rôles féminins, renforçant dans le discours prêté à la femme les stéréotypes concernant sa personnalité. Cependant, les rôles correspondants chez la femme rurale sont passés sous silence.

Peu de travaux sur la femme « acteur », productrice ou consommatrice, et émettrice d'une opinion

En ce qui concerne les formes d'interaction entre la femme et les médias, nous avons voulu savoir si les études arabes s'étaient intéressées à la femme en tant que sujet des contenus, ou en tant que productrice, ou encore en tant que consommatrice. À partir de là, il devenait possible de comprendre les approches adoptées par les médias arabes dans le traitement de la question de la femme et de l'information : s'agissait-il d'approches conventionnelles à l'information, ou d'approches combinant information et communication, et attentives à l'interaction entre les deux ?

Dans l'ensemble, les résultats indiquent que la femme a surtout été considérée comme sujet passif, parfois comme productrice et plus rarement comme consommatrice des contenus de l'information.

Il n'existe pas de traditions arabes bien établies en matière d'étude du public dans les travaux de recherche sur l'information. Les contenus, à eux seuls, ne permettent pas de comprendre l'image de la femme dans les médias. Le problème, à vrai dire, ne réside pas dans l'image au moment de sa diffusion, mais au moment de sa réception : c'est alors qu'elle est perçue, comprise, interprétée, emmagasinée, restituée et comparée. Les études arabes ont rarement donné la parole au public, préférant parler en son nom, et se focalisant sur l'analyse des contenus. En ce sens, elles ne se sont guère intéressées à autre chose que les médias à proprement parler, sans évoquer les institutions de formation, les syndicats et autres organisations de la « société civile » ayant un rapport avec la communication.

Il était important pour nous de savoir si les études s'étaient intéressées au public, et quels outils ils avaient utilisés dans ce cas. Nous les

avons réparties en trois catégories : études ayant parlé du public ou en son nom, études ayant parlé avec lui et études lui ayant donné la parole.

Les études fondamentales ont démontré qu'il convient de ne pas parler au nom du public si l'on veut comprendre l'image mentale qui se constitue dans les esprits sur la femme ou sur tout autre sujet. C'est ce qui s'appelle « études de réception ».

Afin de comprendre la nature des approches et des méthodes utilisées par les auteurs, il importait également de nous informer sur la nature des contenus étudiés, de savoir notamment s'il s'agissait d'information concernant des faits réels, des films de fiction ou des publicités.

Selon les rares travaux consacrés à la femme en tant que consommatrice des produits de l'information, les femmes considéreraient que les médias ne tiennent pas compte des différences de leurs besoins en ce domaine d'après la situation sociale, l'âge, la profession, etc. D'autres résultats concernent les conditions de réception ou d'utilisation, et l'opinion des femmes sur ce que la télévision en particulier diffuse à leur sujet :

- La majorité des femmes considèrent que les médias fournissent une matière qui s'adresse aux femmes en général, sans tenir compte de leurs besoins spécifiques ;
- Elles regardent la télévision plus qu'elles ne lisent les journaux et les magazines, et ont une préférence pour les dramatiques ;
- Elles recherchent le divertissement, dans l'Internet comme dans d'autres médias ;
- Elles sont amatrices de télévision, tout en considérant que cela représente une perte de temps ;
- Elles appellent à la protection des valeurs contre ce que diffusent les télévisions satellitaires ;
- Elles considèrent que l'information devrait mettre en relief la valeur du savoir.

En dehors de deux études, la plupart des résultats des travaux de recherche considérés ont porté sur l'image de la femme dans les médias, et n'ont évoqué que rarement la femme productrice ou consommatrice de la matière fournie par les médias.

L'image négative de la femme se rapporte à son intelligence et à sa moralité défectueuses

Les travaux des chercheurs arabes indiquent qu'environ les quatre cinquièmes des images présentées dans les médias sont conventionnelles et négatives. Cependant, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ces images ne se rapportent pas à l'exploitation du corps de la femme et à ses rôles divers, mais à ses capacités intellectuelles et à sa moralité. À partir des résultats des recherches, le Rapport conclut que la femme arabe est présentée dans les médias comme suit :

- Elle se caractérise par la défectuosité de sa moralité, de son intelligence et de son caractère ; c'est un être faible aux horizons limités ;
- Elle se définit par son corps : elle est excitante ; elle est jeune et ne se préoccupe que de son apparence physique ; elle est grosse et laide ;
- Elle est matérialiste, opportuniste, corrompue et corruptrice ;
- C'est une épouse, une mère ou une maîtresse de maison qui ne travaille pas ; c'est une sœur ou une fille qui gravite dans l'orbite de l'homme, et qui est peu intéressée par les affaires publiques.

Les images positives de la femme n'annulent pas toujours ces images négatives, même si elles se rapportent à la capacité des femmes à créer, à exceller et à contribuer à la vie publique. Ici, les résultats peuvent se résumer comme suit :

- La femme est active ; elle est capable de diriger ;
- Elle participe aux affaires publiques ;
- Elle est instruite ; elle est brillante ;
- Elle a une haute moralité ; c'est une militante.

La compétence et l'engagement de la femme professionnelle de l'information n'empêchent pas qu'elle soit lésée

Les études arabes s'accordent à dire que la situation de la femme professionnelle de l'information ne correspond nullement à sa compétence, à son engagement et à son objectivité :

- Bien que la femme professionnelle de l'information soit perçue comme objective et engagée, contribuant au progrès de la société par son militantisme et sa force de caractère, on ne lui confie cependant que les tâches secondaires ;
- La présence de la femme professionnelle dans les médias est un fait important, mais non suffisant en soi ; elle demeure faible dans les centres de décision même si l'on constate qu'elle a progressé dans certaines institutions de radio et de télévision ;
- Le faible nombre de professionnelles de l'information s'expliquerait par leur condition de femmes et par l'insuffisance de leur culture sociétale ;
- Il y a une étroite corrélation entre la situation des professionnelles de l'information et la situation du secteur de l'information, dans son ensemble, dans le monde arabe.

Contre toute attente, la majorité des programmes recensés par les études arabes sont des programmes politiques

D'après les études, le recensement des contenus concernant la femme et diffusés par les médias arabes montre que les rubriques politiques arrivent au premier rang, précédant ainsi les rubriques sociales et économiques. Ces médias abordent la question de la femme à travers un grand nombre de sujets couvrant différents domaines :

- La majorité des contenus qui évoquent la femme sont politiques et économiques, suivis par les contenus relatifs aux relations familiales et à la vie domestique ;
- Les contenus relatifs au statut personnel sont plus nombreux qu'on ne le pense, et précèdent les questions sociales et la question de la femme face à l'éducation, au travail et à la culture ;
- Les contenus centrés sur le corps et la féminité de la femme arrivent en bonne position, mais sont toutefois moins nombreux que les contenus économiques et politiques ;
- Les contenus relatifs à la santé reproductive arrivent en fin de classement.

Les médias arabes diffusent peu de contenu sur la femme, et leur position à son égard est ambiguë

Les résultats confirment ce que des parties s'intéressant au domaine de l'information et de la femme ont observé, à savoir que les médias ne diffusent pas suffisamment de matière sur la femme. Concernant l'intérêt porté à certaines catégories de femmes au détriment d'autres catégories, il est intéressant de constater que les résultats de toutes les études, qu'elles aient ou non utilisé le questionnaire, concordent :

- Les médias ne répondent pas aux besoins des femmes et ne les aident pas à s'adapter à leur environnement ;
- Certains médias ne diffusent jamais de programmes sur la femme ;
- La majorité des médias traitent des questions concernant la femme sous forme de simple information, et négligent les autres genres possibles ;
- Certains médias s'efforcent parfois présenter une image équilibrée de la femme ;
- La majorité des médias n'ont pas une stratégie claire concernant le traitement des questions relatives à la femme ; certains jouent délibérément un rôle rétrograde dans ce domaine.

Conclusion

Au terme de cette analyse, nous insisterons sur quatre résultats qui nous semblent les plus importants :

- L'image négative de la femme se rapporte plus à son intelligence, à sa moralité et à son comportement qu'à l'exploitation de son corps ;
- Les études ont reconstitué cette image en se fondant sur une partie seulement des contenus de l'information ;
- La majorité des études considérées se fondent sur une approche centrée sur l'analyse des contenus et de l'influence des médias, qui néglige d'autres aspects de l'environnement de l'information et de la communication ;

– Cette démarche explique que ces études sont, pour la plupart, quantitatives et statistiques, et qu’elles analysent les contenus à l’excès, ce qui ne s’adapte pas toujours à leurs objectifs.

Il paraît nécessaire, aujourd’hui, de dépasser certains blocages, pour passer de l’ère de la problématique « femme et information » à celle de « genre et communication ». Il conviendra ensuite de revenir à la première problématique, d’une part, pour essayer de concilier les concepts de « genre » et de « femme » et, d’autre part, pour intégrer dans l’espace médiatique arabe « information et communication », sans perdre de vue que cet espace ne se limite pas à la production arabe.

Les principales conclusions du Rapport peuvent être résumées en sept points, en dehors des recommandations présentées en encadré :

1. Les études traitent le sujet de manière partielle

Il ne s’agissait pas pour nous de tenter une évaluation de ces études, mais de procéder à leur analyse, démarche qui va dans le sens des études elles-mêmes. Les études ne sauraient s’améliorer si elles ne sont pas critiquées, et tout chercheur est aussi un critique. Celles que nous avons analysées indiquent que l’image de la femme dans les médias est une image qui porte préjudice à ses capacités intellectuelles, à ses comportements et à ses rôles. Cette image négative est plus visible sous cette forme que dans l’utilisation du corps de la femme par les médias pour le spectacle ou pour la publicité.

Dans leur majorité, ces études concluent que l’image de la femme est une image négative. Quelques unes considèrent que l’image est équilibrée, ou qu’elle est tantôt négative et tantôt positive. On constate toutefois que les études arabes ne traitent pas la question de manière exhaustive, mais partielle. Dans le cas de la télévision, elles ne s’intéressent qu’aux films de fiction, à la publicité et aux vidéoclips. Dans la presse écrite, elles étudient l’image de la femme dans « les espaces qui lui sont consacrés ». Le Rapport *AWDR Women and Media* recommande par conséquent l’adoption d’une approche qualitative couvrant tous les contenus.

2. Les études parlent au nom du public et ne lui donnent la parole que rarement

De nombreuses études arabes parlent du public, mais peu d’entre elles discutent avec ce public ou lui donnent la parole. Ce résultat, qui indique que les études ont souvent parlé du public ou en son nom sans l’interroger, renvoie à d’autres résultats qui montrent que les travaux ont traité de la femme en tant que sujet passif, en se basant essentiellement sur l’analyse des contenus. Ici, le chercheur établit les souhaits du public à partir de simples supputations, ce qui est une approche peu fiable. Il est donc normal que les études ayant interrogé le public se soient contentées d’utiliser le questionnaire, qui n’offre pas de grandes possibilités d’exprimer une opinion sur le sujet. C’est pourquoi le Rapport recommande d’appuyer les études qualitatives qui donnent la parole au public.

3. Les études se concentrent sur la production écrite et sur les dramatiques télévisées

Les travaux de recherche étudient les contenus écrits davantage que les contenus visuels, qui sont traités par les articles plus que par les livres. Quant aux contenus audio, ils ne retiennent guère l’attention. L’étude de la télévision porte surtout sur les dramatiques télévisées, et dans une moindre mesure sur les vidéo-clips et la publicité. Pour les médias écrits, les études ne s’intéressent qu’à ce qu’elles appellent « les programmes consacrés à la femme », ce qui veut dire qu’elles passent sous silence la femme présente dans d’autres programmes sans y être mentionnée expressément. Les études se concentrent sur les contenus arabes, négligeant d’autres contenus largement diffusés par les médias arabes. Sur ce point, le Rapport recommande qu’une attention plus grande soit portée à l’étude de la radio et à celle des contenus d’origine étrangère proposés au public arabe.

4. Les études considèrent l’Internet comme un moyen de diffusion

Les études arabes continuent à considérer l’Internet comme un nouveau média, remplissant une fonction comparable à celle des médias traditionnels, c’est-à-dire essentiellement une fonction de diffusion. En réalité,

l'Internet a changé un certain nombre de concepts du fait qu'il est à la fois un outil de communication, de production, de recherche et d'interaction.

Le nombre restreint d'études ayant traité de la femme et l'Internet, et les méthodes utilisées par elles amènent à dire que l'approche adoptée reste une approche conventionnelle fondée sur les concepts d'émetteur, message et récepteur, à une époque où les technologies de l'information ont intégré information et communication. Par conséquent, le Rapport recommande de multiplier les études sur la femme et l'Internet sous l'angle de la technologie de la communication, et non pas seulement en tant que moyen d'information.

5. Les études sont le fruit d'un travail individuel et se concentrent sur des pays arabes particuliers

L'équipe du Rapport a constaté que les études portant sur le domaine complexe de la femme, l'information et la communication sont, pour la plupart, des travaux individuels. Certains spécialistes affirment que ce domaine ne s'est pas encore imposé en tant que domaine indépendant ayant ses propres frontières, outils, méthodologies et approches, et qu'il se contente d'emprunter à d'autres ces éléments.

Les études individuelles sur l'information et la communication sont d'une utilité limitée car le sujet nécessite une approche multidisciplinaire, et le problème s'aggrave lorsque la recherche touche au domaine de la femme, qui fait l'objet de polémiques entre les différents courants féministes.

Les études considérées s'intéressent essentiellement aux contenus diffusés par les moyens d'information et de communication. La plupart parlent surtout de la femme en tant que sujet passif, parfois de la femme productrice, et plus rarement de la femme consommatrice. Le Rapport conclut également que les études

arabes se concentrent sur des pays particuliers et qu'il est rare qu'elles étudient la femme dans un cadre dépassant celui de leurs frontières nationales. Le Rapport recommande donc que des études traitent de la femme arabe en général, au-delà du cadre national. Il recommande aussi de s'intéresser davantage à la femme en tant que consommatrice des contenus de l'information.

6. Les études sont quantitatives, statistiques et analytiques à l'excès

Le Rapport a constaté le foisonnement des études expérimentales (ou empiriques), la rareté des études fondamentales et l'absence des études appliquées, dites parfois « études de développement ». Ceci est dû à une utilisation excessive des statistiques dans l'analyse des contenus, au détriment d'autres outils permettant de produire des études qualitatives. Ces outils, tels que le questionnaire, l'entretien et les groupes de discussion ont été utilisés dans le but de collecter les données, et non dans celui de comprendre la démarche intellectuelle de la personne chez qui se forme une image mentale de la femme. Le Rapport recommande de réaliser des études fondamentales portant sur la femme, l'information et la communication, et d'instaurer des traditions de recherche appliquée visant à traiter les problèmes posés par ce domaine.

7. Les études négligent l'approche en termes de « genre »

Les études font toujours une distinction entre les programmes réservés aux femmes et les autres types de programmes. Par conséquent, elles ne prennent pas en considération les programmes sur la base des rôles qu'ils fixent aux hommes et aux femmes. Aussi le Rapport recommande-t-il l'organisation de réunions scientifiques pour étudier la question du genre.

Recommandations

Les recommandations ont porté sur les différents aspects de l'information et de la communication, mais, si certaines d'entre elles sont spécifiques et ciblées, d'autres ne semblent s'adresser à personne en particulier. D'autres encore sont à ignorer, car elles seraient de nature à produire de nouveaux stéréotypes nuisibles à la femme. Nous citons ci-après les recommandations les plus pertinentes et les plus récurrentes :

1. Recommandations relatives à la femme en tant qu'image

- Appeler à améliorer l'image de la femme dans les médias pour en faire une image positive ;
- Observer l'image de la femme présentée par les médias et attirer l'attention des différentes parties prenantes, dont les organisations de la société civile et les instances officielles.

2. Recommandations relatives à la femme productrice

- Appeler à la responsabilisation des professionnelles de l'information, afin d'améliorer la performance des médias en matière de traitement de la femme ;
- Augmenter le nombre de femmes travaillant dans le domaine de l'information ;
- Promouvoir l'accès des femmes aux postes de décision dans les institutions de l'information.

3. Recommandations relatives à la femme consommatrice

- Appeler à une prise de conscience des femmes, d'une manière générale ou pour une meilleure utilisation des médias ;
- Mener des enquêtes auprès du public pour connaître les souhaits des femmes en matière de contenus de l'information.

4. Recommandations relatives à la femme en tant que sujet

- Augmenter le nombre de programmes, d'espaces et de domaines consacrés à la femme, et s'intéresser aux différentes catégories de femmes.

5. Recommandations relatives aux médias

- Les médias doivent être sélectifs en ce qui concerne le contenu diffusé sous forme d'information ou sous toute autre forme. Il convient de soumettre les dramatiques à une évaluation préalable et de refuser la diffusion de spots publicitaires portant atteinte à la femme ;
- Les médias ne doivent pas se limiter à traiter des sujets concernant la femme sous l'angle de l'information seule, et doivent au contraire utiliser les différents genres existants ;
- Les programmes présentés doivent proposer des solutions aux problèmes auxquelles les femmes sont confrontées ;
- Les professionnels de l'information doivent œuvrer à la diffusion de programmes concernant la femme.

6. Recommandations relatives à l'environnement des médias

- Élaborer des politiques de l'information dans lesquelles les médias participent à la promotion de la femme ;
- Créer des alliances et des partenariats entre les professionnelles de l'information et leur environnement ;
- Créer des commissions pour récompenser les travaux journalistiques de qualité qui traitent de la femme.

7. Recommandations adressées « à tout le monde »

- Changer le climat intellectuel, social et politique ;
- Appliquer les lois.

En conclusion, il est possible de répartir les recommandations en trois catégories :

- ***Recommandations s'adressant à des destinataires identifiés*** : il s'agit de recommandations ciblant essentiellement les médias, et les femmes et hommes professionnels de l'information. Il convient de signaler que le premier groupe de recommandations ne tient pas compte des pressions économiques et financières exercées sur les médias.
- ***Recommandations s'adressant à des destinataires non identifiés*** : ces recommandations s'apparentent plutôt à la proclamation de positions idéologiques ou politiques, ou à l'expression de vœux pieux, ce qui les prive de tout caractère scientifique.
- ***Recommandations à ignorer*** : celles-ci appellent à instaurer certaines formes de censure des dramatiques ou des programmes d'information, ou à sensibiliser la femme aux programmes jugés « convenables » pour elle.

Recherche en cours

Pour une étude des terrains linguistiques

Projet de recherche pour une ethnographie de la parole ¹

Myriam ACHOUR KALLEL

L'usage de trois langues (maternelle, nationale et étrangère) ne cesse de susciter des polémiques nationales, en Tunisie, mais aussi régionales (en Algérie et au Maroc). Ces polémiques proviennent d'une situation définie par une triple caractéristique linguistique : la diglossie, dissociation entre langue maternelle (tunisien) et langue nationale (arabe classique) ; le bilinguisme, intégration de deux langues tunisien/arabe standard, d'une part, vs français, d'autre part ; et le *code switching* ou l'alternance codique, soit le passage d'un registre linguistique à un autre parmi les trois langues citées.

Si de rares auteurs ont réfléchi à la question, peu, en revanche, s'y sont intéressés en combinant le point de vue émique à une méthodologie-analyse se fondant sur une anthropologie de la parole. L'idée ici est de combler ce vide en recourant à un travail de terrain voulant recueillir le point de vue et les pratiques des acteurs : de quelle manière les discours et les pratiques des acteurs peuvent renseigner sur les logiques liées à la question linguistique ? Comment ces derniers considèrent-ils cette hétérogénéité (multilinguisme "serein" ou multilinguisme "fauteur de troubles") ? Quelle est, en contexte, la distance entre langue et parole ? Enfin, qu'est-ce qu'une analyse de la parole en situation, basée sur une étude de terrain, peut dégager de la dynamique sociale contemporaine ?

Je commencerai par dissiper le malentendu selon lequel il peut exister des sociétés linguistiquement homogènes avant d'argumenter en faveur d'une différence qualitative entre les différents types d'hétérogénéités linguistiques selon les contextes. En deuxième lieu, je me focaliserai sur le cas de la Tunisie, avec néanmoins de fréquentes références à l'Algérie

et au Maroc, pour montrer comment l'usage des trois langues (arabe classique, tunisien et français) s'est développé historiquement, développements souvent accompagnés de ripostes socio-politiques plus ou moins importantes. Enfin, je conclurai en argumentant en faveur d'une approche méthodologique et analytique posant la langue et ses usages comme une pratique sociale à part entière. La double vocation de ce texte est de souligner l'intérêt d'un travail de terrain ethnographique en Tunisie, tout en montrant l'utilité qu'une étude de la langue et de la parole en anthropologie suggère.

