

ARTS ET CONTESTATION

Engagement et actes de résistance en Tunisie

Coordinatrice Moufida Ghodhbane



Les opinions émises dans les articles publiés dans les cahiers du FTDES
n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs

Tous droits réservés au Forum tunisien pour les droits économiques et
sociaux Achevé d'imprimer en octobre 2023 sur les presses du FTDES

N° ISSN : 2724-6833

Forum Tunisien pour les Droit Economiques et Sociaux

ARTS ET CONTESTATION
Engagement et actes de résistance en Tunisie

Coordinatrice Moufida Ghodhbane

Octobre 2023

Rédaction et administration

Forum Tunisien pour les Droit Economiques et Sociaux
2 Avenue de France Imm Ibn Khaldoun (National), 2ème étage, Apt 325, Bab Bhar 1000
Tunis, Tunisie.

Directeur

Alaa Talbi

Comité de rédaction

Hayet Amamou, Sleheddine Ben Frej, Riadh Ben Khalifa, Nizar Ben Salah,
Meher Hanin, Sofien Jaballah, Melek Kéfif, Hassen Annabi.

Photo de couverture

Image composée à partir des oeuvres de: Bisma H'lel (*La tête à l'envers*), Ahel El Kahef (*Graphitie*), Yassir Jradi (شيبك نسييتيني).

Sommaire

Moufida GHODHBANE

Introduction générale 05

Saloua MESTIRI

La poésie Chantée ou la chanson comme discours engagé. À partir de l'œuvre de Yesser Jradi 13

Issam MAACHAOUI

Saillies tunisiennes : une lecture de l'Amas ardent de Yamen Manai 29

Mariam KAMOUN

La dimension contestataire dans le film «L'Homme qui a vendu sa peau» De Kaouther Ben Hania 42

Besma H'LEL

Lecture réflexive autour du contestataire à travers une pratique plastique personnelle 58

Siwar BEN HASSINE

Le conflit politique entre les préceptes religieux et modernistes dans la Tunisie post-révolutionnaire, transposé à l'écran. Étude de cas : Le film «la fuite» de Ghazi Zaghbani 74

Introduction Générale

Moufida GHODHBANE¹

On entend en Tunisie, depuis 2011, parler du mot « *contestataire* », « *peuple contestataire* », « *art contestataire* », « *artiste contestataire* », on comprend d'une façon plus au moins confuse et floue, ce qui crée un amalgame de sensations indistinctes dans l'opinion publique, entre refus et admiration, colère et acceptation à l'égard des artistes contestataires (plasticiens, caricaturistes, poètes, chanteurs, acteurs de théâtre, cinéastes,..), « *chacun de nous porte en soi une pensée intérieure qui colore son être au monde* », nous a dit l'esthète René Passeron lors d'une communication en 2005 en Tunisie sous l'intitulé « *l'art comme expression d'une pensée secrète* ». Mais combien d'écrits ont-ils été consacrés à cet art dit « *contestataire* »?

Le contestataire est d'abord quelqu'un qui refuse l'adaptation et l'intégration aux groupes soumis à l'ordre établi, c'est celui qui s'investit et s'engage pour une cause qui lui tient à cœur.

Si nous revenons à la littérature sociologique et à l'art social, aux mouvements d'avant – garde, nous soulignons un caractère essentiel : l'effacement entre le politique et l'artistique. Ce croisement entre les deux champs et les deux répertoires, à travers les concepts clés, les actions, les théories et les textes fondateurs (manifestes, mots d'ordre, ouvrages...), engage et rassemble les artistes et les révolutionnaires autour d'un même lexique critique et un même but, visant le changement d'un régime politique, social, économique et culturel. D'autres sont à dégager autour de la relation qui unit l'art et la politique, l'art et le mouvement social, ce sont : la dimension contestataire, la critique, l'action protestataire, l'engagement, l'action collective, le militantisme, la lutte contre la misère et l'injustice sociale, ainsi que le croisement des contenus artistiques et politiques. C'est dans le sens qu'avait donné l'artiste conceptuel Allan Kaprow « *du moment que l'art devient moins art, il remplit le rôle de critique de la vie précédemment assuré par la philosophie* ».

¹ Maître de conférences en sciences et techniques des arts, Institut Supérieur des Beaux Arts de Nabeul, Université de Carthage.

Le portrait classique de l'artiste engagé, contestataire est celui qui met son art au service d'une cause. Porté par un esprit de révolte, contre l'ordre établi et l'oppression, le contestataire rêve d'un changement.

« *La contestation* », c'est d'abord, comme l'a déterminé René Passeron « *une inspiration* », d'ailleurs les artistes révolutionnaires, avant-gardistes et subversifs, n'ont fait que concrétiser à travers l'art, « *une dynamique de la vie* », agissant ainsi selon des plans d'action artistique visant la transformation du monde. Les grands exemples de la fin du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle (en peinture : Delacroix, Courbet, Manet, Chagall, Picasso, Miro, Max Ernst, Tzara, Groz, Di Chirico...) en détournement des objets et en photographie : Pierre Buraglio, Marcel Duchamp, Man Ray. En littérature et en poésie (Baudelaire, Rimbaud, Éluard, Breton, Artaud, Camus...), témoignent de l'importance de cet esprit contestataire et révolutionnaire dans le changement du monde.

« *La peinture, lorsqu'elle fait passer une force qui crée de l'histoire, elle est politique* », nous a dit Michel Foucault (1973) et à la même année, dans son livre « *la création artistique et les promesses de la liberté* », Olivier Révault D'Allonnes écrit : « *créer pour son époque, ce n'est pas créer pour le présent de cette époque, mais pour son avenir* ».

Cet esprit de révolte a vu son extension et sa pluralité dans les expressions contemporaines de l'art, en **cinéma**, au **théâtre**, en **musique** et en **arts plastiques**, surtout les expressions des Streets-artistes (Ernest Pignon Ernest, Jean Michel Basquiat, Jack Pelsinger...), les expressions révolutionnaires comme celles de (Paul Rebeyrolle, Rancillac, Fromanger...) et les performances des body-artistes (Orlan, Marina Abramovic, Jina Pane...). En fait, les nouvelles démarches artistiques se résument en deux formes: une individualiste et conceptuelle et l'autre collective impliquant « *le réalisme socialiste* », « *l'hyperréalisme* », « *l'art prolétarien* » et la propagande politique. Ces pratiques artistiques ont cherché la combinaison des notions suivantes (environnement, art, corps, espace public, participation du public,...) guidant vers le changement du rôle de l'artiste et menant vers l'ouverture de l'œuvre d'art sur les formes pluridisciplinaires (éléments plastiques avec des éléments naturels, technologiques, musicaux, poétiques, théâtraux,...). Ces facteurs sont étroitement liés à la disparition de l'œuvre conventionnelle et traditionnelle, donnant naissance aux nouvelles formes artistiques « *l'art urbain* », « *l'art de la rue* », « *le Happening* », pour enfin dépasser la matérialité de l'objet de l'art vers l'attitude de l'artiste, la participation du spectateur, comme élément fondamental de l'approche plastique et esthétique.

La dématérialisation de l'œuvre d'art, la mobilisation des spectateurs, le caractère pluridisciplinaire des pratiques plastiques représentent les principaux paradigmes de

l'art contemporain, qui sont à l'origine d'une esthétique nouvelle où la distinction entre les disciplines perd son sens, s'orientant vers une dimension plus large, celle de «*l'espace sociologique*» avec ses prolongements politiques, environnementaux et humains.

En effet, le Street-art des premières générations, comme l'une des expressions contestataires, était illégal, vandale, éphémère (moyen d'expression des jeunes marginalisés) transformés en formes artistiques engagées, appliquées sur les murs, les wagons de métro (Hugo Martinez, Jack Pelsinger, Banksy, Black le Rat, Alias C215, Invader...) par le «*Tag*» et le «*graffiti*», animant les espaces avec des écritures, des dessins griffonnés, des pochoirs et des dessins à la bombe aérosol, «*des expériences des limites*», comme a dit Natalie Heinick (le triple jeu de l'art contemporain 1998). Cet art s'est propagé dans le monde entier, y compris le monde arabe dont le public n'était pas averti à ce genre artistique. La Tunisie n'a pas fait l'exception, surtout pendant et après la révolution de 2011 (le printemps arabe). On a vu la formation d'un grand nombre de groupes qui se sont exprimés dans la rue (Zawala زواولة, Ahl Al kahf أهل الكهف, Fani Raghman 3anni فني رغما عني, Grait Art, Zed زاد, Foulen فلان, groupe kitar قطار, el fen sleh الفن سلاح...) des groupes abordant des sujets à contenus politiques. Mais, que ce soit dans le monde occidental ou oriental, le street art s'est divisé en deux clans et deux visions de l'art. Il y a ceux qui n'ont pas cherché la reconnaissance et qui sont entrés en conflit avec l'ordre établi, et qui étaient prêts à interroger leur environnement politique et culturel pour y extraire un éventuel élément de libération par rapport aux forces internes et externes, déclarant la révolte contre tous les systèmes. L'autre clan est celui qui a opté pour le processus consensuel aboutissant à une récupération par le marché de l'art.

Entre un art contestataire et un art qui vise à séduire le public et à plaire aux galeristes et aux marchands de l'art, le street-art, se divise une fois pour toute en deux modes d'expression. Un mode subversif, contestataire, révolutionnaire et militant, et un mode conciliateur avec les institutions (Maireries, galeries, musées, foires d'art, vente aux enchères...) pour faire enfin objet de commandes et contribuer à un «*capital culturel*» qui apporte beaucoup et qui permet surtout de gagner une légitimité artistique et sociale.

Cet art urbain, de la rue, est-il toujours contestataire? Peut-il estimer conserver sa vocation subversive et provocatrice, après avoir été récupéré par les diverses institutions?

Les Streets artistes tunisiens sont-ils inscrits dans une pratique illégale, contestataire guidée par un esprit de révolte? Ou sont-ils seulement coincés dans un processus

d'imitation stérile d'un mode d'expression importée et décontextualisé?

Cet ouvrage s'intéresse aux pratiques artistiques révolutionnaires et aux artistes qui se sont inscrits dans des processus contestataires, s'engageant différemment dans de multiples parcours artistiques...

L'objectif étant de croiser différentes approches artistiques et différentes disciplines engageant les artistes dans diverses formes de contestation. Comment donc, ces artistes (plasticiens, poètes, musiciens, cinéastes, et acteurs de théâtres...) se sont-ils inscrits dans des champs contestataires, non seulement par leurs contenus esthétiques et artistiques, mais aussi par les conditions de leurs productions ?

Quelles étaient leurs attitudes et comment ont-ils développé leur discours à partir et à travers leur vécu au sein du monde social ?

Comment des termes comme «*avant-garde*», «*performance*», «*happening*», «*manifestation*», body-art, art urbain, art social, net-art, street-art, one man show, poésie... Film d'auteur..., reflètent-ils des dimensions politiques et impliquent-ils des prises de position de la part des artistes à l'égard de leurs sociétés et surtout contre les institutions de tous genres ? Ne seront-elles des créations en effervescence et en plines productions sans recul, qui permettrait une certaine dimension réflexive ?

Au regard de ces questionnements, les intervenants proposent, pour la mise en place de ce numéro spécial, une série d'articles interrogeant divers corpus artistiques à partir de problématiques spécifiques et de concepts clés singuliers. Ayant comme soucis l'analyse et l'interprétation de ces œuvres dans leur pluralité technique et esthétique, nous avons essayé de donner à lire des expériences et des modes artistiques habités par un esprit de révolte. Dans une certaine mesure, des formes artistiques contenant en elles-mêmes l'abolition de la distinction entre l'art et la vie, l'artiste et le spectateur. Les conduites artistiques dont il est question dans ces articles, mettent l'accent sur des sujets sociaux, des expressions locales tirées de la mémoire collective et populaire ou de l'actualité politique.

« Les pas des marcheurs sont un nombre qui ne fait pas série, (...) leur grouillement est un inénombrable de singularités. Ces singularités, ne constituent ni généralités ni valeurs abstraites, elles sont façonnées d'espaces », affirme Michel De Certeau.

Ce façonnage d'espace, d'esprit, d'avis et d'attitude, serait-il l'objectif de ces artistes engagés, étudiés dans ce numéro?

Le concept de l'engagement a été abordé par l'universitaire Saloua Mestiri à partir de la poésie et les chansons de l'artiste Tunisien Yasser Jradi, dans une approche qu'elle

a intitulée «*La poésie chantée ou la chanson comme discours engagé*» analysant son parolier alliant composition musicale et texte poétique. Ce langage populaire, est, d'après l'auteur, une stratégie esthétique et un choix technique révolutionnaire, qui implique non seulement le social et le politique, mais aussi l'humain, le communicationnel et l'artistique dans sa forme contemporaine et engagée. Cet art à «*forte audience*», animant les espaces publics et engageant l'expression collective, en l'occurrence après la révolution tunisienne, a donné naissance à une «*contre-culture*», ou à une culture qui ne soit ni subventionnée, ni organisée dans les cadres institutionnels.