Hétérogénéités linguistiques

L'État-nation repose sur une acception selon laquelle l'établissement d'un État national suppose l'unité de trois principes : ceux de territoire, de religion et de langue (Y. Ben Achour, 1995, 95 ; A. Cheddadi, 1999, 31 ; H. Esmili, 1999, 47). Une langue commune garantit donc pour l'État-nation un seuil de cohésion minimum entre les citoyens servant de ciment, à la fois, interne – une unité entre ces derniers – et externe – en rapport à d'autres identités extranationales. L'homogénéité linguistique constitue donc une variable importante dans le maintien d'une cohésion nationale pour les décideurs politiques.

Or cet objectif politique d'unification linguistique n'est jamais véritablement vérifié. Confronté aux pratiques quotidiennes des acteurs, il est désavoué : l'on parle différemment en fonction du statut social (un "travailleur"

1. Ce texte expose le projet de recherche associée que je mène depuis novembre 2009 à l'IRMC.

parlera différemment d'un "bourgeois"), de l'âge (les adolescents emploient d'autres manières de parler que les adultes), du genre (les hommes et les femmes parlent différemment), de la provenance régionale (les "ruraux" et les "urbains"). Mais, ces usages différenciés d'une même langue commune ne sont pas neutres. Ils portent en eux des conflits et témoignent de rapports de force plus ou moins explicites : des valeurs, parfois idéologiques, sont en effet associées aux différentes manières de parler opposant un parler normatif valorisé à un parler normativement dévalué.

Ces valeurs liées aux usages différenciés d'un même substrat linguistique constituent des outils de négociation permanente entre groupes sociaux (P. Bourdieu, 1982² ; C. Canut, 2000 ; A. Le Nevez, 2008 ; K. A. Woolard, 1985). D'élément discursif, la parole devient ainsi un mode d'action sur le réel qui challenge l'équilibre promu politiquement. Sans surprise, cette hétérogénéité linguistique est généralement considérée comme négative (car corrompue, menaçante) par les décideurs politiques³. Les pratiques linguistiques différenciées renseignent donc sur les écarts tant entre groupes sociaux distincts qu'entre politiques publiques et pratiques quotidiennes.

Ainsi, deux idées se dégagent de ce qui précède : non seulement l'homogénéité linguistique n'existe nullement, mais elle comporte et témoigne aussi de conflits sociaux d'intensité variable selon les contextes. Je me baserai sur quelques exemples pour illustrer ces faits. Les deux premiers proviennent du terrain français et sont tirés des études de Cécile Canut⁴ et d'Adam Le Nevez⁵. Comme tout objet social vivant et dynamique, les langues constituent pour les acteurs sociaux, en dépit de l'homogénéisation défendue par les décideurs politiques, un véhicule d'expression personnelle. En tant que tel, ce véhicule est approprié par les groupes sociaux dans leurs pratiques langagières. C. Canut, linguiste, insiste précisément sur ces pratiques linguistiques différenciées en montrant que c'est parce qu'elles sont décontextualisées que les approches linguistiques ont tendance à être homogénéisantes.

Sa critique porte d'abord sur les analyses linguistiques des discours. Celles-ci prolongent généralement les présupposés politiques en

considérant l'homogénéité comme référent linguistique. Dans son article plaidant pour « une nouvelle approche des pratiques langagières », Cécile Canut (2001a, 392) insiste sur la nécessité d'« une remise en cause épistémologique fondamentale [...] : il s'agit de concevoir le langage⁶ dans sa dimension fondamentalement hétérogène ». Ce point de vue théorique considérant que toute pratique de la langue est hétérogène implique pour l'auteur de placer cette hétérogénéité linguistique comme point de départ de sa recherche, quitte à observer après *in situ* des tendances des acteurs à l'homogénéisation. Il s'en suit une méthodologie différente reliant les deux niveaux micro (« type d'interaction, situation de parole, etc. ») et macro (« discours idéologiques, histoire des sociétés, cultures, etc. » (*id.*, 2001a, 394)) des contextes d'énonciation, et insistant sur l'importance de saisir le « dire *en train de se faire* » (J. Authier-Revuz, 1995 cité par C. Canut, 2000, 75). Cette position épistémologique nourrit donc la méthodologie utilisée, d'une part, et éclaire l'hypothèse principale de l'étude, d'autre part : celle de mettre en évidence ce qu'elle nomme la « tension épilinguistique », c'est-à-dire les mouvements discursifs des acteurs entre homogénéisation et hétérogénéisation.

Adam Le Nevez, quant à lui, insiste sur la dimension hétérogène de la langue. S'il souligne, avec C. Canut, l'importance de considérer scientifiquement les pratiques

2. Pour Pierre Bourdieu (1982, 14) : « Les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent des rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs ».

3. La difficulté qu'ont certaines voix à se voir portées est éloquent. Ainsi en est-il du linguiste tunisien Rached Hamzaoui qui tente de montrer, depuis 1982, la dimension hétérogène de l'arabe classique.

4. « Subjectivité, imaginaires et fantasmes des langues : la mise en discours 'épilinguistique' », 2000 ; « Pour une nouvelle approche des pratiques langagières », 2001a et « À la frontière des langues. Figures de la démarcation », 2001b.

5. "Rethinking diversity and difference in French language practices", 2008.

6. Remarquons au passage que l'auteur emploie le terme de pratiques *langagières* et non *linguistiques* dans son titre tout en focalisant son attention sur l'hétérogénéité linguistique en évoquant la conception du langage et non pas celle de la langue. Mais, l'hétérogénéité est toujours constatée que l'on soit dans un registre de langue (il n'y a pas *une* manière de dire la langue) ou de langage (il n'y a pas *une* manière de dire *dans* une même langue).

quotidiennes de la langue, il va encore plus loin que C. Canut en plaçant au centre « la diversité et l'hétérogénéité linguistiques comme traits constitutifs fondamentaux et légitimes de la société française » (A. Le Nevez, 2008, 309 7). Il met en relief deux points caractérisant les échanges et les sollicitations linguistiques et langagières quotidiennes en France. D'abord, le fait qu'il n'y a pas que le français, mais une coexistence avec d'autres langues comme l'arabe et l'anglais. Ensuite, il montre qu'en fonction des origines et des influences, le français est parlé différemment. Or, et c'est ce qui a été affirmé plus haut, à ces différences sont attribuées des systèmes de valeurs et de normes : alors que la « reproduction d'une pratique standardisée [et] normative de la langue nationale » est valorisée, la diversité est perçue « en termes négatifs : comme un manque d'instruction ou de compétence linguistique, un marqueur stigmatisant de la différence sociale » (*id.*, 2008, 310).

Cécile Canut (2001a, 393-394, n. 8) remonte au XVI^e siècle pour expliquer l'instauration de cette représentation de la différence :

Pour des raisons strictement politiques de constitution ou de renforcement des Nations, la standardisation des langues et la normalisation « par le haut » donne lieu dans de nombreux États à une homogénéisation à outrance, voire à une chasse à la variation et au plurilinguisme. Ainsi, en France, l'homogénéisation linguistique totale du pays, entamée au XVI^e siècle par l'élite et les politiques, s'est exercée à la fois sur le plurilinguisme (évinciation de toutes les langues ou parlers autres que le français) mais aussi sur les usages (imposition d'un bon usage, la langue de l'élite, face auquel le seul espace possible est celui de la *faute*).

Cette normalisation peut ensuite être récupérée « par le bas ». En se basant sur un exemple de son terrain, C. Canut (2000, 83) montre comment cette standardisation a été réappropriée par les acteurs sociaux. Elle analyse en effet le discours d'un retraité, ancien ingénieur et maire du village, mettant en évidence le fait que son discours est inscrit dans un registre valorisant une pratique linguistique homogénéisante et standardisée, celle du « français des Rois de France ».

Ce « français des Rois de France » témoigne de l'instauration et de l'appropriation d'une norme standard valorisée⁸ qui dévalue

systématiquement toute autre forme de variation linguistique. Ce constat est vérifié ailleurs et en d'autres temps. Retenons, par exemple, l'étude de Paul K. Longmore (2007, 514) : dans une perspective historique, ce dernier montre comment, au moment de la construction des États Unis d'Amérique, l'élite a décidé de standardiser la langue développée durant l'époque coloniale, soit la langue anglaise. Plus précisément, l'accent londonien a été considéré comme la *bonne* manière de parler et toute diversification était alors considérée comme « crise de la langue », « confusion », « abus et corruptions ».

La mise en avant d'une manière de dire discréditant toute forme de diversification va de pair avec la mise en avant d'une langue qui en déconsidère d'autres dans des substrats multilingues, qu'ils soient individuels ou nationaux. Commençons par le premier cas, celui de multilinguisme familial, pour lequel C. Canut (2000, 91) fournit un exemple symptomatique. Il s'agit d'un entretien effectué auprès d'un homme d'une quarantaine d'années, chauffeur de taxi et motard de presse sportive. Il est de père occitan et de mère espagnole. Étant lui-même monolingue francophone, son discours témoigne d'un tiraillement (voire d'une souffrance) « entre sa pratique linguistique monolingue de la « langue des colons », selon ses propres termes, [et] son désir de la langue occitane qu'il ne peut défendre que dans les discours ».

Cependant, l'exemple des descendants de couples mixtes constitue une exception et la majorité des acteurs parlent spontanément *à partir* d'une même langue. Généralement, comme le souligne A. Le Nevez (2008), l'hétérogénéité linguistique y est pratiquée de manière non consciente. En dépit des sollicitations linguistiques diverses observées dans une échoppe de kebab, l'auteur note que « cette diversité semble passer inaperçue ». Contrairement aux politiques pour qui la langue constitue un enjeu majeur (« un pouvoir socio-

7. C'est ma traduction. Voici l'extrait en anglais : "This paper [...] seeks to reframe linguistic diversity and heterogeneity as fundamental and legitimate constitutive features of French society". Le reste des extraits sont traduits par moi.

8. Pensée par l'élite selon C. Canut (2001, 394) comme « langue idéale et pure qui n'a jamais existé (Buruma, 2001) que dans leur imaginaire ».

symbolique »), et contrairement aux activistes et aux artistes pour qui « la langue devient de plus en plus un lieu d'engagement politique [...], cette conscience ne semble pas être reflétée, du moins explicitement, dans l'échoppe de kebab » (*id.*, 2008, 312⁹).

Or, si dans certains pays cette hétérogénéité passe chez la plupart pour être inaperçue, dans d'autres, en revanche, la (les) langue(s) cristallise(nt) un véritable malaise sociologique faisant régulièrement l'objet de fortes revendications identitaires et politiques. Bien qu'il n'y ait plus de doute quant au caractère hétérogène de toute pratique langagière quelle que soit la société, le substrat social et politique de certains contextes fait varier qualitativement le type d'hétérogénéité observée. Il est possible de dégager quatre facteurs contribuant à faire varier les types d'hétérogénéité. Tout d'abord, dans les contextes où les langues font l'objet de fortes revendications, l'hétérogénéité est loin de passer inaperçue, comme on l'a vu précédemment, puisqu'elle réfère directement aux groupes sociaux et à leurs histoires sociale et politique. Ces derniers utilisent eux-mêmes le vecteur linguistique de manière tout à fait consciente (pensons au statut du berbère et aux revendications qui lui sont associées en Algérie et au Maroc¹⁰; ou encore aux débats autour de l'arabisation dans les trois pays du Maghreb central). Deuxièmement, cette conscience est teintée de souffrance. En effet, la question ici n'est pas d'être conscient du pouvoir de la langue et d'en jouer, comme peuvent le faire les artistes dans les exemples fournis par A. Le Nevez, mais d'en porter douloureusement la marque. C'est ce qu'affirment R. Bistolfi et H. Giordan (2002, 10-11) qui posent « la souffrance » comme faisant partie des caractéristiques de la réalité linguistique en Méditerranée. Rien qu'en revenant aux écrits variablement romancés de grands auteurs comme J. Derrida (1996), A. Memmi (1953), A. Khatibi (1971 et 1983) ou T. Salih (1983)¹¹, nous constatons à quel point les vécus et les émotions liés à la langue ont marqué leurs biographies respectives. En troisième lieu, contrairement aux exemples cités plus haut où il était question d'une correspondance – certes imparfaite – entre langue pratiquée et langue nationale, il est des contextes où cette correspondance est faible ou ambiguë. Par exemple, la langue arabe standard constitue la

langue nationale en Tunisie ; pourtant, elle n'est pratiquée que dans des circonstances officielles, les échanges quotidiens se déroulant en tunisien accompagnés de mots de français. Enfin, le dernier facteur participant de la variation des types d'hétérogénéités peut être formulé comme suit : l'hétérogénéité qui part d'une seule langue (le français ou l'anglais, par exemple) ne peut être similaire à celle où plusieurs langues coexistent en même temps. Or, au Maghreb, coexistent l'arabe standard, la langue parlée communément désignée par le terme de « dialecte national », le berbère (surtout en Algérie et au Maroc) et le français.

Ces quatre caractéristiques différencient les types d'hétérogénéités liées aux questions de langue. Les quatre sont attestées dans les pays du Maghreb où les enjeux de la question linguistique suscitent des passions importantes. Je me focaliserai, dans la partie qui suit, sur le cas tunisien pour exposer les développements historico-politiques liés à la coexistence des trois langues présentes sur le terrain : l'arabe standard, le français et le tunisien.

Passions linguistiques

En Tunisie, le rapport aux trois langues en vigueur constitue un problème récurrent. Celui-ci se manifeste à travers, d'une part, les enjeux

9. "While many politicians and policy makers are acutely aware of the importance of language as a site of socio-symbolic power, and language is increasingly becoming a site of political engagement for activists and artists, this consciousness does not seem to be reflected, explicitly at least, in the kebab shop".

10. Consulter notamment Abdellah Bounfour qui a consacré un ouvrage de référence sur ce point, *Le nœud de la langue* (1994).

11. Derrida (1996, 14) confie : « [...] jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances » ; ou encore T. Salih (1983, 53) : « Nous autres articulions les mots anglais comme des mots arabes, incapables d'enchaîner correctement deux sons. Moustafa Saïd, lui, tordait la bouche, tendait les lèvres, et les mots sortaient comme d'une bouche anglaise. De haine envieuse et admirative à la fois, nous l'avions surnommé "l'Anglais noir". La langue anglaise, alors, était la clef de l'avenir. Point de salut sans elle ». Soulignons que la liste des écrivains maghrébins s'étant directement ou indirectement exprimé sur les usages linguistiques est bien longue. S'y ajoute la littérature produite dans et sur d'autres contextes, notamment celle relative au créole et au français. Songeons notamment à la très riche production d'auteurs comme Aimé Césaire, Edouard Glissant ou encore Patrick Chamoiseau. Pour mieux comprendre les pratiques linguistiques, des études croisées entre les deux terrains peuvent d'ailleurs s'avérer fort salutaires.

croisés des différentes politiques linguistiques et, d'autre part, ceux des divers groupes sociaux. En fonction des rapports avec l'une ou l'autre des trois langues, ces groupes formuleront, avec plus ou moins de hargne, des revendications liées aux usages de chacune d'elles.

La langue arabe standard : entre choix politique et extériorité sociale¹²

Le standard comme choix politique

La langue arabe standard, aussi nommée classique ou littéraire, désignée en arabe par *al'arabiyya al foshâ*, est la langue de l'État tunisien, selon l'article premier de la Constitution¹³. Mais, pour qui voudrait s'arrêter sur cette dénomination, il y a matière à réflexion, comme l'a montré le juriste Yadh Ben Achour ; car la langue tunisienne est aussi, malgré ses influences européennes et berbères, essentiellement basée sur la langue arabe standard, et le tunisien est considéré comme de l'arabe. Si bien que l'on pourrait prolonger la réflexion de Y. Ben Achour (1995, 100) lorsqu'il souligne :

En posant sous forme de norme que la langue arabe est [...] la langue "nationale" ou "officielle", les constitutions ne disent pas clairement de quel arabe il s'agit. Mais, implicitement, on comprend qu'il s'agit de l'arabe classique, l'arabe de tous les Arabes.

Il est clair qu'il s'agit là moins d'une imprécision constitutionnelle que d'une provocation intellectuelle utile exprimée par le juriste puisqu'il est évident que, tant politiquement que communément, le tunisien n'a jamais eu le statut de langue. Employer, en politique, le mot « langue » renvoyait donc nécessairement non pas au tunisien mais à l'arabe standard. Ceci nous amène directement aux considérations historico-politiques de cette langue.

La langue arabe s'est installée en Tunisie lors de l'arrivée des Arabes en Tunisie, au VII^e siècle. Son instauration se poursuivit lors de l'invasion des nomades arabes Beni Hilâl, au XI^e siècle. Toutefois, plusieurs langues ont presque toujours cohabité dans le pays, et le plurilinguisme y a toujours été présent¹⁴. Outre le passage de plusieurs civilisations marquantes (avec les Amazigh, les plus anciens habitants, il y eut notamment les Phéniciens, les Romains, puis les Espagnols, les Turcs), les échanges

commerciaux en Méditerranée imposaient des échanges linguistiques dont la langue franque a longtemps constitué un outil salubre. Loin d'avoir été vécue comme une attaque, une intrusion ou encore un délitement identitaire, espagnol, berbère, arabe ont coexisté, des siècles durant, assez paisiblement. La forme la plus paroxystique de cette souplesse linguistique étant la langue franque à laquelle Jocelyne Dakhli (2008) vient de consacrer un ouvrage.

Comme l'avancent A. Naffati et A. Queffelec (2004, 4), « la Tunisie du XVIII^e siècle se présente donc comme un pays multilingue, doté d'un pôle dominant chamito-sémitique (arabe et amazigh) et d'un pôle minoritaire roman (*lingua franca*, italien et autres langues romanes) ». La langue arabe avait, pour sa part, un rayonnement important au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour certains (G. Ayoub, 2002). Toutefois, c'est au IX^e siècle que, « selon tous les historiens de la langue, la *'arabiyya* médiévale était devenue essentiellement une langue de culture, l'insigne d'une [...] élite qu'elle contribuait à instituer » (G. Ayoub, 2002, 33). Jusqu'au XIX^e siècle, seule la langue arabe standard était enseignée dans les écoles.

Les premiers enseignements en langues française et italienne sont dispensés dès la première moitié du XIX^e siècle (à partir de 1840), dans une école tunisienne (l'école polytechnique du Bardo), en tant que « langues étrangères », et plus tard au collège Sadiki. Après l'instauration du protectorat français, les écoles et collèges tunisiens en langue française se multiplient¹⁵. Dès cette époque, la représentation "positive" liée la langue française aurait déstabilisé l'ascendant social associé à la langue arabe classique. Le français était alors « la seule langue de la culture et de l'administration. L'élite autochtone avait adopté la culture française et il pouvait arriver que

12. Je ne différencie pas les types d'arabe écrit et les nomme de manière indifférenciée arabe standard et arabe classique. Certains auteurs différencient l'arabe standard de l'arabe classique. C'est le cas par exemple de M. Ennaji, 2005.

13. Article premier dans lequel l'on retrouve l'idée d'unité entre les trois principes : « La Tunisie est un État libre, indépendant et souverain : sa religion est l'islam, sa langue l'arabe et son régime la république ».

14. Voir notamment les études publiées sous la direction de J. Dakhli (2004), ainsi que celles menées par H. Naffati et A. Queffelec (2004).

15. Pour un témoignage sur un vécu de ces enseignements, consulter l'ouvrage de M. Talbi et G. Jarczyk (2002) dans lequel M. Talbi relate son expérience personnelle dans l'une de ces écoles.

certains de ses membres n'eussent point la maîtrise du dialecte » (G. Ayoub, 2002, 40). Si bien qu'à l'indépendance du pays en 1956, et malgré l'institution de l'arabe standard comme langue nationale, la langue française devait conserver une aura sociale fortement installée. Cependant, la « compétence bilingue [...] était prônée dans l'école et considérée comme un avantage majeur dans la société » (*id.*, 2002, 41). Plus encore, rapporte F. Laroussi (2003, 146¹⁶), pour « Bourguiba, le bilinguisme féconde la culture locale dans tous ses aspects et permet le développement de la langue arabe en lui apportant une complémentarité enrichissante ». Différemment de l'Algérie où la politique linguistique insistait quasi exclusivement sur l'arabe classique en excluant le français¹⁷, la Tunisie a adopté une autre stratégie : d'un côté, la maîtrise du français parce qu'il devait permettre l'accès aux sciences et à la « modernité » et, de l'autre, la maîtrise de l'arabe parce que c'est la langue de l'identité nationale et de la citoyenneté.