Dans une lecture croisée de l'identité et de la révolution, l'universitaire Issam Maachaoui interroge «*l'Amas Ardent*» de Yamen Manai dans un texte intitulé «*Saillies tunisiennes : une lecture de l'Amas Ardent de Yamen Manai*» mettant l'accent sur la belle ouverture intellectuelle qui mène le lecteur dans une situation de remise en question de son identité, de son histoire et de son récit national, à travers l'interprétation du rire et de l'ironie caractérisant le roman abordé. Un roman dessinant le portrait de la Tunisie bouillonnante, choisie dans ce numéro pour sa qualité d'œuvre contestataire et subversive, racontant l'histoire d'une attitude révolutionnaire d'un Tunisien qui a choisi le labeur de la terre pour goûter à l'espoir et au bonheur. L'auteur interprète cette littérature de Yamen Manai qui se veut en gestation, en-devenir, en attente d'un fil conducteur liant le fictif au réel, Célébrant le rire, l'ironique et le caricatural. Des éléments qui ont «*sauvé le texte*», assurant sa vie et sa légitimité. Quant aux histoires politiques et sociales du monde arabe, elles sont rendues à travers un registre humoristique fort créatif, assurant la compréhension et la critique de la situation des pays dirigés par les dictateurs.

Le troisième corpus dans ce numéro est Théâtral, choisi par la philosophe Om Ezzine Ben Cheika, sous l'intitulé «*المسرح و الاحتجاج من خلال مسرحية ثقوب سوداء*» Résistance plus / «le théâtre et la contestation à travers la pièce théâtrale «*trous noirs*» / Résistance plus» (selon la traduction de l'auteur) Imed Elmay. Dans cet article Om Ezzine Ben Cheika interprète l'art théâtral comme un art de résistance, de rêve, de rébellion et de révolution. L'expression théâtrale est lue non seulement à travers les différentes définitions artistiques, esthétiques et politiques connotées dans l'histoire de l'art, mais aussi, à travers le corpus analysé et détaillé dans son contexte tunisien. La pièce théâtrale abordée dans cet article a guidé l'auteur vers un champ conceptuel lié à la notion de la révolution et de la contestation : «*Résistance plus*» comme l'indique son intitulé, se veut communication, directe avec le public, à travers des performances théâtrales et des mises en scène démesurées, rompant avec le décor conventionnel du théâtre. «*Les trous noirs*» est l'intitulé de la pièce théâtrale inspirée du texte du philosophe Fethi El Meskini, ayant le même intitulé. «*Les trous noirs*». Imed Elmay inscrit son œuvre dans

une dimension symbolique à travers la connotation métaphorique de la couleur noire et la connotation du trou. Un double gouffre absorbant le peuple, aspirant la vie, donnant naissance à une situation tragique. Cette œuvre théâtrale, met en place les héros contestataires, au seuil de la mort et de la vie. L'interprétation esthétique des lieux, des personnages, du bruit, de la lumière et de l'obscurité, ouvre le champ de la lecture, des éléments contestataires, sur son extrême extension, un extrême catastrophique transformé en cauchemar qui s'est métamorphosé en rêve.

Dans ce même sens révolutionnaire, s'inscrit l'œuvre cinématographique de la réalisatrice tunisienne Kaouther Ben Hania, *«l'homme qui a vendu sa peau»*, abordée dans ce numéro artistique, par l'universitaire Mariem Kamoun. À travers la lecture de la dimension contestataire du film, ses concepts clés (la peau, le corps, l'ex-peau-sition) elle interroge le système politique, l'injustice sociale, le racisme et la situation précaire des immigrés arabes en Europe. Le film traite les différents registres de la contestation, politique, psychologique, culturelle, éthique et esthétique. Le tout bouillonne sur une peau, tatouée, transfigurée, achetée et vendue comme un objet, rendue support d'expression, d'ex-position ou *«ex-peau-sition»*, transformée en écran. La peau du personnage principal du film, Sam Ali, Incarne le désir de la re-naissance, la -re-crédation d'une nouvelle identité digne d'un avenir meilleur.

La dimension politique dans les productions cinématographiques après la révolution de 2011 en Tunisie, a été aussi choisie par le réalisateur Ghazi Zaghbani dans son film *« la fuite»*, proposé par la chercheuse Siwar Ben Hssin comme corpus principal dans son article intitulé : *« le conflit politique entre les percepts religieux et modernistes dans la tunisie postrévolutionnaire, transposé à l'écran»* , où elle a analysé le conflit politique et idéologique, la place de la religion dans la société, le rôle des intellectuels et des artistes dans la scène publique en tunisie. Ouvrant le débat, à partir du film comme récit fictif, sur la question de l'intégrisme, le fanatisme, la laïcité, le vivre ensemble, l'acceptation de la différence et la tolérance. Le film problématise le radicalisme et l'injustice sociale dans une comédie symbolique et allégorique, avec des éléments artistiques pertinents, impliquant le visible et l'invisible / le hors-champ, le choix sonore, la qualité de la lumière et les cadres ...etc. Une démarche filmique révolutionnaire sur le plan thématique et technique.

Dès lors, il ne s'agit plus seulement de la contestation comme attitude politique, ni de l'influence qu'elle exerce sur les engagés, il ya d'autres formes de contestation, telles les œuvres plastiques et théâtrales, des artistes actuels en Tunisie qui sont riche en ce sens. L'article du chercheur Omar Aloui, intitulé *مسرح ثوري أم مسرح ما بعد الثورة قراءة في احتجاج الأقتعة*, renvoie à ce sens révolutionnaire caractérisant le théâtre, mais interroge

tout de même son éthos, à travers une lecture de deux concepts clés, opératoires, la contestation et le pouvoir. Le choix d'une œuvre théâtrale n'est pas du tout innocent de la part du chercheur, il a voulu interroger l'idée même de la contestation, non seulement comme concept politique, mais aussi artistique et esthétique en devenir.