Au moins trois arguments ont motivé le choix de l'instauration de l'arabe classique comme langue nationale : en premier lieu, l'idée que ce dernier devait constituer un outil de consolidation nationale (tunisienne) et régionale (maghrébine et arabe), unissant et nourrissant à la fois des citoyens fraîchement décolonisés. En deuxième lieu, il s'agissait de constituer, par cette cohésion même, une force venant contrer les élans de la domination européenne. D'ailleurs, plusieurs tendances politiques parfois paradoxales s'étaient accordées sur ce statut de l'arabe standard : F. Laroussi (2003) montre la part idéologique des nationalismes arabes (nassérisme et baasisme) et de l'islamisme politique dans les choix politico-linguistiques. Enfin, et en troisième lieu, l'argument de la sacralité de la langue arabe comme langue du religieux et du Coran a été (et continue à être) fortement mobilisé pour renforcer sa légitimité institutionnelle. Dans son étude sur les discours des berbérophones au Maroc, S. Bennis (2001, 642) rapporte cet extrait éloquent d'un entretien mené avec un berbérophone :

L'arabe est mieux que la *chelha* [la langue berbère] car c'est la langue par laquelle tu vas répondre à l'ange de la mort, et c'est avec l'arabe que tu vas répondre devant Dieu.

Malgré cet accord sur le statut de la langue arabe, les complexités et les vicissitudes liées aux usages linguistiques ont abouti à l'expression de malaises sociaux extrêmement forts, dont la manifestation la plus symptomatique est sans doute celle des mouvements d'arabisation.

L'arabisation et ses contrecoups

La politique linguistique a opéré un tournant vers la fin des années 1970 où des voix nationalistes s'étaient élevées prônant le retour à l'arabisation, le français étant dorénavant perçu comme une langue hégémonique, occidentale et colonisatrice. Une campagne de réforme linguistique a été engagée et l'arabe a pris le pas sur le français. Cette politique a été différemment menée par les trois pays du Maghreb. L'Algérie est le pays où cette politique a été la plus poussée, alliant un surinvestissement de l'enseignement de l'arabe standard (produisant des bacheliers en arabe) à un rejet exacerbé du français. Sans doute, ce positionnement est à mettre en rapport avec la désignation de l'arabe standard comme langue étrangère en 1936. Quant au Maroc, pays où le protectorat français a été le plus court, dès la fin des années 1980 « le système éducatif d'État était complètement arabisé, comme l'étaient de larges sections de l'administration » (D. Marley, 2004, 31¹⁸). Dans le même temps, « le français a continué à être utilisé dans plusieurs domaines importants » (*id.*). En Tunisie, malgré la relative souplesse assumant le bilinguisme dans le processus même d'arabisation (G. Grandguillaume, 2004, 76), la langue arabe a représenté un puissant outil idéologique tant national que religieux. Mohammed Kerrou (1997, 94) considère que la langue arabe a été « l'unique biais par lequel les Maghrébins sauvegardent ou croient sauvegarder ce qui reste de leur identité grignotée par la modernité ».

16. Voici l'extrait du discours de l'ancien président de la République tunisienne : « User du français ne porte pas atteinte à notre souveraineté ou à notre fidélité à la langue arabe mais ménage une large ouverture sur le monde moderne. Si nous avons choisi le français comme langue véhiculaire, c'est pour mieux nous intégrer dans le courant de la civilisation moderne et rattraper plus vite notre retard » (cité par F. Laroussi, 2003, 146).

17. Cette (ré)action était probablement une nécessité institutionnelle qui n'était sans doute pas sans rapport avec le fait qu'en 1936, l'arabe classique a été déclaré langue étrangère en Algérie (G. Ayoub, 2002, 41).

18. Traduction de Myriam Achour Kallel.

Cependant, le processus d'arabisation n'a pas toujours servi l'objectif attendu. Trois exemples suffisent à montrer ces atterrissages involontaires. L'arabisation, initialement initiée pour contrecarrer la langue française, a paradoxalement contribué à renforcer l'usage de cette dernière. Pour S. Rabeh (1999), ce n'est pas tant l'arabisation en tant que telle que les moyens de son instauration qui ont posé problème. Car ce sont des enseignants du Moyen-Orient peu formés qui devaient assurer, après l'indépendance algérienne, l'arabisation scolaire, faisant de ce projet d'arabisation une « pâle "orientalisation" » (*id.*, 1999, 8) et ne répondant pas aux besoins sociaux de l'époque. Le même auteur poursuit (*ibid.*) :

Cette première expérience [...] s'est avérée incapable de répondre à une attente linguistique solidement ancrée dans une exigence de modernité d'une part, et de satisfaire une demande sociale de remplacement de l'usage de la langue française par l'usage de la langue arabe d'autre part.

Cet échec de l'établissement de la langue arabe a conduit à une résurgence de la langue française. S. Rabeh le résume en ces termes (*id.*) :

La confirmation (sociale) de la langue française s'est fondée sur les intentions (politiques) de son infirmation.

Un deuxième exemple se base sur cette question de la formation des enseignants et sur l'établissement des programmes scolaires pour montrer l'échec de l'arabisation. Ces derniers n'auraient pas permis aux élèves d'acquérir un niveau convenable ni en français ni en arabe standard. Des auteurs évoquent même la notion de « semi-linguisme », en référence à la faible compétence des acteurs supposés bilingues (D. Marley, 2004, 34 ; 2005, 1491), ou encore de « semi-linguisme double » pour qualifier l'alternance codique ¹⁹.

Enfin, la révision de la politique linguistique au Maroc, en 2000, illustre également les continuels réajustements de la politique d'arabisation. Le royaume marocain s'était aperçu que les objectifs d'arabisation n'avaient pas été atteints puisque le français continuait à être utilisé et que les Amazigh portaient de plus en plus haut leurs protestations linguistiques. Dans l'instauration de l'arabisation, les politiques n'auraient pas pris en compte « la nature multilingue du pays » et le « désir

d'ouverture vers le monde extérieur [...] qu'offrait la langue française » (D. Marley, 2005, 1489).

En somme, ces constats ont donné lieu à une réforme linguistique reformulant l'arabisation, visant à réintroduire autrement les langues dans l'éducation. Tant l'amazigh que le français ont eu leur place dans cette nouvelle réforme qui insiste sur trois points : « "le renforcement et l'amélioration de l'enseignement de l'arabe", "la diversification des langues pour l'enseignement de la science et de la technologie" et une "ouverture vers le tamazight" » (D. Marley, 2004, 31). Alors que l'ancienne politique linguistique ignorait la langue amazigh et excluait les autres langues au profit de l'arabe dans l'éducation, un virage est opéré par cette réforme. Cet exemple avec les deux premiers confirme le constat que l'arabisation demeure un « processus inachevé » (J.-Ph. Bras, 2004, 555).

Expériences théâtrales et extériorité de l'arabe standard

Ce processus est directement lié aux usages et aux domaines couverts par la langue arabe. Il ne faut pas omettre cependant, comme le rappelle Ayoub, que, d'une part, au XX^e siècle cette langue a considérablement évolué en tentant la recherche de l'expression plutôt que la correction. Et que, d'autre part, elle est en cours de devenir internationalisée, malgré des différences au niveau des terminologies administratives qui restent relatives à l'histoire de chaque pays ²⁰. Elle n'en demeure pas moins une langue écrite et une langue d'élite (Y. Ben Achour, 1995 ; A. Filaly-Ansary, 1999 ; M. Kerrou, 1997 ; A. Naffati et A. Queffelec, 2004). C'est la variété « haute » (*high*) par rapport à la langue tunisienne, variété « basse » (*low*), selon la terminologie de Ferguson caractérisant les situations de diglossie. D'ailleurs, plusieurs auteurs dénoncent le choix de l'arabisation comme un système favorisant le retour en force des anciennes élites déchues par la colonisation. La langue arabe est absente dans les échanges quotidiens et son appren-

19. La terminologie est de Skutnabb-Kangas et Toukomaa's (1976). Elle a été utilisée par Fitouri en 1983 (cité par S. Lawson et I. Sachdev, 2000, 1345).

20. Voir G. Ayoub (2002, 38) ou encore la fine étude d'Elisabeth Longuenesse (2005).

tissage commence dans les écoles au cours de la socialisation secondaire ²¹. De fait, elle reste différente dans les imaginaires et les émotions de la langue tunisienne. Le cas du rapport entre théâtre et langue, en Tunisie, nous permet d'illustrer cette extériorité de l'arabe standard.

Dans un article sur l'usage des langues dans le théâtre tunisien, H. Djedidi (2006) souligne qu'en dépit de l'utilisation de l'arabe standard et du français dans le théâtre tunisien, c'est la langue tunisienne (qu'il nomme « le dialectal ») qui reste la plus utilisée. Il se réfère notamment à Fadhel Jaïbi ou à Taoufik Jebali, des metteurs en scène célèbres, pour insister sur l'importance de la langue tunisienne dans l'art dramatique du pays. Quant à la langue arabe standard, selon le même auteur (*id.*, 2006, 295) :

[Elle n'est pas celle dans laquelle le public] rêve [ou] exprime ses sentiments et ses pulsions. [Elle] pose un réel problème de vraisemblance, or l'on sait combien la vraisemblance est névralgique au théâtre, parce que c'est elle qui assure l'illusion théâtrale nécessaire au fonctionnement du plaisir. Le Tunisien qui parle l'arabe [standard] sur scène produit immédiatement un effet de distanciation du fait que ce n'est pas dans cette langue qu'il a l'habitude d'exprimer l'essentiel de ses émotions.

Malgré cet important fossé affectif et imaginaire entre les deux langues, et en dépit des multiples modifications des politiques linguistiques et de l'évidence de l'extériorité de l'arabe standard, ce dernier a été maintenu. Sa conservation comme langue nationale, au détriment de la considération des autres langues maternelles au Maghreb (amazigh ou les autres « langues maternelles nationales » ²²) a été interprétée comme étant un facteur empêchant, directement ou indirectement, l'accès à la démocratie. Pour Y. Ben Achour (1995, 102), « le problème linguistique est la question constitutionnelle la plus grave au Maghreb ». Elle empêcherait l'accès à la démocratie pour deux raisons : d'abord, parce que sa maîtrise par une faible partie de la population rend impossible un véritable débat politique, faute de support linguistique commun. Ensuite, parce qu'étant langue écrite et non pas parlée, son utilisation romprait presque la possibilité de communication entre le pouvoir et les citoyens. Le rapport entre le statut de l'arabe standard et la démocratie est aussi abordé par Jean-Philippe

Bras. Pour lui, instaurer un multilinguisme équivaldrait à permettre une pluralité de représentations et donc, à autoriser la liberté de pensée ²³.

En définitive, la situation de l'arabe standard, en Tunisie, demeure ambivalente. D'abord considérée comme langue salvatrice et constitutive du citoyen, elle n'a finalement pas permis cette cohésion dans la mesure où elle est restée une langue d'élite, écrite, et extérieure à ces citoyens. Quant au français, vis-à-vis duquel il était question qu'elle triomphe, il n'a pas été évincé par elle. D'autres passions entrent en jeu pour le mobiliser ou le démobiliser en fonction des contextes.

La langue française : heurs et malheurs

Si les pays du Maghreb ont eu une histoire riche d'un point de vue linguistique, par l'utilisation en leur sein de l'espagnol (notamment à travers les Morisques), de l'italien, du maltais ou de la langue franque, c'est le français qui est aujourd'hui prégnant socialement et politiquement. La mémoire linguistique a fait son travail de tri et a retenu de cette cohabitation la langue qui prévalait à l'époque coloniale. Une littérature « d'expression française » a fleuri durant le dernier siècle témoignant de cette incorporation du français dans l'expression et la présentation de soi ²⁴. Sans doute, l'un des auteurs les plus marquants a été le Marocain A. Khatibi (1983) avec *Amour bilingue*, mais aussi les Tunisiens A. Meddeb, H. Béji et bien d'autres encore.

21. Là aussi, une comparaison sur le statut formel et les pratiques des langues serait fort utile entre le Maghreb et l'île de la Réunion par exemple, où le créole est langue maternelle et le français est appris lors de la scolarisation. Le créole étant « largement basé sur la langue française », il est à comparer avec le tunisien en tant que variété basse relativement au français, variété haute. Pour plus de développements, cf. C. Ghasarian, 1998.

22. Par « langues maternelles nationales », j'entends les langues établies dans les pratiques, différentes des langues nationales, établies par des politiques. C'est le tunisien parlé en Tunisie, l'algérien en Algérie et le marocain au Maroc.

23. Il en est de même pour les conversions religieuses : les textes constitutionnels l'autorisent, mais celles-ci restent, dans les faits, condamnables par les autorités. Permettre la conversion religieuse c'est permettre l'établissement d'une diversité d'univers de sens et donc, autoriser la pluralité de croyance, cf. M. Achour Kallel, 2008.

Bilinguisme heureux ou souffrance linguistique

Cette cohabitation entre arabe et français a été différemment décrite par les auteurs. Tantôt on y voyait un bilinguisme riche et heureux tantôt, au contraire, on y percevait un obstacle majeur à l'épanouissement politique, social et culturel des pays du Maghreb. J. Dakhli (2000, 41) souligne que la Tunisie, creuset de langues diverses, est reliée à d'autres langues que le français, comme la langue franque ou l'italien, insistant sur le fait que :

Le phénomène de métissage linguistique [...] est bien antérieur [à la période coloniale] et ce n'est que par une forme de fiction que l'on peut concevoir le rapport colonial comme le point de départ de ces contacts de langues.

Ainsi, en se basant sur la littérature dite d'expression française, elle montre les emprunts des auteurs à la langue franque par l'emploi de mots tels que *Phantasia*, *mantèque* (dans Une odeur de mantèque) ou *Talismano* dans les titres de leurs romans. Dans le même temps, elle s'étonne de l'ostracisme de ces mêmes auteurs envers cette référence linguistique, ces derniers articulant toujours leurs pratiques linguistiques autour de la question de la langue française relativement à leur arabophonie.

Si, comme le note J. Dakhli, « la mémoire n'est pas seulement ce dont on se souvient, mais la langue dans laquelle on se souvient », il est clair que la langue franque, par son utilisation – même non consciente –, fait partie de cette mémoire linguistique non évoquée. En revanche, la mémoire en tant que « ce dont on se souvient » fait largement ressortir la langue française comme langue faisant sens (positif ou négatif) chez les acteurs concernés. Ainsi, deux questions doivent être différenciées : c'est une chose de chercher à savoir à quand remontent les contacts linguistiques, c'en est une autre d'inverser le problème pour commencer à interroger des pratiques et des vécus, pour contradictoires qu'ils soient. En réalité, les groupes sociaux se souviennent moins qu'ils associent, et ces associations sont dépeintes par de nombreux écrivains comme relevant de registres fort ambivalents souvent exprimant des douleurs linguistiques. Ces derniers oscillent entre le souci d'intégrer la langue française et celui de s'en démarquer par le recours à un modèle d'authenticité arabophone²⁵.

De fait, la dénomination de la langue française comme langue étrangère est souvent signalée au singulier, témoignant d'un « étranger défini », comme le décrit le juriste algérien R. Babadji (1990, 211). Cet acte manqué grammatical apparaît aussi dans les textes législatifs écrits en arabe dans lesquels le terme de « langue étrangère » est précédé d'un article défini (*'bi al lughati al ajnabiya*) (id.). Ainsi, la langue française devient l'étrangère par excellence, moins par son extériorité que par sa proximité (G. Grandguillaume, 2003, 73 ; Y. Ben Achour, 1995, 95-96).

Le français : langue coloniale ?

De cette ambivalence traduisant un malaise linguistique à une considération plus frontale du rapport au français, la distance a pu être franchie. L'emploi et les implications de la langue française et de la langue arabe continuent à alimenter les débats²⁶. Le français est considéré, dans certains cas, parfois dans le même temps que son usage, comme une menace pour l'intégrité nationale. Cette posture est répercutée dans le domaine de la presse, où certains articles déplorent la forte utilisation du français en Tunisie, mais aussi dans des travaux scientifiques. Dans son ouvrage, rédigé en anglais, sur le multilinguisme au Maroc, Moha Ennaji (2005, 231²⁷) souligne l'importance, dans la nouvelle charte éducative de son pays (2000), de l'intégration des langues étrangères (l'italien, le français ou l'anglais) en même temps que les langues arabe et berbère. Selon lui, son bon accomplissement permettrait d'atteindre

24. La formule même de « littérature d'expression française » est à interroger dans la mesure où elle peut être différemment interprétée : contient-elle les traces d'un rapport douloureux au colonisateur (pour J. Dakhli, 2000, c'est ainsi que certains la conçoivent) ? Et donc, constitue-t-elle une reformulation douloureuse de l'identité ? Ou signifie-t-elle, comme le suggère A. Memmi (2001), que seule l'expression est française, l'identité restant fortement maghrébine puisqu'il insiste sur l'identité maghrébine de cette littérature d'expression française. Notons que cette littérature a été désignée par H. Salha et H. Hemaïdi (1997, 6) par « littérature d'impression française ».

25. Consulter à ce propos l'article critique de J. Dakhli (2000), relatif aux rapports d'écrivains maghrébins d'expression française à la question linguistique.

26. Certains parlent de « lutte culturelle » (M. Kerrou, 1997, 83). D'autres auteurs se sont penchés sur ce même sujet comme C. Taine-Cheikh (1994) pour la Mauritanie ; G. Grandguillaume (2004) pour l'Algérie.

« un consensus national sur la question linguistique [...] pour éviter la totale domination de la culture française et occidentale ».

L'idée du français comme langue hégémonique et outil incontestable au temps de la colonisation est débattue ailleurs, en Côte d'Ivoire par exemple où le français est langue officielle. J. Kouadio N'Guessan (2007, 72) met en évidence le rapport entre colonisation et promotion du français, bien exprimé par cet extrait, cité par l'auteur, d'un discours de Jean Jaurès en 1884, dans lequel l'homme politique français souligne l'importance :

de songer avant tout à la diffusion de notre langue : nos colonies ne seront françaises d'intelligence et de cœur que quand elles comprendront un peu le français [...]. Pour la France [...], la langue est l'instrument de la colonisation.

Toutefois, l'auteur ne s'arrête pas à la récupération de cette vérité historique mais considère la question linguistique à partir des pratiques contemporaines. Celles-ci font surgir une nouvelle manière de parler français, le *nouchi*, né dans les années 1980, dont le vocabulaire se réfère tant au français standard, au français « populaire ivoirien » qu'aux langues ivoiriennes. De fait, l'auteur souligne que le français, bien qu'installé de manière hégémonique, a été réapproprié par les Ivoiriens sous cette nouvelle forme linguistique qu'est le *nouchi*, faisant, conclut-il, « de la langue française une langue véritablement ivoirienne, cohabitant avec les langues nationales dans une francophonie qui se veut désormais plurielle » (*id.*, 2007, 84).

Cette souplesse d'analyse n'est pas toujours partagée. Par exemple, le sociolinguiste Keisuke Kasuya (2001) décortique les stratégies par lesquelles la langue française a dominé à travers les démarches de politique linguistique entreprises dans « l'impérialisme et le colonialisme du passé ». Un prolongement de cette volonté « d'hégémonie impérialiste » est manifesté, selon l'auteur, par la francophonie, motivé par la double menace de la perte des colonies (la francophonie étant née la même année que l'indépendance algérienne en 1962) et celle de la montée en puissance de la langue anglaise. Considérant une démarche politique, l'auteur n'aborde pas le problème des pratiques linguistiques en usage.