À travers le spectacle « *nomades – رحل* » de la chorégraphe et femme de théâtre Thouraya Boughanmi, le chercheur vérifie les deux itinéraires de la contestation, l'anthropologique et le conceptuel. Le premier dans son espace-temps géographique et le deuxième dans son sens philosophique abstrait, problématisant le sens extrême de la voie contestataire à l'encontre de l'image ironique de la révolution stigmatisée et transformée en idole. Un sort décevant et castrateur de toute forme révolutionnaire innovante et de tout esprit libérateur. Partant de cette approche problématique, le spectacle « *Nomade* », développe la dimension contestataire d'une chorégraphie qui a su fuir la représentation de la contestation figée, pour s'inscrire dans une dynamique réflexive et artistique engagée, ayant le souffle de la révolution et non la forme momifiée de cette dernière.

Un souffle qu'on a détecté dans l'œuvre de la plasticienne Besma H'lel, artiste et universitaire engagée, d'ailleurs elle considère que toute pratique artistique est autobiographique, faisant de ses œuvres, les moyens de son expression contestataire. Les séries de Besma H'lel « *Arabe est ce que ?* », « *OpporTUNIS me* » / double récupération, « *La boîte noire* », « *la tête à l'envers* », « *ch9af / l'ultime traversée* », « *كل واحد وطينتو* », sont inscrites dans un détournement d'objets ordinaires de leur fonction utilitaire à un mode d'expression conceptuelle, ou de dispositifs en photomontage, collage et céramique, provoquant le silence du public. Ces œuvres plastiques sont généralement accompagnées de titres suggestifs et révélateurs qui, des fois facilitent la lecture, d'autres fois la rendre encore confuse, exprimant un sens analogique et métaphorique, suggérant l'attitude révolutionnaire de l'artiste et le sens contestataire de ses propos plastiques.

Dans le même esprit artistique contestataire, nous citons l'œuvre de l'artiste plasticienne Tunisienne Aicha Filali, interrogée et analysée dans ce numéro spécial, par la chercheuse Imen Douzi, dans un article intitulé :

« النقد و السخرية في الممارسة الخزفية المعاصرة بتونس تجربة عائشة الفيلاي نموذجاً »

Évoquant la dimension ironique et contestataire dans l'œuvre de l'artiste, qui s'inscrit dans une approche critique de la société Tunisienne, des régimes politiques, des traditions archaïques, des islamistes, critique de l'obscurantisme, de la corruption et de l'opportunisme qui ont régné dans les pays arabes et en Tunisie en particulier.

Les nouvelles conduites artistiques, du street art, de la performance, l'installation

et les happenings, représentent le corpus qu'a choisi le chercheur Riadh Bel Haj Ahmed dans son texte intitulé «الشارع في تونس : أسلوب مقاومة واحتجاج فنون» , des pratiques qui ont créé le croisement entre les disciplines(peinture, collage, happening, dance, performance, photographie, installation, chant,...) faisant de l'espace public, un lieu de rencontre, de partage, de militantisme politique et culturel. Le groupe Tanit-Art, «فني رغما عني» et d'autres groupes comme Ahl Al kahf et zwawla, sont abordées dans ce numéro par la chercheuse Sarra Chafter dans son article intitulé : الممارسة التشكيلية الجماعية : بين الإبداع و الاحتجاج

Et le chercheur Bouali Kramti dans :

الفن الاحتجاجي كممارسة إبداعية في تونس بعد الثورة ياسر أجردادي و أهل الكهف و مشهديه المناجم بين الزغاريد و الدموع

Tous deux ont interrogé les soucis plastiques et les dimensions politiques et esthétiques des œuvres créées par ces groupes pluridisciplinaires en Tunisie, à travers la lecture et l'analyse des concepts et des démarches suivies par des artistes soucieux par le communicationnel, l'interactif, le participatif et le contestataire.

Ce numéro artistique ouvre donc les champs de nos réflexions sur cinq axes fondamentaux :

La contestation et les pratiques plastiques, la Poésie contestataire et la littérature révolutionnaire, l'art contestataire et la production cinématographique, la contestation et la production musicale, la contestation et le travail théâtral.

La poésie Chantée ou la chanson comme discours engagé à partir de l'œuvre de Yesser Jradi

Saloua MESTIRI¹

Résumé

La chanson qui engage le travail d'un parolier s'inscrit dans la voix quand le travail du poète s'accompagne la plupart du temps, de l'intimité du silence, celui du livre et de la lecture individuelle. La chanson emprunte aux figures de la rhétorique ses multiples formes, jouant sur le rythme et sur la musicalité, alliant composition musicale et texte littéraire et s'offre via une interprétation, pour une efficacité commune.

Yesser Jradi est compositeur et parolier. Il est aussi l'interprète d'un univers, celui d'une « poésie » véhiculée par le langage populaire, la *derja*. Ses chansons très écoutées, son discours, ses multiples interventions via les différents médias sont matières à réfléchir dont voici l'essentiel...

Celui qui prend pour modèles Georges Brassens et Jacques Brel et il s'agit là de Yesser Jradi, doit-il être considéré comme un chansonnier ou comme un poète ?

Brel qui s'exprime sur tout, Brel qui s'étonne et s'émeut de tout, Brel qui a «*mal aux autres*», lui dont le chant accompagne et résonne avec la douleur du monde, dans quel genre s'exprimerait-t-il ? ferait-il œuvre de poésie ? Et puis quelle différence y a-t-il entre cette dernière et la chanson ?

Nous pourrions être tentés de donner à ses compositions qui témoignent à chaque fois, d'un engagement pour l'humain le sens d'un discours engagé, d'un espace d'efficacité politique mais la question demeure qui est de déterminer le contenu essentiel de la chanson.

Relèverait-il de celui de la communication, d'une fonction donc, autre que celle qui

¹ Maître de Conférences, Institut supérieur des Beaux-arts de Nabeul, Université de Carthage.

est de *l'art pour l'art* ? La pratique de la chanson s'inscrirait-elle dans le champ des arts appliqués et devrions-nous élever définitivement une distinction radicale entre les deux formes d'expression ?

Pourtant, si l'intonation, l'alternance, les vers, les nuances, les couleurs, l'émotion constituent les poèmes, elles le sont aussi pour la chanson. La musicalité et l'harmonie y sont toutes aussi présentes et imposées. Les poètes seraient-ils ainsi des chansonniers ? Et que dire de l'émotion qui leur est commune et qui se dégage des chansons et de la communion qui se crée avec les auditeurs ?

La poésie Chantée ou la chanson comme discours engagé est la question à laquelle ce présent article va essayer de réfléchir.