Car, malgré des politiques linguistiques offensives, plusieurs travaux s'accordent à montrer qu'au niveau des pratiques, le français trouve davantage sa place dans les échanges quotidiens au Maghreb que l'arabe standard²⁸. Ces travaux, en parlant de bilinguisme ou d'alternance codique pour décrire les types d'échanges linguistiques, rendent compte de la faible présence de l'arabe standard dans les échanges usuels. Citons notamment l'étude psychosociale de S. Lawson et I. Sachdev (2000), portant sur les dimensions attitudinales et comportementales de l'alternance codique. En croisant trois méthodologies différentes, les auteurs mettent en évidence le recours bien plus significatif au français qu'à l'arabe standard dans les échanges. Remarquons toutefois que ces conclusions peuvent être renforcées par la dilution de l'arabe standard dans les langues parlées, ce qui induit une difficulté pour le détecter, au profit du français. Aussi peut-il sembler plus évident (car plus facile) de distinguer le français que l'arabe standard dans les échanges linguistiques. Par ailleurs, soulignons que cette dernière étude a été menée dans la ville de Sousse. Menée ailleurs, l'enquête aurait pu avoir des résultats différents. En effet, les faibles ressources induisent une faible scolarisation et entraînent une faible maîtrise du français. Dès lors, ne serait-il pas possible que l'alternance codique engage davantage l'arabe standard que le français ? Cette hypothèse met en relief l'inégalité de la distribution des connaissances rendant ainsi la maîtrise de la langue française une affaire d'élite.

Le tunisien : une langue ?

Du « petit arabe »

La langue tunisienne, politiquement posée comme « dialecte », est souvent sous-évaluée. D'une part, elle est considérée comme la variété « basse » de la diglossie arabe standard / arabe tunisien, d'autre part, elle est souvent dépeinte

27. Traduction de Myriam Achour Kallel.

28. Pourtant, pour G. Ayoub (2002, 50), nous serions, depuis le XX^e siècle, dans une constellation unique dans l'histoire. En se basant sur les évolutions historiques liées à l'établissement de formes lexicales et grammaticales assouplies, l'auteur conclut : « Jamais, dans le passé, la langue de l'écrit et celle de l'oral ne furent si proches et si intriquées ».

comme un impur *patchwork*. Ses origines multiples (française, berbère, arabe standard, maltais, espagnol, langue franque) ne sont pas considérées dans leur concrétude mais expriment souvent un caractère hybride anormalisé. Comme s'il était suggéré qu'une langue pouvait être pure et s'auto-engendrer. C'est en ces termes que H. Djedidi (2006, 292-293) qualifie la langue tunisienne – qu'il nomme « dialectal » tout au long de son article :

Cette langue dans laquelle les Tunisiens expriment et libèrent leurs pulsions, c'est à dire le dialectal, autrement dit ce *patchwork* où le berbère, le turc, l'italien, le français font bon ménage avec un arabe approximatif et relâché et dont la rhétorique mêle dans un mélange à la limite du surréalisme les registres du gastronomique, du sacré et de l'obscène.

M. Kerrou (1997, 77) corrobore cette description de la langue tunisienne :

Cette langue parlée ou dialectale est perçue par l'élite arabophone et arabiste comme altérée et déformée bref vulgaire 'amiyya. Banni par les Académies de langue arabe, notamment par le courant intégriste linguistique afin d'éviter les schismes, le dialectal est mal vu, méprisé par les élites savantes qui pourtant en usent dans leur vie quotidienne tout en l'hybridant avec leurs vocables savants.

Pour l'auteur, c'est précisément ce lien ontologique entre l'arabe standard et le tunisien qui est en cause. Parce que la langue tunisienne est jugée d'après la norme de l'arabe standard, elle devient dépréciée, ce serait du « petit arabe » pour paraphraser l'expression de C. Ghasarian (1998). Une comparaison peut être faite avec le créole en usage dans l'île de la Réunion qui, s'étant formé à partir du français, est aussi perçu comme du « petit français », « plein de fautes ». Cette perception est décrite par C. Ghasarian comme un « problème psychologique », mais ayant incontestablement d'importantes répercussions psychosociales et politiques.

Évidence sociologique contre voile institutionnel

Un deuxième argument contribue à la dévaluation de la langue tunisienne, celui de son caractère oral. Non écrite, elle ne posséderait pas d'assise institutionnelle. Deux exemples de terrain éclairent ce constat. Le premier nous vient des réactions suscitées par la

création de la première radio privée, *Mosaïque FM*. Alors que les autres radios privilégient l'usage de la langue française (*Radio Tunis Chaîne Internationale* ou *RTCI*) ou de l'arabe standard (*la Radio nationale* et, dans les années 1990, la *Radio des jeunes*), la stratégie linguistique de la chaîne *Mosaïque FM* a été tout autre. Cette dernière a fait le choix d'employer la langue tunisienne telle qu'elle est communément parlée, c'est-à-dire en lui incorporant le français et l'arabe standard. Malgré le succès de cette station radiophonique en termes d'audience ²⁹, celle-ci a fait l'objet de nombreuses critiques négatives sur la langue employée. Retenons par exemple cet extrait d'article paru dans l'hebdomadaire tunisien de langue française, *Le temps*, où l'auteur, B. Ben Henda, dénonce :

[Cette] langue tellement hybride et bâtarde [...]. Car ce n'est pas tout à fait de l'arabe ni tout à fait du français ni du véritable anglais ni de l'italien pur ni de l'espagnol qui coule de souche, ni même du tunisien authentique ! C'est tout cela en même temps et rien de vraiment identifiable ³⁰.

Il appuie ses commentaires d'exemples de mots utilisés à la radio, des mots répandus dans les échanges linguistiques quotidiens mais qui n'avaient pas droit de cité dans les autres radios. Bref, les choses se passent comme si l'on n'a découvert la langue tunisienne que lorsqu'elle a été déplacée du registre de l'oral désinstitutionnalisé à celui de l'oral assumé et présent.

Un deuxième exemple est fourni par l'imam Mohamed Machfar qui, depuis 2008, a apporté un nouveau style ³¹ à son prêche, notamment en y introduisant les structures du parler tunisien quotidien. Son choix linguistique lui a aussi valu des désapprobations. Citons-en deux : la première est exprimée dans un article intitulé

29. D'après Magharebia.com : « Avant l'arrivée de *Radio Mosaïque* sur les ondes, seulement 20 % de la population déclaraient écouter la radio publique. Aujourd'hui, selon les chiffres de MédiaScan, ce sont près de 50 % des Tunisiens qui écoutent la radio de manière régulière. Plus de 75 % d'entre eux écoutent exclusivement *Radio Mosaïque* », <http://www.magharebia.com/cocoon/awi/xhtml1/ft/features/awi/reportage/2007/04/13/reportage-01>, consulté le 12 octobre 2009.

30. <http://www.babnet.net/forum/viewtopic.php?t=124> ; consulté le 12 octobre 2009.

31. J'emploie la notion de « style » dans le sens qui a lui a été conféré par Bruno Martinelli (dir., 2005) notamment à partir de l'anthropologie de la technique et de l'esthétique.

« Le cheikh Machfar en djellaba rose »³², et publié sur la page web d'informations tunisiennes *Babnet* : de façon symptomatique, l'auteur de cet article y rend incroyable, non seulement la manière de parler, mais aussi les choix de couleurs du cheikh en matière d'habillement. Une autre désapprobation, exaspérée s'est traduit par la constitution d'un groupe sur le réseau Facebook et intitulé : « Pour que Mohamed Machfar nous fiche la paix ! ». Parmi les arguments cités figure en bonne place l'inadéquation de la thématique traitée (religieuse) avec le support linguistique, l'usage de ce dernier étant jugé inapte et indigne de l'éloquence et de la distinction requise pour un cheikh³³.

Au final, alors même que le tunisien demeure une langue de communication et d'expression, et que les échanges quotidiens se font essentiellement en langue tunisienne, tout en ayant recours aux deux autres langues, arabe classique et français, il apparaît que l'intégration du tunisien dans le domaine religieux pose, collectivement, problème. Ainsi en est-il dans le domaine public de la radio ; car, accepter de déplacer la langue tunisienne dans le registre religieux ou, plus généralement, dans un domaine public, serait la reconnaître institutionnellement³⁴. C'est ce qu'entend Y. Ben Achour (1995, 102) lorsqu'il qualifie « notre situation linguistique [de] celle du présent-absent, de l'absent-présent ; du vivant-mort, du mort-vivant ». Il développe son idée par cette explication assez poignante (*id.*) :

La langue présente, matricielle et vivante reçoit, par pur volontarisme, le statut constitutionnel d'un absent, alors que la langue absente, qui a vidé les lieux de la domesticité, du commerce, des loisirs, des sentiments, du plaisir, du crime, de la vertu, des réseaux primordiaux de communication *notamment le berceau*, se voit octroyer le statut constitutionnel du présent.

De nouveaux rapports ?

Le domaine artistique est également un espace où le caractère vivant et expressif de la langue tunisienne est révélé. Aujourd'hui, en effet, nous voyons éclore, en profusion, de nouvelles créations dont la langue constitue le support principal. Tel qu'en un laboratoire, la langue y est de plus en plus disséquée, expérimentalisée, sciemment hybridée, parfois de manière provocante comme c'est le cas de la musique à tendance revendicative du rappeur

Extrajenro, le Tunisien du groupe espagnol Delahoja. Aussi critique que le précédent, quoique plus révérencieux dans son choix lexical, Balti, autre rappeur tunisien, traite des mêmes questions politiques et sociales, et élargit son audience. Son répertoire est construit par du tunisien ne cherchant ni la beauté de la formule ni la correction grammaticale ni encore le style fleuri des autres chansons à succès (dont le chanteur Lotfi Bouchnek est l'un des ambassadeurs les plus respectés) et qui se caractérisent par une recherche d'authenticité linguistique d'ordre « folklorique ». Balti, quant à lui, privilégie l'expression en ayant recours à du tunisien décontracté, mais aussi au français ou à des mots dérivés du français. Par ces différents usages linguistiques, faits de manière décomplexée, il cherche à dénoncer des problèmes politiques et à exprimer des détresses sociales.

Un troisième exemple artistique de cette créativité linguistique actuelle nous vient du jeune Wassim, connu sous le pseudonyme de *Khaliga TV*. Son registre est plus humoristique que les deux premiers et son succès est tel qu'une rubrique quotidienne lui a été confiée sur la radio tunisienne *Mosaïque FM*. Il figure aussi sur le réseau Facebook sous le pseudonyme de *Khaliga Network*³⁵. Ses sketches sont basés sur une accentuation de traits relatifs à l'accent, au débit ou encore au lexique des manières de parler se réclamant implicitement des pratiques sociales en usage. Ce nouveau type de parler est d'ailleurs

32. L'article est en arabe standard (traduction Myriam Achour Kallel). Cf l'adresse URL suivante : <http://www.babnet.net/festivaldetail-17302.asp>; consulté le 12 octobre 2009.

33. L'adresse du site est : <http://www.facebook.com/group.php?gid=39258368672>, consulté le 17 novembre 2009. La description du groupe est en arabe standard, voici sa traduction : « Parce que son humour est lourd... parce qu'il n'a pas la distinction et l'éloquence des imams... parce que la plupart des gens ne l'ont pas digéré... on lui demande de nous foutre la paix ».

34. Y. Ben Achour (1995, 99) rapporte l'anecdote suivante, qui n'est pas sans lien avec les deux citées : « Un jeune journaliste présentant à Tunis, en novembre 1994, les Journées cinématographiques de Carthage se vit rudement critiquer par la presse. Parmi les griefs retenus contre lui figurait celui d'avoir fait sa représentation en dialectal, avec légèreté, et même par esprit de dérision à l'égard de la "langue du *dhād*" (arabe littéraire) ».

35. La rubrique est intitulée « Seyeskhok ». De nombreux extraits sont disponibles sur le site de la radio : <http://www.mosaïquefm.net/index/a/Actif/Cat/64>, consulté le 13 octobre 2009. L'adresse URL du lien vers la page facebook est la suivante : <http://www.facebook.com/search/?q=khaliga&init=quick#/pages/Khaliga-Network1/52532616615?ref=search&sid=1031601071.1926692881.1> (consulté le 15 septembre 2009).

comparable au *nouchi* ivoirien tant par la fabrication sémantique d'un nouveau lexique que par ses thèmes de prédilection³⁶. Pour revenir à l'humoriste, voici en quels termes il se présente sur le site de cette même radio :

Khali9a TV ça te dit quelque chose ? C'est moi Wassim qui suis derrière tout ça [...]. À l'origine, j'étais parti pour une carrière dans la construction navale après des études en Ukraine, mais comme on dit, chassez le naturel il revient au galop.³⁷

Cette auto-présentation permet d'aborder un dernier point, celui du versant écrit de l'inventivité linguistique. Depuis quelques années, on assiste en Tunisie à l'utilisation de chiffres pour symboliser des lettres qui n'existent pas dans l'alphabet latin lorsque l'écriture se base sur cet alphabet pour s'exprimer en arabe. C'est une pratique commune dans les échanges de messages téléphoniques ou dans ceux du réseau Facebook, par exemple. Il y devient courant de trouver, insérés dans le mot, les chiffres 3, 5, 7, 9, ce qui rend la lecture peu évidente pour ceux qui ne s'y sont pas accoutumés. Or cet usage s'est étendu : Wassim, dans sa présentation, utilise le chiffre 9 pour signifier ce qui aurait très bien pu être exprimé par l'utilisation de la lettre « k » ou « qu » (le 9 équivaut au « k »). Il choisit pourtant cette nouvelle écriture. Si l'on suit Jean-Loup Amselle (2004, 276) lorsqu'il affirme que « l'élaboration d'une transcription a pour effet d'entraîner l'apparition d'une nouvelle langue, en raison même des modifications linguistiques entraînées par le script », le tunisien serait-il en train de passer de l'oral à une nouvelle forme d'écrit annonçant les prémisses d'une nouvelle langue ? Plus prudemment, assisterait-on à un moment de reformulation des rapports des acteurs sociaux avec cette langue tunisienne ?

Conclusion

De ce qui précède, il semble que l'hétérogénéité entre les trois registres linguistiques manque de fluidité. Nous sommes loin, semble-t-il, d'un multilinguisme serein, d'un recours paisible à l'une ou l'autre des trois langues où des hiérarchies informelles seraient établies³⁸. Résumons les idées que nous venons de développer, à partir du cas tunisien : l'arabe classique est une langue parlée et non orale ; le

français, en plus d'être une langue controversée politiquement, reste une langue d'élite ; son mélange au tunisien, dans le registre parlé, renseigne sur ce que certains auteurs dénomment un « semi-linguisme », soit le manque de maîtrise de l'une et l'autre langues. Enfin, il apparaît que le tunisien, tel qu'il est parlé, pose problème dans la mesure où la réalité sociologique et l'exigence institutionnelle ne sont pas en accord. En somme, il est clair que la question des usages linguistiques témoigne d'une hétérogénéité tourmentée, conflictuelle et passionnée puisque contenant en elle des enjeux forts d'ordres identitaire, politique et culturel³⁹. Aussi, par quelles méthodes faudra-t-il aborder les questions posées, dans le cadre une investigation scientifique plus large ?

Les deux premières parties de cet état des lieux de la recherche sont basées sur des analyses de revues de la littérature, plus rarement sur celles de phénomène de société (comme c'est le cas pour les apports artistiques en langue tunisienne). Pour cela, elles ont été essentielles pour signaler la teneur problématique de la question linguistique : au-delà des impératifs des politiques linguistiques, ce sont bien les élans passionnés des différents groupes sociaux et politiques qui font la complexité du phénomène linguistique.

Nous ne prétendons pas répondre à toutes les questions énoncées en introduction car, si l'existence d'une problématique est avérée, en revanche, ses différents fragments, tant métho-

36. J. Kouadio N'Guessan (2007, 82) précise que, dans le *nouchi*, « les thèmes de prédilection sont la violence, la drogue, la prostitution, la police, l'argent, mais également les relations filles-garçons, la vie à l'école et à l'université, la nourriture, la manière d'être ou de paraître (la frime) ».

37. <http://www.mosaïquefm.net/index/a/EquipeDetail/Element/69>, consulté le 13 octobre 2009.

38. Il est inévitable que la nécessité d'établir des classifications pour organiser le monde social implique que des hiérarchies linguistiques soient posées par ceux qui pratiquent plusieurs langues. Si je rejoins la critique de A. Filaly-Ansari (1999) adressée à Y. Ben Achour (1995) pour ses idées d'apposition de modèles existant en dehors de la réalité sociale locale, la réponse du premier étonne toutefois par la non prise en compte de ces hiérarchies linguistiques. Il propose en effet, pour les États du Maghreb, l'usage de quatre langues (arabe, tamazight, français et anglais) sans prendre en compte quelles en seraient, dans la pratique, les conséquences pour les acteurs.

39. Il est important de souligner l'importance du contexte sociopolitique dans ces revendications linguistiques. Par un éclairage historique, J. Dakhli (dir., 2004) montre notamment que les préoccupations linguistiques au Maghreb, ne le sont que par l'effet d'un contexte relativement contemporain voilant une forme linguistique métissée qui a toujours existé dans ces mêmes pays.

dologiques qu'analytiques, sont loin d'être un tant soit peu démêlés. En effet, dans la majeure partie des références citées, il est assez courant de constater des glissements analytiques entre les sources et les portées de trois registres différents. Ces derniers sont les suivants :

1. *Les déterminations politiques de la langue*. Ce sont les intérêts intellectuels de Y. Ben Achour (1995), M. Kerrou (1997) et R. Babadji (1990). Là encore, il est possible de différencier ces déterminations politiques en fonction des intérêts de chacun des auteurs qui focalisent leur attention sur telle institution plutôt que sur telle autre : le droit pour le premier et le troisième auteurs, une approche macrosociologique pour le deuxième.

2. *Les usages linguistiques observés de groupes sociaux*. Ce type de registre correspond aux intérêts de M. Ennaji (2005), S. Lawson et I. Sachdev (2000) et S. Bennis (2001). Ces intérêts diffèrent aussi selon les approches disciplinaires : en l'occurrence, respectivement, linguistico-sociologique, psychosociale et linguistique moderne.

3. *Les approches historiques de la langue* : parmi les références citées cette approche est notamment celle qu'a emprunté J. Dakhli (dir., 2004).

Loin de s'exclure, ces trois types d'approche se complètent. Tout en insistant sur l'intérêt de chacune d'entre elles, il est utile de noter que ces approches constituent trois centres d'intérêt intellectuel qu'il faut différencier pour ne pas brouiller les pistes d'interprétation. Alors même que les questions linguistiques circulent, dans leur production (et reproduction), d'un registre à un autre, il convient de ne pas confondre les points de départ épistémologiques ou conceptuels des chercheurs avec les pratiques effectives des acteurs⁴⁰.

Prenons deux exemples succincts : les rapports des langues aux identités, d'une part ; « la mémoire des langues » vs « langues de mémoire »⁴¹, d'autre part. De nombreux auteurs ont montré les limites de l'idée que langue et territoire puissent être confondus. Il en est de même pour le rapport entre langue et identité. Il est vrai que sociologues, anthropologues, historiens et linguistes sont d'accord pour confirmer le caractère hétérogène de toute pratique linguistique. Il est vrai, par exemple, que certains ont montré, comme l'indique J.-L. Amselle (2004), que chez les Peul les

mêmes identités supportent des langues différentes ou qu'une même langue peut être parlée par plusieurs groupes qui ne s'identifient pas forcément les uns aux autres. Mais, entre l'évidence intrinsèque de l'hétérogénéité de la pratique linguistique et la réalité sociologique des acteurs, les choses ne s'accordent pas forcément. Or souvent les recherches ne sont pas suffisamment approfondies sur les différences entre ce qui veut être entendu comme une sagesse ou une vérité scientifique, d'une part, et les faits tels que les vivent les acteurs, d'autre part. Rares sont les travaux qui traitent de cette différence. Néanmoins, le travail de C. Canut (2000) qui, en ayant pris le soin de montrer le recours épistémologique et les répercussions méthodologiques du point de vue de l'hétérogénéité linguistique, montre que la pratique des acteurs oscille entre homogénéisation et hétérogénéisation, ce qu'elle nomme une « tension épilinguistique ».

Si différentes langues ont toujours coexisté en Méditerranée, en revanche, et de façon générale, peu d'informations sur les pratiques vécues nous est fourni dans le cadre d'une ethnologie du contemporain. Là encore, les choses vues d'en haut, ou telles qu'elles « devraient être », ne coïncident pas forcément avec ce que peut révéler l'observation ethnographique.

Nous proposons donc, dans le cadre de ce projet de recherche, de préciser le type de registre dans lequel se situe l'enquête, tout en montrant les passages et les circulations des faits linguistiques d'un registre à l'autre, en se basant sur une méthodologie appropriée, celle d'une anthropologie de la parole. L'objectif est de s'intéresser aux pratiques vécues des gens en insistant implicitement sur la différence entre registre émique et registre étique, ainsi que le rappelle J.-L. Amselle (2004, 275) en abordant : « le problème logique inhérent à l'utilisation de l'opposition entre langue imputée à un individu ou à un groupe par le linguiste ou l'anthropologue (aspect étique) et l'identité de la langue effectivement revendiquée par le ou les locuteurs (l'aspect émique) ».

40. C'est aussi le point de vue défendu par D. C. Johnson (2009) pour qui les intérêts portés aux politiques linguistiques ne devraient pas exclure ceux s'orientant vers ce qu'il nomme une « ethnographie de la politique de langue ».

41. Je reprends ici une terminologie de J. Dakhli, 2000.

En somme, l'un des intérêts de ce projet réside dans son inscription disciplinaire, tant méthodologique (ethnographie) qu'analytique (anthropologie de la parole). Il s'agira de partir des pratiques et des significations des acteurs tout en prenant en compte le substrat social et politique sur lequel la question linguistique est dynamiquement posée en Tunisie : les acteurs sociaux considèrent-ils comme problématiques l'implantation du français et le statut décrit comme figé de l'arabe classique ? Pensent-ils leur multilinguisme comme problématique ou, au contraire, positif dans un pays touristique tel que la Tunisie ? Sans doute les pratiques et les sens qu'ils accordent à ces différentes questions sont-ils plus subtils et plus ingénieux que ce que l'on peut en croire *a priori*. Les questions de départ seront donc, comme dans toute pratique ethnographique, d'ordre exploratoire et à visée descriptive : comment et où les groupes sociaux pratiquent-ils les différents registres linguistiques dont ils disposent ? En fonction de quoi font-ils leurs choix ? Dans quelles circonstances et avec qui s'y emploient-ils ? Si tout reste encore à interroger, seule l'autorité d'un terrain ethnographique peut permettre de découvrir la manière par laquelle les acteurs, en situation, exercent leurs rapports aux langues et (re)produisent de la parole.

Bibliographie

- ACHOUR KALLEL Myriam, 2008, *Les convertis à la foi baha'ie en Tunisie. Vers des identifications transnationales*, thèse de doctorat en ethnologie, Université de Provence.
- AMSELLE Jean Loup, 2004, « Du métissage au branchement des langues », in Jocelyne Dakhliia (dir.), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Paris, IRMC Maisonneuve & Larose, 273 278.
- AYOUB Georgine, 2002, « La langue arabe entre l'écrit et l'oral », in R. Bistolfi (dir.) et H. Giordan (collab.), *Les langues de la méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 31 52.
- BABADJI Ramdane, 1990, « Désarroi bilingue : note sur le bilinguisme juridique en Algérie », *Droit et Société*, n° 15, 207 217.
- BEN ACHOUR Yadh, 1995, « Politique linguistique au Maghreb », *La pensée*, n° 303, juillet août septembre, 93 102.
- BENNIS Saïd, 2001, « Dynamiques épilinguistiques au Maroc. Le cas des discours des Chleuhs », in « Langues déliées », *Cahiers d'études africaines*, t. 46, n° 163 164, 637 647.
- BISTOLFI Robert (dir.) et GIORDAN Henri (collab.), 2002, *Les langues de la méditerranée*, Paris, L'Harmattan, Coll. (Les cahiers de Confluences).
- BOUNFOUR Abdellah, 1994, *Le nœud de la langue. Langue, littérature et société au Maghreb*, Aix en Provence, Edisud.
- BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BRAS Jean Philippe, 2004, « La langue cause national(e) au Maghreb », in J. Dakhliia (dir.), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Paris, IRMC Maisonneuve & Larose, 545 561.
- CANUT Cécile, 2000, « Subjectivité, imaginaires et fantasmes des langues : la mise en discours 'épilinguistique' », *Langage et société*, vol. 3, n° 93, 71 97.
- CANUT Cécile, 2001a, « Pour une nouvelle approche des pratiques langagières », in « Langues déliées », *Cahiers d'études africaines*, t. 46, n° 163 164, 391 397.
- CANUT Cécile, 2001b, « À la frontière des langues. Figures de démarcation », in « Langues déliées », *Cahiers d'études africaines*, t. 46, n° 163 164, 443 463.
- CHEDDADI Abdesselam, 1999, « Pour une politique de la langue », *Prologues*, n° 17, 30 36.
- DAKHLIA Jocelyne, 2000, « Mémoire des langues », *La pensée du Midi*, vol. 3, n° 3, 40 44.
- DAKHLIA Jocelyne, 2008, *Lingua franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Paris, Actes Sud.
- DAKHLIA Jocelyne (dir.), 2004, *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Paris, IRMC Maisonneuve & Larose.
- DAKHLIA Jocelyne (dir.), 2006, *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Paris, Kimé.
- DERRIDA Jacques, 1996, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.
- DJEDIDI Hafedh, 2006, « Langues et espaces de l'expression théâtrale tunisienne », in J. Dakhliia (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Paris, Editions Kimé, 291 302.

- ENNAJI Moha, 2005, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, New York, Springer.
- ESMILI Hassan, 1999, « Pour une politique linguistique », *Prologues*, n° 17, 46 53.
- FILALY ANSARY Abdou, 1999, « En marge du débat : en quoi la situation au Maghreb est elle singulière ? », *Prologues*, n° 17, 70 80.
- GHASARIAN Christian, 1998, "Language strategies in La Réunion" », *Association for French Language Studies*, University of Hull (Grande Bretagne), Cahiers n° 4 3, automne. [En ligne], <http://www.indereunion.net/IREV/ghasarian/strategies1.htm>, visité le 02 09 09.
- GRANDGUILLAUME Gilbert, 2003, « Arabo francophonie et politiques linguistiques », *Glottopol*, n° 1, janvier, 70 75. [En ligne] <http://www.univrouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero1/gpl105gran.pdf>, visité le 02 09 09.
- GRANDGUILLAUME Gilbert, 2004, « La franco phonie en Algérie », *Hermès*, n° 40, 75 78.
- HAMZAOUI Rached, 1986, *Al 'arabiya wal hadâtha. Aou Al fasâha fasâhât*, Beyrouth, Dar el gharb al islâmi.
- JOHNSON David Cassels, 2009, "Ethnography of language policy", *Language policy*, n° 8, 139 159.
- KASUYA Keisuke, 2001, "Discourses of linguistic dominance : a historical consideration of French language ideology", in "Globalisation, Language and Education", *International Review of Education*, vol. 47, n° 3 4, juillet, 235 251.
- KERROU Mohamed, 1997, « Langue, religion et sécularisation au Maghreb », in *Diversité linguistique et culturelle et enjeux du développement*, Beyrouth, Éditions de l'AUPELF UREF, Université Saint Joseph, 71 95.
- KHATIBI Abdelkabar, 1971, *La mémoire tatouée*, Paris, Éditions 10/18.
- KHATIBI Abdelkabar, 1983, *Amour bilingue*, Paris, Éditions Fata morgana.
- KOUADIO N'GUSSAN Jérémie, 2007, « Le français : langue coloniale ou langue ivoirienne », *Hérodote*, vol. 3, n° 126, 69 85.
- LAWSON Sarah et SACHDEV Itesh, 2000, "Codeswitching in Tunisia : attitudinal and behavioral dimensions", *Journal of Pragmatics*, n° 32, 1343 1361.
- LE NEVEZ Adam, 2008, "Rethinking diversity and difference in French language practices", *Language Policy*, n° 7, 309 322.
- LONGMORE Paul K., 2007, "Good English without idiom or tone : the colonial origins of American speech", *Journal of Inter disciplinary History*, t. 37, n° 4, printemps, 513 542.
- LONGUENESSE Elisabeth, 2005, « *Mihna* ou *profession*. D'une question de vocabulaire à une question de sociologie », in « Les langages du politique », *Mots*, n° 79, 119 130.
- MARLEY Dawn, 2005, "From monolingualism to multilingualism : recent changes in Moroccan language policy", in James Cohen, Kara T. Mc Alister, Kellie Rolstad et Jeff Mc Swan (ed.), *ISB4 : Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, Somerville (MA), Cascadia Press, 1487 1500.
- MARTINELLI Bruno (dir.), 2005, *L'interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*, Aix en Provence, Publications de l'université de Provence.
- MEMMI Albert, 1953, *La statue de sel*, Paris, Corréa.
- MEMMI Albert, 2001, « Émergence d'une littérature maghrébine d'expression française : la génération de 1954 », *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 13 20.
- NAFFATI Alia et QUEFFELEC Ambroise, 2004, « Les origines du plurilinguisme tunisien », *Le français en Tunisie*, n° 18, 2004.
- SALHA Habib et HEMAÏDI Hamdi, 1997, « Préambule », in *Écrire le Maghreb*, collectif, Tunis, Cérès Éditions, 5 6.
- SALIH Tayeb, 1983, *Saison de la migration vers le Nord*, Paris, Sindbad.
- SEBAA Rabeh, 1999, « L'Algérie et la langue française. Un imaginaire linguistique en actes », *Prologues*, n° 17, 6 12.
- TALBI Mohamed et JARCZYK Gwendoline, 2002, *Penseur libre en Islam. Un intellectuel musulman dans la Tunisie de Ben Ali*, Paris, Albin Michel.
- WOOLARD Kathryn A., 1985, "Language variation and cultural hegemony : toward an integration of sociolinguistic and social theory", *American Ethnologist*, vol. 12, n° 4, novembre, 738 748.

Résumés
français - anglais - arabe

THÈME I. Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse

1. Nouveaux circuits touristiques

Justin McGUINNESS, « *De mon âme à ton âme* » : le Festival de Fès des musiques sacrées du monde et ses discours (2003 2007)

Créé en 1994 avec comme objectif la promotion de la paix par la spiritualité, le Festival de Fès des musiques sacrées du monde fut un des premiers du genre. L'auteur propose de comprendre les enjeux du Festival de Fès à travers l'analyse d'un corpus de textes (presse et Internet) au début des années 2000. Trois discours principaux sont identifiés : l'urbain / promotionnel, le satirique / critique, et le mystique / global. Le premier discours, visible dans un grand nombre de textes, promeut la ville de Fès en se basant sur les valeurs spirituelles. Le deuxième discours, significatif bien que moins présent, questionne la légitimité du Festival. Dans le troisième discours, la pratique d'un islam « mystique » émerge comme un élément structurant du Festival de Fès. Ici, il s'agit de comprendre les liens entre une importante *tariqa* (voie soufie) marocaine et la sensibilité globale dans laquelle le Festival puise ses racines : une sincère conviction qu'une appréciation des multiples pratiques spirituelles de l'humanité peut mener à une culture globale de la paix. Ce réenchantement du monde à travers le spirituel est particulièrement intéressant dans le contexte marocain, où la dichotomie entre sacré et profane a peu de prise dans une société profondément religieuse.

Nadia BELALIMAT, « *Marcher sur les traces de Charles de Foucauld* ». Les nouvelles formes du tourisme religieux dans le Hoggar algérien

Cet article est le fruit d'une recherche sur les développements actuels du pèlerinage et du tourisme religieux, dans le Hoggar algérien, autour de la figure de Charles de Foucauld (1858 1916). L'auteur y étudie le rôle patrimonial du plateau de l'Assekrem et celui du pèlerinage dans le développement de l'économie touristique de cette région désertique. L'histoire du pèlerinage ancien et son renouvellement dans le contexte contemporain de l'expansion du tourisme religieux servent de fil directeur au propos. La reformulation progressive, sur un mode touristique et dévotionnel lui-même renouvelé, renvoie à la transformation en France des modalités d'affiliation au catholicisme, caractérisées par l'individualisation des croyances. L'analyse intègre également l'accueil ambivalent des fraternités envers les touristes pèlerins et le rôle des Touaregs dans l'économie touristique.

Sébastien BOULAY, *De la visite de Chinguetti à l'expérience du trek dans le désert. Révélation de la culture religieuse en Adrar mauritanien dans le contexte touristique*

Depuis l'arrivée des premiers avions charters dans l'Adrar mauritanien en 1996, la petite ville de Chinguetti est devenue l'étape obligée des circuits touristiques en Mauritanie. Outre le fait qu'elle soit située aux portes du Sahara, Chinguetti est connue pour la richesse de son patrimoine : vieille cité caravanière à l'architecture de pierre, protégeant de l'ensablement de nombreuses bibliothèques familiales riches en manuscrits anciens. Dans cet article, l'auteur se propose d'examiner les modalités de mise en tourisme de « la septième ville sainte de l'islam », récemment intégrée au Patrimoine mondial de l'UNESCO, en s'intéressant au discours des tour opérateurs, en analysant la façon dont les « locaux » fabriquent et mettent en scène leur patrimoine face à la demande touristique, et enfin en observant et en décrivant comment les touristes perçoivent et « consomment » la ville lors de leur circuit. Par ailleurs, l'article aborde la dimension spirituelle que comporte, pour ces « touristes du désert », la randonnée ou la méharée en direction de « Chinguetti la mythique ».

Pierre BONTE, « *La Sorbonne du désert* ». La production de l'authenticité culturelle dans le cadre du tourisme saharien

Le développement récent des activités touristiques en Mauritanie s'inscrit dans un contexte qui place l'attraction à l'égard du désert, de la vie nomade, du *trekking* et d'autres formes de mimétisme d'un nomadisme ancestral, au centre des arguments de vente des circuits touristiques. Cette attraction joue aussi sur des motivations qui renvoient aux représentations complexes que se font les sociétés occidentales de cette notion de désert. Il ne s'agit pas ici de démystifier l'imaginaire maure et l'imaginaire occidental mais de proposer une lecture « culturelle » des bibliothèques de cette « Sorbonne du désert » qu'est Chinguetti, et de leur place dans la culture mauritanienne. Le public, cultivé, auquel s'adresse ce tourisme du désert me semble *a priori* acquis à ces relectures. Elles peuvent déboucher sur des entreprises, liées au tourisme, qui feraient aussi de la Mauritanie un lieu de rencontre entre les cultures qu'appellent les conflits actuels entre l'islam et l'occident.

2. La culture religieuse, une tension entre l'intime et le patrimoine

Sylvaine CONORD, *Le pèlerinage Lag ba Omer à Djerba (Tunisie) : une forme de migration touristique*

L'auteur étudie le déroulement rituel du pèlerinage de juifs français d'origine tunisienne à la synagogue de la Ghriba à Djerba. Ce déplacement religieux se réalise dans le cadre plus large de la « récréation » et la perpétuation d'un lien identitaire au pays d'origine, ainsi que dans un but de récréation touristique. Cet article

Résumés

analyse les relations étroites qui se tissent dans ce contexte précis entre les catégories de touristes, pèlerins, et enfants du pays. Les espaces de la synagogue et les temps rituels sont décrits dans le détail, afin que les usages livrent leur sens. Monument historique et lieu de mémoire, la Ghriba permet de réactiver le lien entre une identité de groupe et une histoire individuelle, et ce, dans une ambiance qui alterne entre recueillement et festivités.

Corinne CAUVIN VERNER, *Randonner au désert : un rituel sans l'islam*

L'anthropologie établit souvent une homologie de structures entre le tourisme et le pèlerinage, entre le tourisme et les rites de passage. Au sud du Maroc, le tourisme saharien de randonnées à dos de chameau draine le thème confus, quoique systématiquement repérable, de l'initiation, sorte de noyau central à partir duquel rayonnent tous les fantasmes des vacanciers. Mais les scénarios joués et donnés à jouer, paradoxalement, ignorent l'islam. En quête de spiritualité plus que de religion, d'images plus que de contenus, les randonneurs se satisfont généralement du spectacle des gestes de la prière, sorte de « partie pour le tout » réactualisant l'altérité du musulman. S'ils cherchent à éprouver une vocation monothéiste du Sahara, ils renouvellent surtout le jeu de représentations ambivalentes, notamment autour de la ségrégation sexuelle et du stéréotype d'un bédouin « mal converti ».

Katia BOISSEVAIN, *Le rituel stambâli en Tunisie. De la pratique dévotionnelle au spectacle commercial*

Le terme « Stambeli » désigne, en Tunisie, une confrérie religieuse noire formée de descendants d'esclaves et le rituel religieux qu'ils accomplissent. Ce rituel, à vocation thérapeutique ou prophylactique, puise sa légitimité dans son ancienneté et dans le fait que l'on attribue aux noirs un ensemble de propriétés dont une grande proximité aux *jnoun*. Très populaire dans les quartiers modestes de la capitale, il bénéficie également d'une remise à l'honneur dans les quartiers les plus riches de Tunis. La musique, les couleurs et la théâtralité des cérémonies ont également un attrait indéniable sur un public de touristes, et des réseaux croisés de groupes de Stambeli voient le jour, certains se produisant dans des hôtels ou des festivals culturels tandis que d'autres se targuent d'une plus grande authenticité et réservent leurs prestations aux seuls rituels religieux, qui ont pour but de mener les participants vers une transe de possession salutaire. Cet article analyse la manière dont ces réseaux de musiciens thérapeutes s'opposent, s'ignorent voire s'articulent parfois, notamment quant aux modes de circulation de l'argent que leur activité dégage.

Barbara CAPUTO, *Le patrimoine kairouanais entre tradition, mémoire et tourisme*

La ville de Kairouan est au centre des discours patrimoniaux en Tunisie et joue un rôle prépondérant dans les circuits touristiques culturels ou non

proposés aux visiteurs. La dimension religieuse de ville sainte, son histoire prestigieuse de première capitale d'Ifrîqiya et la revendication de l'authenticité de ses valeurs arabes lui forgent une réputation austère que les habitants impliqués dans les restaurations patrimoniales nuancent par une ouverture vers l'Europe et la Méditerranée. La manière dont se construit un discours patrimonial est examinée dans la première partie de cet article, en prenant en compte les divers acteurs nationaux et internationaux. Cette présentation officielle, en partie destinée au tourisme, est mise en regard et contrastée avec la présentation effectivement transmise par les guides touristiques, en tant que porte parole attitrés de leur culture et de leur religion.

THÈME II. Audiovisuel et création cinématographique

Mémoires

Tahar CHERIAA, *Des ciné clubs aux Journées cinématographiques de Carthage*, entretien avec Morgan CORRIOU

Dans cet entretien autobiographique, Tahar Cheriaa, père des Journées cinématographiques de Carthage (JCC), évoque les conditions de son initiation au cinéma durant sa scolarité au collège Sadiki sous le protectorat français, puis son engagement dans le mouvement des ciné clubs, qui le conduit, en 1962, à prendre la tête de la section « cinéma » au sein du jeune secrétariat d'État à la culture. Ses souvenirs qui participent de l'histoire du cinéma et de ses publics dans les années 1940 1970, permettent d'appréhender comment le militantisme culturel a pu conduire à la création des premières instances nationales et internationales de diffusion et de production cinématographiques (fédérations, festivals, SATPEC) dans la Tunisie indépendante.

Tahar CHIKHAOUI, *De la cinéphilie à l'action culturelle*, entretien avec Kmar BENDANA

Dans cet entretien, Tahar Chikhaoui, à la fois universitaire enseignant l'histoire du cinéma et l'analyse de film, animateur de ciné clubs et critique de cinéma, exprime le souci de construire un espace de débat et de réflexion qui permette au cinéma tunisien de jouer pleinement ce qu'il croit être son rôle, celui de vecteur de transformation culturelle et de modernisation sociale. Ses propos traduisent également la volonté d'inscrire la dynamique culturelle nationale dans l'environnement international. Son parcours, sa conscience et ses questions éclairent sur une génération intellectuelle, formée dans les années 1970 et influencée par la cinéphilie française, pour laquelle le cinéma représente une découverte esthétique, une ouverture culturelle au monde, ainsi qu'un terrain de critique et donc d'action sur sa propre société.

Études

Bruno PÉQUIGNOT, *La sociologie face à l'image*

L'image reste un support peu utilisé par les sociologues dans leurs recherches. Même si plusieurs recherches anciennes ou récentes ont proposé des pistes souvent très fécondes, l'image reste à côté du mot et du chiffre un type d'information très secondaire. Dans cet article, l'auteur tente de comprendre cet évitement de l'image, en s'appuyant sur les travaux des historiens, et de montrer ce qu'elle pourrait apporter à la connaissance sociologique.

Abdelmajid MERDACI, *L'audiovisuel algérien. Du combat pour la libération nationale à la « boîte noire » de l'autoritarisme (1954 1992)*

Au lendemain de l'indépendance, les autorités du nouvel État avaient tôt pris la mesure des enjeux de la communication audiovisuelle en nationalisant la radio et la télévision et en créant le Centre national du cinéma (CNC) première institution d'un cinéma algérien, en Algérie même. L'objet de cette contribution est de présenter et d'analyser les différentes étapes qui ont marqué l'histoire de l'audiovisuel algérien, tant dans ses rapports avec les institutions de l'État qu'avec la société même.