Mots-clés

Art - Engagement - Chanson - Poésie - Derja

«Je suis mémoire
Je suis avenir
les décrocheurs d'étoiles»

Gatien LAPOITE

Combien de fois n'avons-nous pas entendu ces expressions réductrices qui associent la chanson à un discours futile, à des balivernes et à des niaiseries. Chansons que tout cela, scande-t-on ! Ou encore *toujours la même chanson* ! Pour dire une fatigue et une périsologie ! La chanson, cet art à forte audience, que le peuple applaudit et souvent mémorise qui revendique, porte et engage la voix qui s'élève, qui conteste lors des grandes rencontres, des grands changements ou des révolutions est un art qui parfois, constitue et fonde une expression collective, marque une posture et un moment de l'Histoire commune pour une voie nouvelle. La chanson portée par la multitude et qui s'élève peut-elle se mesurer à la poésie à laquelle elle ressemble parfois ? Est-ce une gageure ou une prétention ? Où se situe la faille et où se profile la rencontre ?

Mon propos ici est d'essayer de m'aligner à l'ouvrage de celui que l'on nomme

«cantologue » depuis une quinzaine d'années, dont la discipline est assez récente et qui a pour objet l'étude de la chanson. Tenter de l'analyser dans sa singularité, dans son genre, en considérant l'œuvre-chanson dans son ensemble, texte, musique et interprétation même s'il faut le souligner, je me limiterai vu les limites temporelles et spatiales de cet article, au texte, donc aux paroles.

La chanson relève d'une progression temporelle et d'une combinaison bien plus complexe que celle qui relève du seul plaisir de celui qui se complaît dans la fascination de ses souvenirs et dans le repli de son propre vécu. Elle est souvent loin de la chanson conçue comme un compte à rebours, conduite par un air mémorisable, que les auditeurs peuvent reprendre à souhait.

Une forme autre se propose, celle des chansons à texte même si on ne peut imaginer une chanson qui soit sans texte. Une forme qui s'écarterait de celle ou celui-ci n'est pas central mais accompagnerait simplement une mélodie pour la composition et que les études anglo-saxonnes qualifient de «*musiques ou chansons populaires*».

Selon l'académie Française, le terme chanson proviendrait du latin *cantio*, *cantionis* et c'est le chant d'un être humain accompagné du son d'un instrument. La poésie, quant à elle, empruntée par l'intermédiaire du latin *poesis* et du grec *poiêsis*, elle est l'« *action de faire, création* », puis « *composition d'œuvres poétiques* », dérivée de *poieîn*, *faire, créer* ».

La poésie donc, un « *Art du langage en vers, de ses rythmes et figures (...), souvent considérée comme le premier des genres. Pour les Grecs, la poésie était d'inspiration divine et le poète enfant des Muses. Horace a défini la poésie comme une «peinture parlante»²* . Le poétique est ce qui, dans une œuvre d'art, un paysage, un objet, un être qui suscite une émotion rare.

Grand art, le premier des grands arts, la poésie qui reste encore à définir, est souvent considérée comme un espace dédié aux élites, aux lettrés et aux passionnés. Serait-il alors possible d'aligner un Baudelaire à un Brel ? Un Brassens à un Aragon ? Pourtant Férat a osé un Aragon dans des chansons devenues depuis populaires. Populaire et non populiste. N'est-ce pas le rêve ici, de tout créateur et artiste de passer au plus grand nombre, de partager son art avec la multitude ? La chanson, cet espace qui allie le texte à la musique serait-elle alors son lieu par excellence, privilégié ? *Les Chansons des rues et des bois* de Victor Hugo (1865), *La Bonne Chanson*, de Paul Verlaine (1870) montrent sans doute, la voie.

² Dictionnaire de l'Académie Française.

La poésie Chantée ou la chanson comme discours engagé va essayer d'aborder dans cet article, un genre que l'on considérera comme l'arrangement, la jonction, l'harmonie de deux formes d'expression, l'une littéraire et l'autre musicale, la poétique et la chansonnière. Un champ (chant) commun même si à chaque fois que l'on propose d'inclure la chanson à la littérature, des réticences s'élèvent par ceux-là même qui la consacrent et la vouent à un espace d'excellence, par la qualité et la singularité de leur œuvre. Ainsi, En 1967 Georges Brassens au moment où on s'y attendait le moins, à qui l'on décernait le prix de Poésie de l'Académie Française déclare : «*Non, vous êtes bien gentils, je ne le mérite pas, non pas parce que je me trouve inférieur, mais parce que je ne suis pas poète ; je suis chansonnier et fier de l'être, et j'espère que la chanson est un art majeur* »

Proposer alors *La poésie Chantée* pour débattre d'un lieu qui accueille la chanson comme un discours engagé constitue la question. Le corpus que je propose est celui des textes de Yesser Jradi que l'on entendra ici comme une potentielle poésie lyrique, chantée et engagée par la qualité d'une trouvaille propre à un faiseur de chanson, un chansonnier. Car soulignons-le « *celui ou celle qui réussit le mariage des textes musical et littéraire se méritant le nom de trouvère (ou de troubadour, mot de l'ancien provençal / trobador / signifiant trouveur)*. »

Commençons par cerner le terme de poésie pour déterminer ce lieu commun, et de sa rencontre possible avec la chanson. D'emblée, on peut avancer que la poésie porte en elle-même sa propre musique générée par l'arrangement, la composition de ses propres éléments. Elle peut donc être sans musique « extérieure ». Elle peut aussi vivre de ses propres mots, par une lecture lente, silencieuse et isolée. Elle résisterait ainsi, au média de la voix et se vivrait dans la communion née de l'écoute du silence commun, inaltérable, celui de deux profondeurs, celle du texte et celle du récepteur.

Mais c'est sans doute aussi à sa forme rimée souvent, que l'on associe spontanément la chanson au poème et non l'inverse même si la distinction n'a pas toujours existé. Avant leurs inclusions dans les livres, chanson et poésie constituaient un lieu commun du temps des troubadours. Leur éloignement respectif, pour l'un par la voix et la musique, pour l'autre par l'écrit a sans doute contribué à la nature de leur réception. La poésie devenue le champ privilégié des érudits, nourrissait son écartement de l'espace populaire. Ce qui s'écrit dans les livres de littérature n'est pas toujours pour le peuple. La poésie finit par avoir mauvaise presse, mauvaise réputation : elle serait impénétrable et hermétique. Pourtant, Jacques Brel chante l'inaccessible étoile et Jean Férat chante Aragon. Plus proche de nous Oulaya, la chanteuse tunisienne chante Jaafer Majed, grand poète tunisien. Et pour plus souligner l'amalgame et l'ambiguïté, des comédiens

un peu partout, dans de véritables performances, récitent des poèmes, accompagnés par des musiciens. La poésie y est rendue ainsi, monde vivant et monde vibrant. Par ce transfert, un transport de l'âme du texte est partagé. La voix du lecteur quitte l'écrit pour rejoindre le parler de chacun. Le poème s'incarne, prend forme et prend vie

Engager Yesser Jradi dans cet article constitue mon propos et légitimerait la question. Rappelons que ce chanteur est compositeur et auteur. Il a assuré des spectacles (des récitals) un peu partout en Tunisie, de Bizerte à Ben Guerdan comme il le souligne lui-même dans une interview³. Selon lui, les habitants des régions intérieures, sont en attente, « assoiffés » est le mot qu'il a utilisé, d'une expression différente, en l'occurrence ici et nous y reviendrons, par le dialecte tunisien, la *derja*. Ce qui, selon lui, génère un sentiment et une énonciation singulière et différente. Cette expression entre autres, née de la « révolution tunisienne » générerait ce qu'il nomme lui-même, la contre-culture. Une culture née hors des circuits institutionnels. Ainsi, la chanson *dima dima* aurait été écrite en une nuit, lors d'une résidence d'artiste en Suisse en 2004, après avoir écouté *L'estaca*, la chanson révolutionnaire interdite et censurée du temps de Franco.

Yesser Jradi est selon ses propres dires, tour à tour sensible à la musique de Hedi Jouini, de Jacques Brel, de Bob Dylan, de Ridha Diki Diki qui chante en dialectal tunisien, avec des arrangements occidentaux et de Cheikh Imam, chanteur-compositeur égyptien et auteur engagé. Tous chantent le quotidien des pauvres gens.

S'écarter de tout parcours révolutionnaire comme de tout circuit institutionnel, croire et édifier des lendemains meilleurs, jouer du rôle de l'artiste et œuvrer à porter le rêve de chacun par un regard fondateur d'une vision constructive sur le monde qui nous entoure constituent les termes avec lesquelles Yesser Jradi communique sur le sens de son art. Son engagement, il dit le vivre via la petite fenêtre qu'il ouvre à tout jeune venu l'écouter, pour fonder une voie nouvelle et un regard différent⁴, rejoignant ainsi Genet qui parle poésie comme d'« *une fenêtre (qui) s'ouvre* ».

Imprimer par les mots les réalités, nos propres réalités, nos désordres et nos révolutions résumerait son art. Le créateur de textes est alors le témoin privilégié, le passeur, tout autant que le poète qui remue le monde par son regard en biais, décalé rejoignant quelque part « *la poésie comme un « stimuli » culturel, social et intellectuel nous permettant de nous arrêter, nous questionner, nous voir, nous interroger, nous situer par*

³ <https://mohamedalyani.com/une-interview-exclusive-avec-yasser-jradi/>, consulté le 16-4-2023

⁴ <http://www.linkedin.com/cws/share?url=http://www.misk.art/ecouter/la-boite-a-questions-yasser-jradi&isFramed=true>. Consulté le 16-4-2023

rapport au monde en nous offrant la possibilité de voyager au cœur de notre société, de notre civilisation, de notre âme intime et collective, poète poursuivant sur scène la construction de son regard « poétique » du monde, de l'univers duquel il est issu et auquel il appartient.»⁵

Parallèlement à ce propos relevant du politique il accompagne son discours lors d'une interview, par l'Amour, concept qu'il aborde à partir du grand mystique Ibn Arabi⁶. Le Divin, pour tout un chacun, selon son approche ne peut être atteint que lorsque l'amour embrasse le monde entier. Lorsque l'être de l'homme aime les vivants et non vivants dans toutes leurs variétés. Lorsque l'homme prend pour objet d'amour l'oiseau et la pierre, le cactus et le lierre. La nature profonde de l'homme est selon lui, rejoignant Ibn Arabi, Amour, alors que la haine serait elle, culturelle.

*«La religion que je professe
Est celle de l'Amour.
Partout où ses montures se tournent
L'amour est ma religion et ma foi !»*

Écrit Ibn Arabi, ailleurs encore :

*«Mon cœur est devenu capable
D'accueillir toute forme.
Il est pâturage pour gazelles
Et abbaye pour moines !»*

L'art naît selon sa manière d'introduire et d'expliquer sa pratique, de l'amour et non d'un intérêt pour un quelconque objet devenu sujet ou thème pour un faiseur de chanson. « *Une expérience qui ne demande pas de l'argent mais de l'amour* » rejoignant le sens de la poésie qui s'offre, Amour, telle que définie par Aragon « *Pourquoi en parler, jeunes gens qui ne me croirez pas plus qu'alors les gens raisonnables. J'appelle poésie cet envers du temps, ces ténèbres aux yeux grands ouverts, ce domaine passionnel où je me perds, ce soleil nocturne, ce chant maudit aussi bien qui se meurt dans ma gorge où sonnent à la volée les cloches de la provocation. J'appelle poésie cette dénégation du jour où les mots disent aussi bien le contraire de ce qu'ils disent, que la proclamation de l'interdit, l'aventure du sens ou de non-sens. Oh ! Paroles d'égarement, qui êtes l'autre jour, la lumière noire des siècles, les yeux aveuglés d'en avoir tant*

⁵ <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n112-jeu1112278/25340ac.pdf>

⁶ Muhyi-d-Dîn Muhammad ibn 'Alî ibn Muhammad ibn al-'Arabî al-Hâtîmî at-Tâ'î al-Andalusî (1) qui fut appelé à devenir le Sceau de la Sainteté muhammadienne (2) (Khatm al- Wilâyat-al-mul:zammadiyya), naquit dans la ville andalouse de Murcie le 27 du mois de Ramadân (3) 560/7 août 1165 au sein d'une famille originaire d'Arabie.

vu, les oreilles percées à force d'entendre, les bras brisés d'avoir étreint de fureur ou d'amour le fuyant univers des songes, les fantômes du hasard dans leur linceul déchiré, l'imaginaire beauté pareille à l'eau pure des sources perdues. J'appelle poésie la peur qui prend ton corps tout entier, à l'aube frémissante du jour. Par exemple, l'amour, l'amour, l'amour, l'amour»⁷.