Susan OSSMAN, *Images de Casablanca. Les visages du pouvoir dans une ville moderne*

Cet article est une traduction de l'introduction du livre de Susan Ossman intitulé *Picturing Casablanca, Portraits of Power in a Modern City* [Images de Casablanca. Les visages du pouvoir dans une ville moderne], publié en anglais en 1994. L'auteur y fait un bref compte rendu de l'histoire de l'avènement des mass médias modernes au Maroc et de l'interaction qui en a résulté entre la vie en milieu urbain et les mass médias dans la ville de Casablanca. Nous y voyons comment, par une étude des événements publics, de la vie sociale et de l'utilisation des technologies de l'enregistrement (les vidéos de mariage, par exemple) peut être analysée la manière dont la monarchie conserve sa centralité dans un monde marqué par les dimensions transnationale et planétaire des flux médiatiques.

Irene BONO, *Du Ciné club à la « communication sociale ». Le cas de la province d'El Hajeb (Moyen Atlas marocain)*

Cette étude sur les transformations de la participation associative au Maroc prend pour angle d'observation l'usage que, depuis les années 1980, la ville d'El Hajeb a fait de son Ciné club, alors seule expérience associative reconnue. À une époque où toute forme d'action politique spontanée était vite mise sous contrôle, voire réprimée, l'activité hebdomadaire des quelque soixante Ciné clubs, présents sur l'ensemble du territoire et coordonnés par une fédération nationale, a servi de canal de sensibilisation, de mobilisation et d'action politiques. Les récits de vie des membres du Ciné club d'El Hajeb sont ici mis en relation avec les enjeux politiques de la ville et les injonctions des

politiques, aussi bien nationales qu'internationales. À partir de leur expérience, certains d'entre eux ont par la suite fondé d'autres associations ou ont intégré des postes de fonctionnaires dans l'administration locale. Aujourd'hui présentée comme un petit laboratoire de la mise en œuvre de l'Initiative nationale pour le développement humain (INDH), lancée par le roi du Maroc en 2005, la province dont El Hajeb est le chef lieu est aussi la première à avoir effectué un investissement important dans la réalisation de vidéos documentaires sur la participation associative, dans le cadre des nouvelles stratégies de « communication sociale ». Les transformations du rapport entre vidéo et participation associative fournissent une perspective d'observation originale sur la progressive « managérialisation » des modes de gouvernement au Maroc.

Ikbal ZALILA, *Les Actualités tunisiennes (1956 1970). Nouveau régime de visibilité du pouvoir bourguibien*

Cet article propose de voir comment les Actualités cinématographiques tunisiennes peuvent être pensées par la théorie cinématographique, afin de voir quel type de rapport celles-ci établissent avec le spectateur. Dans un second temps, à travers l'exemple de la mise en scène du corps de Bourguiba, il apparaît que les Actualités, loin de se limiter au simple enregistrement du réel, produisent leur propre mise en scène. Le questionnement n'est pas d'ordre esthétique, mais plutôt d'ordre politico anthropologique : il s'agit de mettre en avant le processus de déréalisation progressive de Bourguiba auquel auront très largement contribué les Actualités, un processus concomitant au déclin physique du leader tunisien particulièrement perceptible lors des élections de novembre 1969. L'article est illustré par des extraits, sous forme de photographies, d'un film documentaire réalisé par l'auteur.

Aïda OUARHANI, *Pour une nouvelle culture cinématographique nationale. À propos de la coopération audiovisuelle entre la Tunisie et la France*

Cette étude s'interroge sur les transformations ayant affecté le domaine de la coopération audiovisuelle entre la France et la Tunisie depuis la proclamation de l'indépendance tunisienne. En effet, les modalités de la production du film tunisien n'ont jamais cessé d'évoluer. La coopération « Nord Sud » a largement favorisé la concrétisation de la grande majorité des films tunisiens ; mais, dans ce cas de figure, le « Nord » se résume essentiellement à la coopération avec la France. Or, si la cinématographie tunisienne repose sur un mode avantageux de financement en coproduction, cette coopération n'est pas sans impact sur les films tunisiens. En outre, elle semble s'accorder de l'évolution des politiques culturelles françaises et, indirectement, des pratiques des opérateurs français dans le champ. Dans ce contexte, comment les cinéastes tunisiens se réapproprient-ils la culture dominante pour la réintégrer dans un discours qui leur est propre ? Quelles sont les conséquences sur la réception, par les publics tunisiens, de leur cinéma « national » ?

Patricia CAILLÉ, *Le Maroc, l'Algérie et la Tunisie des réalisatrices ou la construction du Maghreb dans un contexte postcolonial*

Par le biais d'une réflexion théorique fondée sur les apports des études postcoloniales dans la production des savoirs sur les cinémas nationaux, l'auteur dresse une typologie des films réalisés par des femmes au Maroc, en Algérie et en Tunisie depuis les indépendances. S'attachant ensuite à ce qui demeure l'étalon du cinéma, le long métrage de fiction, il recense un corpus de plus d'une trentaine de films par une vingtaine de réalisatrices. Trois aspects des réalisations sont alors juxtaposés : 1) les représentations véhiculées, les choix thématiques et formels tels qu'ils sont relevés dans les lieux de la construction d'un patrimoine ; 2) les productions, le cycle de vie des films, l'accès aux écrans nationaux et français, la diffusion sur différents supports ; 3) les trajectoires professionnelles/personnelles de leurs auteures, leur formation et leur accès aux moyens de production de part et d'autre de la Méditerranée. Ainsi, ce travail interroge la place des réalisatrices dans les productions nationales, leur visibilité nationale et internationale, afin de cerner plus précisément les dimensions post coloniale et transnationale de ces réalisations, et la façon dont les productions le plus souvent internationales, leur circulation, les migrations des personnels et les diasporas participent à la construction d'une ou des représentations cinématographiques du Maghreb.

Chirine BEN ABDALLAH, *L'image de « la » femme dans deux films tunisiens contemporains. Une comparaison entre Khochkhache de Selma Baccar et Ya soltane el medina ! de Moncef Dhouib*

Longtemps considéré comme un phénomène culturel par excellence, le cinéma suscite aussi bien l'intérêt esthétique que l'étude socio anthropologique. S'il présente un des modes de production de l'imaginaire d'une société, il paraît possible d'appréhender l'une de ses manifestations les plus riches, en l'occurrence la place et les représentations de « la femme » par une société donnée. L'intérêt de l'auteur pour ce thème vient d'une affirmation assez répandue selon laquelle le cinéma arabe, en général, ne donnerait pas une image « satisfaisante » des femmes. Son étude, faite à partir de deux films tunisiens, ne prétend pas analyser les systèmes symboliques de l'imaginaire autochtone dans leur ensemble, mais certains de ces systèmes dans la mesure où ils apportent des éclaircissements sur la condition féminine et la tension dans les rapports entre les sexes, des thèmes qui sont de plus en plus abordés dans la culture tunisienne, notamment dans la création cinématographique. Sont notamment repérées les articulations entre les trajectoires de deux cinéastes (un homme et une femme) et leurs œuvres selon l'hypothèse que les réalisateurs de films d'auteurs puisent dans leurs stocks de connaissances disponibles pour l'écriture du scénario. Cet article propose en conclusion, par référence aux « messages » décodés des films, plusieurs profils de représentations de la figure féminine.

Document

CENTRE DE LA FEMME ARABE POUR LA FORMATION ET LA RECHERCHE (CAWTAR), Tunis, *Femmes, information et communication*. Compte rendu d'un rapport d'études sur les recherches arabes entre 1995 et 2005

Le Centre de la femme arabe pour la formation et la recherche (CAWTAR) et le Fonds de développement des Nations Unies pour la femme (UNIFEM) ont publié en arabe et en anglais le Rapport *CAWDR Women and Media* (2006). Ce document analyse vingt cinq livres et trente articles en science de l'information, publiés par des auteurs arabes entre 1995 et 2005, et dont les titres mentionnent « Femmes et Médias » ou « Genre et Médias ». CAWTAR publie ici un compte rendu en français des principaux résultats du Rapport ayant trait à : « L'image de la femme telle qu'elle apparaît dans les études arabes » ; « Le public dans les études arabes » ; « Les médias étudiés : l'écrit, l'audio et le visuel ». Il s'agit, pour la plupart, d'études individuelles sur l'information et la communication sans approche multidisciplinaire et négligeant l'approche en termes de « genre ». Dans leur majorité, les études considérées concluent que l'image de la femme dans les médias est négative, qu'elle porte préjudice à ses capacités intellectuelles, à ses comportements et à ses rôles, et moins à l'exploitation de son corps par la publicité. Mais, ces études parlent surtout de la femme en tant que sujet passif, parfois de la femme productrice, et plus rarement de la femme consommatrice. Aussi le Rapport recommande t il de s'intéresser davantage à la femme en tant que consommatrice des contenus de l'information, comme de traiter de la femme arabe en général, au delà du cadre national.

III. Recherche en cours

Myriam ACHOUR KALLEL, *Pour une étude des terrains linguistiques. Projet de recherche pour une ethnographie de la parole*

Ce texte cherche à montrer l'intérêt qu'une ethnographie de la parole peut offrir pour une meilleure compréhension de la dynamique sociale contemporaine. Les pratiques linguistiques en Tunisie sont marquées par l'usage de trois langues (maternelle, nationale et étrangère), usage révélant des rapports particuliers entre groupes sociaux et registres linguistiques. Posée non pas comme une structure langagière mais comme une pratique sociale à part entière, la parole constitue ainsi, pour l'ethnologue, un lieu privilégié d'observation drainant des logiques et des réalités sociales fort riches. En se basant sur des exemples émanant de pratiques linguistiques contemporaines, il s'agit, à la fois, d'insister sur cette éloquence des terrains linguistiques et de montrer tout l'intérêt de prolonger ces questionnements par des études de terrain.

THEME I. New Tourist Practices of Religious Culture

New Tourist Circuits

Justin McGUINNESS, *"From My Soul to Your Soul". Fez Festival of World Sacred Music and its Discourses*

Established in 1994 with a view to promoting peace by means of spirituality, the Fez Festival of World Sacred Music was the first of its kind. The author attempts at understanding the stakes of the Fez Festival through the analysis of a corpus of press and Internet texts. Three main discourses are identified : the urban/promotional, satirical/critical and mystical/global. The first discourse, highly visible in a large number of texts, publicises the city of Fez by relying on spiritual values. The second discourse, significant though less present, raises question about the Festival's legitimacy. In the third discourse, the practice of a "mystical" Islam emerges as a structuring component of the Festival of Fez. In this case, what matters is understanding links tying an important Moroccan *tariqa* (Sufi way) and the global sensitivity in which the Festival is deep rooted : a sincere conviction that appreciation of humanity's various spiritual practices could lead to a global culture of peace. This new enchantment of the world is of a special interest in the Moroccan context where dichotomy between sacred and profane has no effect in a deeply religious society.

Nadia BELALIMAT, *"Walking in Charles de Foucauld's footsteps". New religious tourism in the Algerian Hoggar*

This article is the product of a research conducted on present developments of pilgrimage and religious tourism in Algerian Hoggar, centring on the figure of Charles de Foucauld (1858 1916). The author studies the role of heritage in the Assekrem highlands and that of pilgrimage in developing tourism economy in that desert region. The history of ancient tourism and its renewal in present day context of expanding religious tourism are meant to serve as a main thread for our analysis. Gradual rephrasing, by means of a tourist and devotional mode, itself renewed, mirrors the transformation undergone by affiliations in Catholicism in France, marked by individualization of beliefs. The study also includes the brotherhoods' ambivalent reception made to tourist pilgrims and Tuaregs' role in tourist economy.

Sébastien BOULAY, *From Visiting Chinguetti to Trekking Experience in the Desert. Disclosure of Religious Culture in Mauritanian Adrar in Tourist Context*

Ever since landing of first charter flights in Mauritanian Adrar, in 1996, the small town of Chinguetti has become the required stage of tourist circuits in Mauritania. In

addition to being a gateway to the Sahara, Chinguetti is known for its rich heritage : ancient caravane city with its stone architecture, shielding several family libraries and their rich old manuscripts from sinking into the sand. In this article, the author attempts studying tourist promotion of the "seventh holy city of Islam", recently listed on UNESCO's World Heritage, by looking at tour operators' discourse, analysing the way in which "locals" manufacture and make known their heritage to meet tourist demand, and monitoring and describing tourists' perception and "consumption" of the city during their stay. Furthermore, this research sheds light on the spiritual significance of the journey or mehari trekking to the "Mystical Chinguetti" to "desert tourists".

Pierre BONTE, *"Sorbonne of the Desert". Producing Cultural Authenticity in the Framework of Saharan Tourism*

Recent development of tourist activities in Mauritania is part of attempts to making the appeal of the desert, nomadic life, trekking, and other forms of mimesis of ancestral nomadism, central arguments for selling tourist circuits. This attraction also draws on motivations which reflect the complexity of representations that western societies have on the notion of the desert. The point in this article is not to demystify Maurish imagination and western imagination. Rather, this work is a "cultural" reading of libraries of Chinguetti, the "Sorbonne of the Desert", of their position in Mauritanian culture. The public educated targeted by this desert tourism seems to me to be theoretically favourable to these reinterpretations. The latter could well result in tourism related undertakings, which would also make Mauritania a venue for the meeting of cultures which current conflicts opposing Islam and the West call for.

Religious Culture, Tension between Intimate and Heritage

Sylvaine CONCORD, *Pilgrimage to Lag ba Omer in Jerba, Tunisia. A Form of Tourist Migration*

The author studies the ritual process of the pilgrimage of French Jews of Tunisian origin to the Ghriba synagogue, in Jerba. This religious journey takes place as part of a broader "re creation" framework and perpetuation of an identity connected to the country of origin, also serving as a tourist recreational activity. This article analyses the close links woven in this special context between the different categories of tourists, the pilgrims and local people. A detailed description of the spaces of the

Abstracts

synagogue and ritual moments is meant to make practices disclose their meanings. The Ghriba, a monument of history and of memory, helps revitalize the ties binding the group's identity and individual story, in an atmosphere that alternates between meditation and celebrations.

Corinne CAUVIN VERNER, *Desert Trekking. A Ritual Without Islam*

Anthropology has frequently established a homology of structures between tourism and pilgrimage, between tourism and rites of passage. In southern Morocco, Saharan camel trekking tourism carries the hazy theme, though systematically easy to spot, of initiation, some kind of central core from which all holiday makers' fantasies radiate. However, the scripts, played out and assigned to be played, are paradoxically unaware of Islam. In search of spirituality more than religion, of images more than contents, the trekkers more often than not are easily satisfied with the show of prayer gestures, some kind of "part for the whole" that confirms the Muslim's otherness. While they are looking for the experience of Saharan monotheistic calling, they particularly renew the ambivalent representations, especially revolving around sexual segregation and the stereotype of the "badly converted" Bedouin.

Katia BOISSEVAIN, *Stambâli Ritual in Tunisia. From Devotional Practice to Commercial Exhibition*

In Tunisia, the word *stambâli* refers to a black religious brotherhood of slaves' descendants and to the religious ritual they perform. This ritual, of therapeutic or prophylactic vocation, draws its legitimacy on its ancientness and on the fact that people attribute to blacks a set of characteristics, including their great closeness to the *jnoun*. Very popular in the low income districts of the capital, it is also enjoying some kind of renewed honor in the wealthier neighborhoods of Tunis. Music, colors and theatricality of the events also exert an undeniable appeal on tourists, and crossed networks of Stambâli bands have come into being, some of whom perform in hotels or cultural festivals, while others claim greater authenticity reserve their performance for religious rituals, which aim to lead participants to a trance of salutary possession. This article analyses the way in which these networks of musician therapists clash with one another, ignore one another and sometimes are well linked, notably when it comes to their ways of dealing with the money their activity generates.

Barbara CAPUTO, *Kairouani Heritage, between Tradition, Remembrance and Tourism*

The city of Kairouan is a pivotal component of the heritage discourse in Tunisia and it plays a prominent

role in tourist circuits – cultural or not – on offer to tourists. The holy city's religious dimension, its prestigious history of Ifriqiya's first capital and the claim of authenticity of its Arab values have shaped its austere reputation to which those locals involved in the heritage restoration add the nuance of openness on Europe and the Mediterranean. The way in which the heritage discourse is constructed is studied in the first part of this article, taking into account the various national and international players. This official presentation, in part tourist oriented, is compared to and contrasted with the presentation transmitted by tourists' guides, as appointed spokespersons for their culture and their religion.

THEME II. Audiovisual and Film-Making

Memoirs

Tahar CHERIAA, *From Film Societies to the Carthage Film Festival*, Interview with Morgan CORRIOU

In this autobiographic talk, Tahar Cheriaa, founding father of the Carthage Film Days (JCC), recounts his introduction to cinema during his early school years at the Collège Sadiki, under the French protectorate, then his involvement in the film societies movement, which led him, in 1962, to take the lead of the "cinema" department in the new State secretary to culture. His recollections, which are part of the movie making history of the 1950s 1970s and its audiences, help to understand the way cultural activism resulted in setting up the first national and international authorities of film distribution and production (federations, festivals, SATPEC) in independent Tunisia.

Tahar CHIKHAOU, *From Cinema Enthusiasm to Cultural Action*, interview with Kmar BENDANA

In this interview, Tahar Chikhaoui, who has combined his academic career as teacher of cinema history and film analysis with being involved in film societies, expresses his concern with creating a space for debate and reflection which will allow Tunisian cinema to fully play the role, of an instrument of cultural transformation and social modernisation. His words also reflect the will to entrench the national cultural dynamics into the international environment. His career, his awareness and questions shed light on an intellectual generation, trained during the 1970s and influenced by French cinema enthusiasm, for which cinema represents an aesthetic discovery, cultural opening to the world, as well as a sphere for criticism, thus weighing on one's own society.

Studies

Bruno PÉQUIGNOT, *Sociology Faces the Image*

Sociologists have scarcely made use of images in their researches. Even though old or recent researches have often suggested fruitful paths, images remain, when compared with words and figures, a very secondary source of information. In this article, the author attempts to understand why researchers avoid images, relying in this undertaking on historians' works, and demonstrates that images could make a valuable contribution to sociological knowledge.

Abdelmajid MERDACI, *Algerian Audio Visual. From the National Liberation Struggle to Authoritarianism of "Black Box" (1954 1992)*

In the wake of Independence, the new State authorities were quick to evaluate the stakes of the audio visual communication by nationalizing radio and television, and setting up the National Cinema Center (CNC), the first Algerian film institution, in Algeria. This research aims to introduce and analyze the various stages which have marked the history of Algerian audio visual landscape, its relations with the State institutions, as well as with society itself.

Susan OSSMAN, *Picturing Casablanca, Portraits of Power in a Modern City*

This is a French translation of the Introduction of Susan Ossman's *Picturing Casablanca, Portraits of Power in a Modern City*, which was published in 1994. It provides a brief historical account of the arrival of modern mass media to Morocco and the interplay of urban form and mass media in Casablanca. It introduces the way in which the study of public events, social life, and the use of recording technologies like wedding videos set the stage for an analysis of how the monarchy maintains its centrality in a world of transnational and global media flows.

Irene BONO, *From Film Society to "Social Communication". Case Study of Al Hajeb Province, Moroccan Mid Atlas*

This study on changes undergone by associational participation in Morocco has chosen to question which use the town of El Hajeb made of its film society, starting from the 1980s, as it was then the only accepted associative experience. At a time when all forms of spontaneous political action were submitted to control, and even crushed, the weekly activity of some sixty film societies, operating across the whole country and coordinated by a national federation, served as a vehicle of political sensitization, mobilization and action. Life accounts of members of the El Hajeb film society are here linked with the town's political power struggle and politicians' injunctions, both national and international. Starting with their experience, some of these people

later set up other associations or joined civil service positions in the local administration. Today, described as a small laboratory for the implementation of the National Initiative for Human development (INDH), launched by King of Morocco in 2005, the province of which El Hajeb is the administrative center is also the first to have made an important investment in making documentary videos on associative participation as part of the new "social communication" strategies. Changes in the relationship between video recording and associational participation provide an original observation perspective of the gradual "managerialisation" of governing modes in Morocco.

Ikbal ZALILA, *Tunisian Newsreels (1956 1970). New Visibility System of Bourguibian Power*

This article studies the way Tunisian cinematographic news can be interpreted by film theory in order to understand what type of relationship this material establishes with the spectator. Secondly, through the example of the way Bourguiba's body is staged, it appears the News, far from limiting itself to recording reality, creates its own staging. The investigation is not an aesthetic analysis; it is rather a political anthropological study : it aims to shed light on a process of gradual realisation of Bourguiba to which the News have largely contributed. This process was contemporary to the Tunisian leader's physical weakening, particularly visible during the 1969 elections. This article is illustrated with excerpts, under the form of photograms, from a documentary made by the author.

Aïda OUARHANI, *A New National Cinematographic culture. Cooperation Between Tunisia and France*

This study investigates the changes at work in the field of audiovisual cooperation between France and Tunisia, since Tunisia's independence. Indeed, ways of producing Tunisian Films have never ceased to evolve. The cooperation between North and South has been widely beneficial to the creation of the large majority of Tunisian films. However, in this precise case, the "North" has essentially meant cooperation with France. Nonetheless, if Tunisian film making rests on an advantageous system of co production financing, this cooperation has an impact on Tunisian films. Additionally, it seems to be in tune with French cultural policies and, indirectly, with the practices of the major French actors in this field. In this context, how do Tunisian film makers re appropriate the dominant culture in order to make it their own ? What are the repercussions on the Tunisia audiences' reception of their "national" cinema ?

Patricia CAILLÉ, *Women Film makers from Morocco, Algeria and Tunisia, or Maghreb Building in Post Colonial Context*

By means of a theoretical reflection grounded in

contributions of post colonial studies on knowledge production to national movie making, the author sets a typology of films made by women in Morocco, Algeria and Tunisia since these countries' independences. Then, focusing on what the standard movie making is, the fictional full length film, she surveys a body of some thirty films made by some twenty women. Three aspects of film making are thus juxtaposed: 1/representations conveyed, the thematic and formal choices as shown in spaces of heritage building ; 2/productions, life cycle of films, access to national and French screens, distribution on different media ; 3/professional/personal trajectories of their women authors, their training and their access to production means on both shores of the Mediterranean. Thereby, this work attempts at asking questions about women film makers' status in national productions, their national and international visibility, with a view to defining more specifically the post colonial and trans national dimensions of these works, and the way these productions, which are very often international ones, their distribution, the migration of personnel and diasporas take part in the construction of one or more film representations of the Maghreb.

Chirine BEN ABDALLAH, *The Image of "the" Woman in Two Contemporary Tunisian Films. Comparing Selma Baccar's Khochkhache and Moncef Dhoub's Ya Soltane el Medina*

As a major cultural phenomenon, movie making not only stimulates aesthetic interest but also socio-anthropological studies. While it represents one of the means of production of a society's imagination, it also enables us to apprehend one of its richest manifestations, namely "women's" representations by a given society. The author's interest stems from a widely accepted assumption according to which Arab movie making, in general, does not make a "satisfactory" portrayal of women's image. This study, of two Tunisian films, claims to conduct an analysis of symbolic systems insofar as they clarify to a certain extent women's condition and the tension that characterizes relations between sexes, which are themes that are more and more dealt with by Tunisian society, especially in movie making. The study focuses on the articulations of itineraries of two film makers (a woman and a man) and their works following the assumption that film makers draw on their own knowledge to draft their script. In conclusion, this article suggests, through deciphering the "messages" in the films, several women's portraits.

Document

CENTER OF ARAB WOMEN FOR TRAINING AND RESEARCH (CAWTAR), Tunis, *Women, Information and Communication : Account of a Report on Arab Researches between 1995 and 2005*

The Center of Arab Women for Training and Research (CAWTAR) and the United Nations Development Fund for Women (UNIFEM) published in Arabic and English the 2006 *AWDR Women and Media Report*. The document analyzes twenty five books and thirty articles in information sciences between 1995 and 2005, whose titles specify "Women and Media" or "Gender and Media." Here, CAWTAR publishes a summary in French of the main findings of the Report related to : "Portrayal of Women's Image in Arab Studies" ; "Public in Arab Studies" ; "Studied Media : Written, Audio and Visual". For the most part, these individual studies on information and communication do not rely on a multi disciplinary approach and they overlook the "gender" approach. Overwhelmingly, these studies examined come to the conclusion that women's image in media is negative, that it undermines more their intellectual capacities, behaviour and roles, than the exploitation of their bodies by advertising does. Nonetheless, these studies describe women as passive subjects, sometimes as producers, and scarcely as consumers. Thus, the *Report* recommends to take greater interest in women as consumers of the information contents, as well as to deal with Arab Women in general, beyond the national framework.

III. Work in progress

Myriam ACHOUR, *For a Study of Linguistic Fields. Research Project for an Ethnography of Speech*

This article attempts at showing the extent to which an ethnography of speech could make available a better understanding of contemporary social dynamics. Linguistic practices in Tunisia are characterized by the use of three languages (mother, national and foreign) which illustrate the special relations between social groups and linguistic levels. Viewed as a full fledged social practice, and not as a language structure, speech represents thus, for the ethnologist, a privileged sphere of observation concealing rich social logics and realities. Relying on a set of samples from contemporary linguistic practices, the study aims both at highlighting the wealth of linguistic fields and demonstrating the interest of extending questioning by means of field studies.

ملخص المقالات

موضوع الملف

الموضوع الأول : التوظيف الجديد للثقافة الدينية في الميدان السياحي

المسالك السياحية الجديدة

جستين ماك غيناس JUSTIN MCGUINNESS

« من روعي إلى روحك » : مهرجان فاس للموسيقى الروحية العالمية و خطبه (2003-2007)

شكل مهرجان فاس للموسيقى الروحية العالمية، الذي أنشئ عام 1994 بهدف دعم السلام من خلال القيم الروحية، أحد المهرجانات الأولى من هذا القبيل. ولفهم رهانات هذا المهرجان، يقترح المؤلف تحليل مجموعة من النصوص (صدرت في الصحف و في الانترنت في أواسط العشرية الأولى من هذا القرن). هناك ثلاثة تعابير فكرية رئيسية تم ضبطها في هذا السياق : تعبير حضري/ ترويجي و تعبير هجائي/ ناقد ثم تعبير صوفي/ شمولي. يرفع الأول – وهذا بين في كثير من النصوص – من شأن مدينة فاس معتمدا في ذلك على القيم الروحية. و وسائل الثاني – وهو بليغ رغم حضوره النادر – حول شرعية المهرجان. أما الثالث، فتبرز في إطاره ممارسة لإسلام "صوفي" كعنصر مكون للمهرجان. ويتعلق الأمر هنا بفهم الروابط التي تجمع بين طريقة صوفية مغربية مهمة وبين حساسية شمولية يستمد منها المهرجان جذوره، ألا وهي اعتقاد صادق بأن احترام وتقدير الممارسات الروحية المتعددة للإنسانية من شأنه أن يؤدي إلى ثقافة عالمية للسلام. وتبقى استعادة العالم لسحره – من خلال المجال الروحي – مسألة مثيرة للاهتمام، في السياق المغربي بشكل خاص، حيث أن الانفصام بين المقدس والمندس ليس له تأثير كبير داخل مجتمع شديد التدين.

نادية بلعلمات Nadia Belalimat

على خطى شارل دي فوكو. الأشكال الجديدة للسياحة الدينية بصحراء الهقار الجزائرية

هذه المقالة هي ثمرة بحث حول التطورات الراهنة للحج والسياحة الدينية بصحراء الهقار الجزائرية، وحول شخصية شارل دي فوكو (1858-1916). و يدرس الكاتب فيها الدور التراثي لهضبة أسيكريم Assekrem و دور الحج في تطوير اقتصاد السياحة في هذه المنطقة الصحراوية. تاريخ الحج القديم وتجديده في السياق المعاصر بهدف توسع السياحة الدينية هو بمثابة الخيط الموحد للتحليل. إن إعادة الصياغة التدرجية لهذه الأدوار، حسب نمط سياحي وتعبدي هو نفسه متجدد، يحيل إلى التغيير الذي تشهده – بفرنسا – إجراءات الانتماء إلى المذهب الكاثوليكي، التي تتسم بانتشار الطابع الفردي للمعتقدات. ويتناول التحليل أيضا درس مشاعر الاستقبال المزدوجة تجاه السياح الحجيج و دور قبائل الطوارق في الاقتصاد و السياحة.

سيباستيان بولاي Sébastien Boulay

"من زيارة مدينة شنقيط إلى تجربة الارتحال في الصحراء إلهام الثقافة الدينية في ولاية أدرار الموريتانية في السياق السياحي"

منذ حلول الرحلات الجوية المستأجرة بولاية أدرار الموريتانية عام 1996، أصبحت مدينة شنقيط المرحلة الإلزامية التي تمر عبرها الجولات السياحية في موريتانيا. وبالإضافة إلى كونها تقع على أبواب الصحراء، فإن مدينة شنقيط معروفة بتراثها الغني : فهي المدينة القديمة – ملتقى القوافل وذات الهندسة المعمارية الحجرية – التي تحمي عديد المكتبات العائلية الزاخرة بالمخطوطات القديمة من زحف الرمال الصحراوية.

يقترح المؤلف في هذه المقالة، دراسة طرائق تطبيق السياحة على "سابع مدينة مقدسة في العالم الإسلامي" – وقد أدمجت مؤخرا في قائمة التراث العالمي لليونسكو – وذلك من خلال التركيز على خطب منظمي الرحلات السياحية و تحليل كيفية صنع "المحليين" لتراثهم وعرضه على الطلب السياحي، وأخيرا من خلال رصد رؤية السياح للمدينة وكيفية "استهلاكهم" لها أثناء جولاتهم السياحية. و تتناول المقالة علاوة على ذلك البعد الروحي الذي يكتنف الرحلات الطويلة على الأقدام في اتجاه مدينة شنقيط الأسطورية، بالنسبة لـ "سياح الصحراء".

بيار بونت Pierre Bonte

"سوربون الصحراء". إنتاج الأصالة الثقافية في إطار السياحة الصحراوية

يندرج التطور الذي طرأ حديثا على الأنشطة السياحية بموريتانيا في سياق يضع الانجذاب نحو الصحراء و الحياة البدوية والجولات الصحراوية (trekking) وأشكال أخرى من محاكاة حياة البداوة القديمة، في صدارة الأدلة المقدمة لتسويق المسالك السياحية. يؤثر هذا الانجذاب على الدوافع التي تحيل إلى التمثلات المعقدة التي تتكون لدى المجتمعات الغربية حول مفهوم "الصحراء". لا يتعلق الأمر هنا بتحرير الخيال المغربي والخيال الغربي من الوهم، بل باقتراح قراءة "ثقافية" لمكتبات "سوربون الصحراء" شنقيط والمكانة التي تحظى بها في الثقافة الموريتانية. و يبدو الجمهور المثقف الذي تتوجه إليه السياحة المعنية في توافق مسبق مع هذه القراءات. يمكن لهذه الأخيرة أن تؤدي إلى بعث مؤسسات ترتبط بالسياحة، وتجعل أيضا من موريتانيا مكان التقاء بين الثقافات في وقت تدعو فيه الصراعات الحالية بين الإسلام والغرب إلى توفير مثل ذلك الالتقاء.

تحتل القبروان موقعاً مركزياً في الخطاب التراثي بتونس، وتلعب دوراً فلياً في المدارات السياحية التي تُقترح على الزمرين - سواء كانت ثقافية أم لا. لقد وقر لها البعد الديني، كمدينة مقدسة وكذلك تاريخها المرموق كأول عاصمة لإفريقية تطالب بالرجوع إلى أصالة قيمها العربية، سمعة صارمة لطفها سكانها - المنهكين في عملية ترميم التراث - بانفتاحهم على أوروبا والبحر الأبيض المتوسط. تناول هذا المقال بالفحص، في جزئه الأول، كيفية بناء الخطاب التراثي، أخذاً مختلف العناصر الوطنية والدولية الفاعلة بعين الاعتبار. ثم تمت مقارنة ومقابلة هذا الخطاب الرسمي الذي هو موجه في جزء منه للسياحة مع الخطاب الفعلي الذي ينقله المرشدون السياحيون، كناطقين رسميين باسم ثقافتهم و دينهم.

مزار لاجو عوميرجيرية (تونس) : شكل من أشكال الهجرة السياحية يدرس الكاتب تعاطي طقوس الحج من طرف اليهود الفرنسيين من أصل تونسي في كنيس الغريبة في جزيرة جربة. تؤدي هذه الرحلة الدينية في سياق أوسع، يتمثل في "إعادة إحياء" واستمرار لهوية مرتبطة ببلد المنشأ، كما تؤدي كذلك بهدف الترفيه السياحي. يحلل هذا المقال تطور العلاقات الحميمة التي تتسج في هذا السياق المحدد بين فئات السياح والزوار وأطفال البلد. وقد حظيت مساحات المعبد وأوقات الطقوس بوصف مفصل مما يسمح للوظائف والأعراف بأن يتوح بمعناها. ويمكن مزار الغريبة - كآثر تاريخي وكموقع تذكاري - من إعادة إحياء الرابط بين هوية المجموعة وبين التاريخ الشخصي، و كل ذلك يجري في جو يتعاقب فيه التعبد والاحتفال.

تقيم الأنتر بولوجيا غالباً تشابهاً في البنى بين السياحة والحج، وبين السياحة ومناسك العبور. في جنوب المغرب، تبلغ سياحة الجولات الصحراوية على ظهور الجمال في استعمال مفهوم المسارعة (التلقيين الأولي للأصول initiation) وهو مفهوم غامض وإن كان قابلاً للتعريف كل مرة. إنه بمثابة نواة مركزية تتبع منها كل أو هام المصطافين. و تتمثل المفارقة في أن السيناريوهات التي قُدمت أو ستقدم تجاهل الإسلام. ولأنهم يبحثون عن الروحانيات، أكثر من بحثهم عن الدين، وعن الصور الرمزية أكثر من بحثهم عن المضامين، يكتفي المتجولون غالباً بمشهد الحركات التعبدية، وهو بمثابة "الجزء الذي يعوض الكل" و يحث غيرية المسلم. فإن كانوا يبحثون عن إدراك دعوة إلهية توحيدية في الصحراء، فهم يجددون على وجه الخصوص لعبة التمثلات الوجدانية المتناقضة، خصوصاً تلك التي تدور حول التمييز الجنسي ونمط البدوي "ردى الهذلي".

يعين مصطلح "السطنبالي" بتونس فرقة دينية زنجية تتكون من أحفاد للعبيد السود ومن الطقوس الدينية التي يمارسونها. وتستمد هذه الطقوس - المتسمة بالصيغة العلاجية أو الوقائية - شرعيتها من قدامتها، ومن كون أننا ننسب مجموعة من الخصائص إلى السود من ضمنها قربهم من الجن. يحظى السطنبالي بقدر كبير من الشعبية في أحياء العاصمة الفقيرة وبإعادة الاعتبار في أحيائها الغنية كذلك. فالموسيقى والألوان والصيغة المسرحية للاحتفالات تمارس أيضاً جذباً قوياً على جمهور السياح، فتتكون شبكات مقاطعة من جماعات السطنبالي، بعضها يقدم عروضه في الفنادق أو المهرجانات الثقافية، بينما البعض يتباهى بحصوله على قدر أكبر من الأصالة ويقصر جهده فحسب على الطقوس الدينية الهادفة إلى إدخال المشاركين فيها في حال من النشوة الخالصة. يحلل هذا المقال الكيفية التي تتعارض - وتتجاهل بل وحتى في بعض الأحيان تترايط - بها هذه الشبكات من الموسيقيين المعالجين، خاصة إذا ما تعلق الأمر بصيغ تقاسم الأموال التي توفرها لهم أنشطتهم.

الموضوع الثاني : السمعى البصري والإداع

أطروحات

الظاهر شريعة

من نوادي السينما إلى أيام قرطاج السينمائية. أجرت الحوار مرغان كوربيو

يشير الطاهر شريعة، مؤسس الأيام السينمائية لقرطاج (JCC) في هذا الحوار المتعلق بسيرته الذاتية، ظروف تعلمه أصول المهنة السينمائية خلال دراسته بالمعهد الصادقي زمن الحماية الفرنسية، ثم خلال انتمائه إلى حركة نوادي السينما، والتي قادته في سنة 1962 إلى أن يكون على رأس قسم "السينما" في كتابة الدولة للشؤون الثقافية الفتية، آنذاك. و تمكن ذكرياته التي تساهم في كتابة تاريخ السينما و جماهيره من أربعينات إلى سبعينات القرن الماضي من فهم كيف أن النضال الثقافي استطاع أن يقود إلى إحداث المؤسسات الوطنية والدولية الأولى للتوزيع والإنتاج السينمائي في تونس المستقلة (الجامعات، المهرجانات، الساتبات).

الظاهر الشخاوي

من هواية السينما إلى الفعل الثقافي. أجرت الحوار قمر بندانة

في هذا الحوار، يعبر الطاهر الشخاوي الذي هو في نفس الوقت جامعي يدرس تاريخ السينما وتحليل الأفلام و منشط لنوادي هواتها و ناقد سينمائي، عن انشغاله ببناء فضاء للنقاش والتفكير يسمح للسينما التونسية بأن تلعب بصورة كاملة ما تعتبر أنه دورها و المتمثل في توجيه التغيير الثقافي و التحديث الاجتماعي. و تترجم تصريحاته أيضاً رغبة في إدراج الدينامية الثقافية الوطنية في إطار المحيط الدولي. إن مسيرته و وعيه و تساؤلاته تنير السبيل لفهم جيل من المثقفين تكون خلال عشرينات السبعينات و تأثر بمدرسة هواة السينما الفرنسية التي تعتبر السينما اكتشافاً جمالياً و انفتاحاً ثقافياً على العالم وكذلك أرضية نقد، و بالتالي عمل، حول مجتمعها الخاص.

دراسات

برونو بيكينيو Bruno Péquignot علم الاجتماع أمام الصورة

تبقى الصورة في بحوث علماء الاجتماع سندا قليل الاستعمال. ورغم أن عديد البحوث القديمة أو الحديثة اقترحت مسالك خصبة جدا في غالب الأحيان، فإن الصورة تبقى بجانب الكلمة أو الرقم ضربا من المعلومة ثانوي جدا. يحاول الكاتب في هذا المقال، بالاعتماد على أعمال المؤرخين، فهم هذا التجنب للصورة من طرف علماء الاجتماع وإظهار ما يمكن أن تفيد به هذه الأخيرة المعرفة الاجتماعية.

عبد المجيد مرداسي

السمعي البصري الجزائري. من معركة التحرير الوطنية إلى "الصندوق الأسود" للسلطنة (1954-1992)

كانت سلطات الدولة الجديدة، غداة الاستقلال، قد تبيّنت أهمية الاتصالات السمعية البصرية بتأميمها للإذاعة والتلفزة وبيعها للمركز الوطني للسينما، أول مؤسسة للسينما الجزائرية في الجزائر بالذات. موضوع هذه المساهمة هو تقديم مختلف المراحل التي طبعت تاريخ القطاع السمعي البصري الجزائري وتحليلها، سواء في علاقاتها مع مؤسسات الدولة أو مع المجتمع نفسه.

سوزان عصمان Susan OSSMAN

صور من الدار البيضاء. وجوه السلطة في مدينة حديثة

هذا المقال هو الترجمة الفرنسية لمقدمة كتاب سوزان عصمان بعنوان *Picturing Casablanca, Portraits of Power in a Modern City* : (صور من الدار البيضاء، وجوه السلطة في المدينة الحديثة)، الذي صدر بالانجليزية في عام 1994. وتقدم الكاتبة فيه نبذة تاريخية عن صعود الوسائل السمعية البصرية الحديثة في المغرب، وعن التفاعل الذي نتج عن ذلك بين المناطق الحضرية ووسائل الإعلام في مدينة الدار البيضاء. ودراسة للأحداث العمومية والحياة الاجتماعية واستعمال تكنولوجيات التسجيل (فيديوهات الأعراس على سبيل المثال) نرى كيف أنه يمكن تحليل الطريقة التي تحافظ بها الملكية في المغرب على مركزيتها في عالم مطبوع بالمقاسات الانتقالية والكونية للتدفق الاتصالي.