Un discours qui propulserait et accompagnerait les chansons de Hedi Jouini qui «elles défient le temps» aux textes vrais, authentiques et sincères qui remueraient la profondeur de l'âme car dit-il, la musique transforme la société⁸ Yesser Jradi est imprégné des textes universels pour proposer un art alternatif qu'il nous offre. Il fait ainsi partie de la nouvelle génération qui écrit ses propres textes. «Ce sont les chansons qui m'ont libéré» dit-il pour dans une construction commune «offrir à l'auditeur la possibilité de penser».

Sa chanson *chbik insitini* naît le 13 novembre 2015, la nuit où des terroristes ont assassiné le jeune berger martyr, Mabrouk Soltani. «C'est une chanson d'amour, celle d'un amoureux qui en veut à son aimé, des mots blessants mais des mots d'amour» rappelant les mots de la chanson d'Aznavour dans laquelle on savoure les «retenir les cris de haine qui sont les derniers mots d'amour».

Le texte est écrit en un temps court et en *derja*, en dialectal, il est la conséquence de l'art d'une fugacité éternisée. Y Jradi commence par planter le décor pour une atmosphère sombre et accablée avec «*Fi nhar khrif*» traduisant un univers glacé qui émane

dès les premiers vers. À l'hiver s'ajoute le cumulus et l'air froid mêlés au silence et à l'absence de la parole, celui d'une existence. Silence tout autant de l'homme et de son monde, une contrée oubliée. Région amère comme la parole de celui qui raconte et se

في نهار خريف
 يكلو سحب
 الدنيا ظلام والنسمة باردة
 لعندو كلام
 لا عندو احلام
 فارغ، والعيون شاردة
 شبيك نسييتيني ؟
 انا الي اسمك كاتبه على جبيني
 وريحة هواك مخبية في كنييني
 مهما جفيتي عمري ما نساك
 شبيك نسييتيني ؟
 انا الفرشيشي والعياري والهمامي
 جندوبي راسي لفوق يا خضرا
 عاشق جبال الكاف والقمرة
 ماني نساي
 ماني بكاي
 ما عندي ام، من صغري عايش وحدي
 ماني شكاي
 وما نعرف باي
 تعلمت نصبر كي النخل والهندي
 شبيك نسييتيني ؟

⁷ L'Œuvre Poétique, Aragon, Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, 15 volumes. In Les Adieux, p. 14-15.

⁸ https://fb.watch/jX8QpqvY_A/ consulté le 16-4-2023

raconte dans des termes qui déferlent et s'intensifient tout au long du texte. Un monde comme un pays ingrat. Un homme qui l'incarne et qui n'a pas de rêve.

Un monde et un homme qui ne peuvent se projeter dans un silence ou se mêle le vide et le regard hagard. Le texte tout en profondeur et intimité devient une expérience partagée et la mélodie qui accompagne renforce ce lien entre le chanteur et l'auditeur. Yesser Jrad enchaîne par une question doléance, une rancune, une déchéance, une souffrance qui va constituer son leitmotiv tout au long de la performance. Il s'agit d'un reproche, celui de l'amoureux qui porte le nom de l'aimé sur son front, un espace qui dans la pensée populaire accueille les signes du destin. Un destin amer que les vers déploient indéfiniment dans un rythme lent et qui traîne. Les vers content un amoureux transi qui porte dans ses entrailles, les exhalaisons du souffle de son univers personnel qu'il n'oublie pas, qu'il n'ignore pas même lorsqu'elles le font souffrir.

Il continue en s'identifiant et en portant la parole digne et fière des nombreuses tribus tunisiennes via leurs différents patronymes, s'engageant dans un discours rassembleur des différentes régions de la « verte », en référence à la Tunisie dont il dit aimer les sommets et la lune. Un discours qui tentent de colmater les brèches, celles des divisions pour préserver l'union dans une oraison fédératrice qui s'annonce malgré la douleur qui apparaît en filigrane entre les vers et entre les mots.

Il rappelle qu'il s'agit là, de dire son amour, inaltérable et nous y décelons que malgré le reproche que l'on devine, il ne se plaint pas.

Rappelant encore dans le texte, qu'il a toujours vécu seul, sans le soutien d'aucun bey, dans l'absence de la mère, qu'il faut sans doute entendre, comme la mère patrie. *Mé naaref bey, min soghri ayich wahdi*. Il s'agit là d'une litanie, avec en arrière fond une cause, un engagement pour amener un éveil des consciences envers tous les oubliés, les écartés et les exclus, tous ceux qui résident dans les marges.

Il continue, annonçant dans un nouveau couplet, que sa conscience de la patience, il la doit au palmier et du figuier. Mis à part la dimension poétique de la métaphore, le vécu et le destin partagés entre l'humain et le végétal, doit-t-on comprendre ici dans le texte et en filigrane, l'absence de structure d'enseignement ou la preuve d'un regard présent dans le monde et continuellement ouvert ? Le texte se propose comme un espace de lecture polysémique. Les niveaux de compréhension ouvrent le texte pour des entendements multiples qui s'engagent par différentes approches, esthétique et politique.

Suit le refrain, ce leitmotiv, cette souffrance réitérée portés par un rythme lent, délicat et langoureux. Homme amoureux, il l'est encore chante-t-il et il le reste, lui le *gafsi*

que la Tunisie a jeté dans les cavernes et aux oubliettes et le *gabsi* dont les grappes de dattes ont flétri. Toi l'oublieuse, l'indifférente, chante Yesser Jradi, dans une complainte jusqu'au bout recommencée, toi avec qui je partage mille histoires et à qui j'ai promis milles chansons et que j'ai logé entre la douleur et l'âme. Toi qui m'as fait atermoyer depuis bien avant la colonisation et même après... toi dont ma voix s'est enrouée et éraillée un 14 janvier...tu m'as abandonné ! La plainte va crescendo, de *nasseya*, celle qui oublie, Yesser Jradi, désigne la Tunisie comme s'il parlait d'une femme, avec des termes encore plus durs, ceux de déloyale puis de traîtresse et d'infidèle lui promettant de ne plus rêver l'huile de ses oliviers et le parfum de ses jasmins, tranchant qu'il n'y aura plus entres eux deux, comme pour un couple, que la rémission.

Ne guettant plus une promesse dans son regard, il jure d'arracher le cœur qui l'a aimé et qu'il n'a jamais trahi, de l'extirper de sa poitrine jusqu'à le faire tarir. La répétition du terme *Nasseya*, en référence à celle qui a oublié, fait référence au temps qui tel un leitmotiv résiste au passage des images et des années.