إيرين بونو Irene BONO

من نادي هواة السينما إلى "التواصل الاجتماعي". حالة مقاطعة الحاجب (الأطلس الوسيط المغربي)

تأخذ هذه الدراسة حول تطورات المشاركة الجمعياتية في المغرب - كزاوية للملاحظة - التوظيف الذي انتهجته مدينة الحاجب منذ الثمانينات لناديهما السينمائي و كان التجربة الجمعياتية الوحيدة المعروفة آنذاك. وفي فترة كان يوضع فيها كل شكل من أشكال العمل السياسي التلقائي بسرعة تحت المراقبة - هذا إن لم يقم - شكل النشاط الأسبوعي لما يقارب الستين من نوادي السينما، موزعين على كامل التراب المغربي ويتنسيق من جامعة وطنية، قناة للتحميس والتعبئة والعمل في الحقل السياسي. ثم من خلال هذه الدراسة إظهار

العلاقة التي تربط سير أعضاء نادي السينما بالحاجب بالرهانات السياسية للمدينة والدعوات السياسات، سواء كانت وطنية أم دولية. لقد تمكن البعض من هؤلاء الأعضاء، وانطلاقا من تجربتهم، من تأسيس جمعيات أخرى والاتحاق بوظائف في الإدارة المحلية. وتعتبر مقاطعة الحاجب اليوم، التي تقدّم كمخبر صغير لتجسيم المبادرة الوطنية للتنمية البشرية التي أطلقها ملك المغرب سنة 2005، المقاطعة الأولى التي أنجزت استثمارا مهما من أجل إعداد أشرطة فيديو وثائقية حول المشاركة الجمعياتية، وذلك في إطار الاستراتيجية الجديدة "للتواصل الاجتماعي". إن التغييرات التي حدثت للعلاقة بين الفيديو والمشاركة الجمعياتية توفر لنا أفق رصد مبتكر للتطور المتدرج للبراعة الإدارية لأنماط الحكم في المغرب الأقصى.

إقبال زليلة

النشرات الإخبارية التونسية (1956-1970). نظام جديد لرؤية الحكم البورقيبي

يقترح هذا المقال صيغة لتحليل النشرات الإخبارية السينمائية التونسية بواسطة النظرية السينمائية لتحديد أي نوع من العلاقات تربط هذه النشرات بالمُشاهد. في مرحلة ثانية، وعبر الإخراج المسرحي لحركات بورقوية الجسدية، يبدو أن النشرات الإخبارية، بعيدا عن الاقتصاد على مجرد تسجيل للواقع، تنتج هي الأخرى إخراجها الخاص. ليس التساؤل هنا من قبيل الأسلوب الجمالي، بل هو من قبيل النسق السياسي-الأنثروبولوجي، إذ يتعلق الأمر بعملية تدريجية لنزع الواقعية عن بورقوية، تكون النشرات الإخبارية قد ساهمت فيها بقسط وافر، وهي عملية متزامنة مع التدهور الصحي للزعيم التونسي الذي بدأت آثاره يبتّنة منذ انتخابات نوفمبر 1969 بالخصوص. المقال مبين بمقطعات من الصور مأخوذة من شريط وثائقي أنجز من طرف الكاتب.

عائدة الورهاني

التعاون السمعي البصري بين فرنسا وتونس : رهانات جديدة من أجل سينما "وطنية" ؟

تتساءل هذه الدراسة حول التغييرات التي طبعته ميدان التعاون السمعي البصري بين فرنسا وتونس منذ إعلان استقلال تونس. إن طرق إنتاج الفيلم التونسي لم تفتأ فعلا تتطور. فالتعاون بين "الشمال والجنوب" قد ساعد بصورة واسعة على تحقيق الأغلبية الكبرى من الأفلام التونسية، غير أن العلاقة مع "الشمال" كانت تقتصر في هذه الحال أساسا على التعاون مع فرنسا... إلا أن الصناعة السينمائية التونسية، وإن كانت تركز على نمط تمويل ملائم لإنتاج مشترك، فإن هذا التعاون لم يكن بلا تأثير على الأفلام التونسية. وبالإضافة إلى ذلك فهو يبدو متطابقا مع تطور السياسات الثقافية الفرنسية وبصورة غير مباشرة مع ممارسات المتعاونين الفرنسيين في هذا المجال. فكيف يستوعب السينمائيون التونسيون، في هذا السياق، الثقافة المهيمنة من أجل دمجها في خطاب خاص بهم ؟ وما هي نتائج تلق النظرية التونسية لسينمائيهم "الوطنية" ؟

مركز المرأة العربية للتدريب والبحوث "كوثر" (CAWTAR) - تونس

النساء و الإعلام و الاتصال. حوصلة لتقرير دراسي حول البحوث العربية ما بين سنتي 1995 و 2005

نشر مركز المرأة العربية للتكوين و البحوث "كوثر" وصندوق الأمم المتحدة لتنمية المرأة (UNIFEM) بالعربية والانجليزية تقرير *المرأة و الإعلام* لسنة 2006. تحلل هذه الوثيقة 25 كتابا و 30 مقالا في علوم الإعلام صدرت عن مؤلفين عرب ما بين سنتي 1995 و 2005 و أشارت في عناوينها إلى "النساء و الإعلام" أو "الجندر و الإعلام". وينشر مركز "كوثر" هنا ملخصا بالفرنسية لأهم نتائج التقرير التي تتعلق بالمواضيع التالية: "صورة المرأة كما تظهر في الدراسات العربية" ؛ "الجمهور في الدراسات العربية" ؛ "الوسائط المدروسة : الكتابي، السمعي و النظري". و يتعلق الأمر في الغالب بدراسات فردية حول الإعلام و الاتصال دون مقارنة متعددة الاختصاصات و دون أخذ "الجندر" بعين الاعتبار. تستنتج أغلب الدراسات المعنية أن صورة المرأة في الإعلام سلبية، ومضرة بقدراتها الذهنية و سلوكها و بالأدوار المناطة بعهدتها كامرأة، بينما يكون تأثيرها على استغلال جسدها من طرف الإشهار أقل ضررا. غير أن هذه الدراسات تتكلم عن المرأة بالخصوص كفاعل غير نشيط و أحيانا كامرأة منتجة و نادرا كامرأة مستهلكة. لذلك أيضا يوصي التقرير بالاهتمام أكثر بالمرأة كمستهلكة لمضامين الإعلام، كما يوصي بالاهتمام بالمرأة العربية بصفة عامة في تجاوز للإطار الوطني.

بحوث بصدد الإعداد

مريم عاشور قلال Myriam ACHOUR KALLEL
نحو دراسة للأرضيات اللسانية. مشروع بحث من أجل إثوغرافية الكلام

يسعى هذا النص لإظهار الفائدة التي يمكن أن تقدّمها اثوغرافية الكلام من أجل فهم أفضل للديناميكية الاجتماعية المعاصرة. تتميز الممارسات اللغوية في تونس باستعمال ثلاث لغات (اللغة الأم، اللغة الوطنية و لغة أجنبية) و هو استعمال يفصح عن وجود علاقات خاصة بين المجموعات الاجتماعية و بين السجلات اللغوية. و باعتباره لا كبنية لغوية، بل كممارسة اجتماعية قائمة بذاتها، فإن الكلام يشكل هكذا بالنسبة لعالم الاتنولوجيا موقعا متميزا للرصد يوفر العديد من الأنساق و الحقائق الاجتماعية الغنية جدا. ويتعين في نفس الوقت بالاستناد على أمثلة مستمدة من ممارسات لغوية معاصرة، التأكيد على بلاغة هذه المجالات اللغوية وإظهار كل الفائدة التي تحصل من مواصلة هذه التساؤلات عبر دراسات ميدانية.

بتريسيا كايي Patricia CAILLE

المنتجات السينمائية بالمغرب و الجزائر و تونس، أو بناء المغرب العربي في مرحلة ما بعد الاستعمار

عبر تفكير نظري، مؤسس على إسهامات دراسات ما بعد الاستعمار في إنتاج المعارف حول السينما الوطنية، يقدّم الكاتب مقارنة تصنيفية للأفلام التي أنجزتها أطراف نسائية في كل من المغرب و الجزائر و تونس، منذ استقلال هذه البلدان. وبتمسك بعد ذلك بما يبقى هو المعيار بالنسبة للسينما – أي الشريط الخيالي الطويل – نراه يعدّ مدوّنة تحتوي على أفلام تتجاوز الثلاثين أنجزتها حوالي عشرون مخرجة. هناك ثلاثة مظاهر من الانجازات وقع تصفيفها : (1) تمثلات محمولة و اختيارات للمضمون و الشكل كما وقع تسجيلها في مواقع بناء التراث؛ (2) محاصيل الإنتاج، دورة حياة الأفلام، العرض على الشاشات الوطنية و الفرنسية، التوزيع على مختلف الحوامل؛ (3) المسارات المهنية / الشخصية لصاحبات الإنتاج، تكوينهن و تحصيلهن على وسائل الإنتاج بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط. يسائل هذا العمل إذن المكانة التي تأخذها مخرجات الأفلام في الإنتاج الوطني ووضوح رؤية أعمالهن وطنيا ودوليا، من أجل ضبط الأبعاد ما بعد الاستعمارية و ما عبر القومية لانجازتهن، والطريقة التي تشاركن بها المنتج الدولي غالبا – عبر تداول هذه الانجازات ونزوح طاقم المنجزين و الشتات – في بناء تمثل أو تمثلات سينمائية للمغرب العربي.

شبرين بن عبد الله

صورة "الـ" امرأة في فيلمين تونسيتين معاصرتين. مقارنة بين شريطي خشخاش لسلامة بكاري و يا سلطان المدينة لمنصف نويب

تثير السينما – باعتبارها منذ أمد طويل ظاهرة ثقافية بامتياز – الاهتمام الجمالي، كما تحفز على القيام بالدراسات الاجتماعية – الأنثروبولوجية. فإن كانت تقدّم لنا نمطا من إنتاج خيال مجتمع ما، فيبدو من الممكن أن نفهم أن إحدى ظواهرها الأكثر ثراء تتمثل، في هذه الحال، في الموقع الذي تحتله "المرأة" و كذلك التمثلات الاجتماعية التي حولها، في مجتمع محدد. يأتي الاهتمام الذي يعيره الكاتب إلى هذا الموضوع من إقرار متداول إلى حد ما يذهب للقول بأن السينما العربية بشكل عام، لا تعطي صورة "جيدة" عن النساء. لا تدعي دراسة الكاتب، المنجزة انطلاقا من شريطين تونسيين، تحليل مجموع النظم الرمزية لخيال السكان الأصليين، بل البعض من هذه الأنظمة فقط، لأنها تلقي الأضواء على ظروف النساء، و على التوتر القائم في العلاقات بين الجنسين، وهي مواضيع يقع تناولها على نحو متزايد في الثقافة التونسية، وبخاصة في الابتكار السينمائي. إن ما تم إظهاره وتحديدده هي تفصلات مساري اثنين من السينمائيين (رجل وامرأة)، وأعمالهما – استنادا إلى فرضية أن منتجي أفلام الكتاب ينهلون من مخزون هؤلاء من المعارف المتاحة لكتابة السيناريو. وتفتح المقالة في الختام، بالإحالة إلى "رسائل" الأفلام مفككة الشفرة، عديد الضروب (أو الأشكال) من تمثلات المظهر النسائي

Maghreb et sciences sociales

Publication annuelle de l'IRMC¹

- 2004. *Maghreb, dimensions de la complexité. Études choisies de l'IRMC (1992-2003)***, sous la responsabilité d'Anne Marie Planel, introduction de Pierre Robert Baduel, IRMC, Tunis, 372 p.
- 2005. *Biographies et récits de vie***, Thème sous la responsabilité de Kmar Bendana, Katia Boissevain et Delphine Cavallo. Débat et études, Maisonneuve & Larose, Paris, 242 p. ISBN : 978 2 86877 212 9.
- 2006. *Les territoires productifs en questions(s), Transformations occidentales et situations maghrébines***, Thème sous la responsabilité de Mihoub Mezouaghi. Études, Maisonneuve & Larose, Paris, 265 p. ISBN : 978 2 7068 1990 2.
- 2007. *L'enseignement supérieur dans la globalisation libérale. Une comparaison internationale Maghreb, Afrique, Canada et France***. Thème sous la responsabilité de Sylvie Mazzella, Maisonneuve & Larose, Paris, 350 p. ISBN : 978 2 7068 2019 9.
- 2008. *Les économies émergentes. Trajectoires asiatiques, latino américaines, est européennes et perspectives maghrébines***, Thème sous la responsabilité de Yamina Mathlouthi, « Pratiques et représentations sociales au Maghreb », Études, L'Harmattan, Paris, 269 p. ISBN : 978 2 296 07662 4.
- 2009-2010. *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb***. Thème 1 sous la responsabilité de Katia Boissevain, « Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse ». Thème 2 sous la responsabilité de Pierre Noël Denieul, « Audiovisuel et création cinématographique » (*Mémoires, Études et Document*). 3. Recherche en cours, L'Harmattan, Paris, 335 p. ISBN : 978 2 296 11633 7.

Ouvrages collectifs

- Michel Camau** (dir.), 1995, *Sciences sociales, sciences morales ? Itinéraires et pratiques de recherche*, coll. Recherches sur le Maghreb Contemporain, Alif Éditions de la Méditerranée, Tunis, 272 p. ISBN : 9973 3220 315.
- Mohamed Elloumi** (dir.), 1996, *Politiques agricoles et stratégies paysannes au Maghreb et en Méditerranée occidentale*, coll. Recherches sur le Maghreb Contemporain, Alif Éditions de la Méditerranée, Tunis, 519 p. ISBN : 9784 036 90042 8.
- Michel Camau et Vincent Geisser** (dir.), 1997, « Tunisie dix ans déjà... D'une république à l'autre », *Monde arabe Maghreb Machrek*, La documentation française, Paris, n° 157, juillet septembre. ISBN : 3 303331 801573.
- Mohamed Kerrou** (dir.), 1998, *L'autorité des Saints. Perspectives historiques et socio anthropologiques en Méditerranée occidentale*, Éditions Recherches sur les Civilisations (ERC), Paris, 356 p. ISBN : 2 86538 273 7.
- Susan Ossman** (dir.), 1998, *Miroirs maghrébins : itinéraires de soi et paysages de rencontre*, coll. CNRS Communication, CNRS Éditions, Paris, 283 p. ISBN : 2 27105 562 8.
- Vincent Geisser** (dir.), 2000, *Diplômés maghrébins d'ici et d'ailleurs : trajectoires sociales et itinéraires migratoires*, coll. Études de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, CNRS Éditions, Paris, 322 p. ISBN : 2 27105 780 9 / ISSN : 0242 7540.
- Isabelle Berry Chikhaoui et Agnès Déboulet** (dir.), 2000, *Les compétences des citoyens dans le Monde arabe. Penser, faire et transformer la ville*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 406 p. ISBN : 2 84586 124 9.
- Mohamed Elloumi** (dir.), 2002, *Mondialisation et sociétés rurales en Méditerranée. État, société civile et stratégies des acteurs*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 523 p. ISBN : 2 84586 324 1.
- Mohamed Kerrou** (dir.), 2002, *Public et privé en Islam. Espace, autorités et libertés*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 343 p. ISBN : 2 7068 1611 2.
- Alain Mahé et Kmar Bendana** (dir.), 2004, *Savoirs du lointain et sciences sociales*, Bouchène, Paris, 268 p. ISBN : 2 91 2946 69 7.
- Jocelyne Dakhli** (dir.), 2004, *Trames de langues : usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 561 p. ISBN : 2 70681 799 2.
- Éric Gobe** (dir.), 2004, *L'ingénieur moderne au Maghreb (XIX^e XX^e siècles)*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 388 p. ISBN : 2 70681 794 1.
- Jean Luc Arnaud** (dir.), 2005, *L'urbain dans le monde musulman de Méditerranée*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 224 p. ISBN : 2 7068 1926 X.

1. À partir de la livraison 2008, *Alfa. Maghreb et sciences sociales* (2004-2007) devient *Maghreb et sciences sociales*.

- Abdelhamid Hénia** (dir.), 2006, *Être notable au Maghreb. Dynamique des configurations notabliaires*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 364 p. ISBN : 978 2 7068 1802 8.
- Mihoub Mezouaghi** (dir.), 2007, *Le Maghreb dans l'économie numérique*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 335 p. ISBN : 978 2 7068 1977 3.
- Pierre Robert Baduel** (dir.), 2007, *Construire un monde ? Mondialisation, Pluralisme et Universalisme*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 227 p. ISBN : 978 2 7068 1968 1.
- Nada Auzary Schmaltz** (dir.), 2007, *La justice française et le droit pendant le protectorat en Tunisie*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 195 p. ISBN : 978 2 7068 1997 1.
- Pierre Robert Baduel** (dir.), 2008, *Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain*, Karthala, Paris, 602 p. ISBN : 978 2 8111 0163 3.
- Mihoub Mezouaghi** (dir.), 2009, *Les localisations industrielles au Maghreb : attractivité, agglomération et territoires*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 335 p. ISBN : 978 2 8111 0182 4.
- Pierre Robert Baduel** (dir.), 2009, *La ville et l'urbain dans le Monde arabe et en Europe. Acteurs, Organisations et Territoires*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 235 p. ISBN : 978 2 7068 1998 8.
- Lamia Zaki** (dir.), 2009, *Terrains de campagne au Maroc. Les élections législatives de 2007*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 330 p. ISBN : 978 2 8111 0257 9.
- Sylvie Mazzella** (dir.), 2009, *La mondialisation étudiante. Le Maghreb entre Nord et Sud*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 404 p. ISBN : 978 2 8111 0307 1.
- Odile Moreau** (dir.), 2009, *Réforme de l'État et réformismes au Maghreb (XIX^e - XX^e siècles)*, coll. Socio anthropologie des mondes méditerranéens, L'Harmattan, Paris, 368 p. ISBN : 978 2 296 11087 8.

À paraître en 2010

- Pierre Noël Denieuil et Mohamed Madoui** (dir.), *Entrepreneuriat et développement local : terrains de recherche au Maghreb*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris.
- Lamia Zaki** (dir.), *Enjeux professionnels et politiques de l'action urbaine au Maghreb*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris.
- Morgan Corriou** (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*.
- Myriam Bacha** (dir.), *L'architecture au Maghreb entre patrimoine et création, XIX^e - XX^e siècles*.

Ouvrages d'auteurs

- Ibn Abî Dhiâf**, 1994, *Présent aux hommes de notre temps. Chronique des rois de Tunis et du Pacte fondamental. Chapitres IV et V (1824 1837)*, édition critique et traduction par André Raymond, avec la collaboration de Khaled Kchir, 2 vol., Alif Éditions de la Méditerranée, Tunis. ISBN : 9973 22 010 2 ; 9973 22 011 0.
- Saïd Ben Sedrine et Vincent Geisser**, 2001, *Le retour des diplômés. Enquête sur les étudiants tunisiens formés à l'étranger. Europe, Amérique et monde arabe*, CPU, Tunis, 165 p. ISBN : 9973 948 87 4.
- Nora Lafi**, 2002, *Une ville du Maghreb entre ancien régime et réformes ottomanes. Genèse des institutions municipales à Tripoli de Barbarie (1795 1911)*, coll. Villes, histoire, culture, sociétés, L'Harmattan, Paris, 305 p. ISBN : 2 7475 2616 X.
- Nicolas Puig**, 2003, *Bédouins sédentarisés et sociétés citadines à Tozeur (Sud Ouest tunisien)*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 282 p. ISBN : 2 84586 473 6.
- Saïd Ben Sedrine et Éric Gobe**, 2004, *Les ingénieurs tunisiens. Dynamique récente d'un groupe professionnel*, L'Harmattan, Paris, 282 p. ISBN : 2 7475 7095 9.
- Mihoub Mezouaghi**, 2005, *Libéralisation des services de télécommunication au Maghreb. Transition institutionnelle et performances*, coll. « Notes et documents », Agence française de développement, Paris, 125 p.
- Katia Boissevain**, 2006, *Sainte parmi les saints. Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 265 p. ISBN : 978 2 7068 1930 8.
- Myriam Catusse**, 2008, *Le temps des entrepreneurs ? Politique et transformations du capitalisme au Maroc*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, Paris, 346 p. ISBN : 978 2 7068 1998 8.
- Houda Laroussi**, 2009, *Micro crédit et lien social en Tunisie. La solidarité instituée*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, 304 p. ISBN : 978 2 8111 0197 8.
- Clémentine Gutron**, 2010, *Jeux généalogiques sur l'Antiquité : l'archéologie en Tunisie (XIX^e - XX^e siècles)*, coll. Hommes et sociétés, Karthala, Paris, (sous presse).