Un univers sensuel et passionnel, se dégage de cette chanson et de la musique qui s'y ajuste et qui l'accompagne. La vocation politique y est virulente, apportée d'une manière appuyée et délicate. Le choix de la musique et de l'amour en toile de fond résume toute sa dimension esthétique, douloureuse, nostalgique et celle-ci est prégnante tout le long du texte pour devenir un objet de catharsis. La chanson fixée, enregistrée, ressassée permet la mémorisation et la communion par l'interprétation, pour une éternisation d'un présent qui se prolonge dans le rythme lent de la composition «Le « *temps d'une chanson* » s'avère in fine contre -temps : il cristallise d'érotiques madeleines toujours prêtes à être goûtées, durant l'espace fugitif de trois minutes volées à l'irréversibilité des écoulements temporels »⁹.

Apparaît ainsi en filigrane, une création complexe qui associe l'amour à une fatigue et un envol à une lassitude. Une importance est accordée au langage, au choix des mots, à leur redondance qui appuie le sens et l'imprime dans la mémoire de chaque auditeur. L'harmonie générale est à l'image de l'esprit de fond du texte. Les termes aux résonances plastiques nous rapprochent du poème, tout autant celui des troubadours que de nos contemporains.

La chanson se veut dans un cadre poétique mis en musique, un poème en quelque sorte qui serait chanté.

Cette approche nuit à la pensée commune qui écarte d'emblée la chanson du cadre

⁹La poésie délivrée, "Le Temps d'une chanson Stéphane Hirschi", URL: <https://books.openedition.org/pupo/10483?lang=fr>

littéraire et refuse de considérer le texte d'une chanson comme un poème mais ouvre un horizon nouveau à tout chansonnier en quête d'une catégorie à part, celle de *la poésie chantée*.

Même si et il faut le souligner la spécificité de la poésie est qu'elle accompagne généralement le silence, celui de l'écrit qui rencontre le trouble de l'âme d'un lecteur tandis que la chanson est essentiellement liée à l'oralité, à la perception directe et à l'émotion instantanée. Il y aurait alors deux types d'expression, issus du même terreau, mais qui relèvent de caractéristiques et de mode de réception distinct.

Contrairement à la musique très présente dans l'univers de chacun, la lecture de la poésie est sans doute une pratique culturelle pas très régulière, la vente des ouvrages de poésie en témoigne. « *La chanson est un art fugace (au contraire de la poésie des livres) qui doit sauvegarder à la fois le mystère poétique et la compréhension immédiate de l'auditeur. Si l'un des deux termes est sacrifié, la chanson devient soit une rengaine insipide, soit un verbiage prétentieux* »¹⁰.

La chanson à texte demande également une certaine écoute, une attention particulière portée au texte pour en saisir les nuances et pour en apprécier la valeur littéraire (poétique). On peut aussi arguer que c'est parce que, souvent, le récepteur des chansons n'est pas toujours connaisseurs, la chanson touche un public plus vaste, mais la magie a-t-elle besoin de savants ou d'érudits pour opérer ?

Cette ambiguïté, ce champ trouble ou loge simultanément le texte de la chanson qui se rêve champ poétique rend délicat l'inscription de la poésie chantée dans un genre ou dans une définition. La chanson est nécessairement la performance d'un texte, mais peut aussi s'apparenter par certains aspects à la performance poétique que constitue la lecture publique d'un poème.

شبيك نسييتيني ؟
انا الي اسمك كاتبه على جبيني
وريحة هواك مخبية في كنييني
مهما جفتي عمري ما نساك
شبيك نسييتيني ؟
انا القفصي الي فالداموس طيشيتيني
واني القابسي الي ذبلة عراجيني
نشفت عيوني اما قلبي ديما فيك
اه يا نساية
انا الي عندي معاك الف حكاية
وحلفت نكتب فيك الف غناية
ونسكنك بين الوجع والروح
اه يا مناية
من قبل الاستعمار منيتيني
ومن بعد الاستقلال خليتيني
ومن بعد الاربعطاش صوتي بحاح
اه يا نكارة
ماعاد نرجي زيت من زيتونك
ماعاد انحب الريحة من يسمينك
وماعاديني وبينك كان سماح
اه يا غدارة
ماعاد نمن وعد من عيونك
قلبي الي حبك وما غدر ما خانك
انقلعه من صدري لين يشيح

¹⁰ VERNILLAT, France et CHARPENTREAU, Jacques. *La chanson française*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? », no. 1453), 1983 [1971], p. 85.

Arrêtons-nous ici sur une expérience artistique réalisée dans le cadre de la Francophonie et dans la ville de Bizerte. Une expérience qui a marqué les esprits des spectateurs. Elle a eu lieu dans une cathédrale¹¹ entre Yesser Jradi et Iman Moussa elle-même, poétesse et lectrice. Cette dernière a prêté sa voie aux textes de plusieurs poètes tunisiens avec pour accompagnement la musique de Yesser Jradi. Le spectacle transcendant le lieu a poussé l'amalgame entre les deux formes à son paroxysme rendant difficile la distinction entre les textes de chansons et ceux des poésies, tous habités par l'interprétation de deux voix qui s'élèvent évoquant un infini qui accompagne l'espace architectural. Le spectacle constituait un tout auquel adhéraient et répondaient les auditeurs par le recueillement et le silence. Délicat dilemme... Difficile de déterminer une quelconque différence lorsque la voix et la musique étreignent et compose l'ensemble à l'origine différenciée. Déjà que la poésie, ses mots rimés, ne peuvent seuls, définir la poésie, elle qui échappe à toute définition et à toute construction préétablie, que dire d'elle quand elle se met en musique et de la chanson qui s'y accole et accompagne par la forme ?

La musique qui se joint à elle en assurerait-elle la diffusion ? Et dans cet ordre d'idée, le poète qui se fait accompagner d'un instrumentiste brigue-t-il la pratique de la chanson et tente-t-il-lui aussi par ce mode de faire, un plus large public ?

La poésie n'est pas la chanson et la chanson n'est pas la poésie même si les deux se rencontrent dans un lieu qui reste encore à définir. Même si les poètes par leur nouveaux mode de présenter se font accompagner par la musique, vecteur permettant d'aller à une plus large audience, une question s'impose : par ce chemin emprunté, de traverse, le public de la chanson se tournera-t-il vers la poésie ?

Qu'est-ce qui sépare finalement l'auteur de chansons d'un poète ? Quel serait ce lieu interdit qui leur est commun et qui crée ce flou pour annuler toute association ou toute distinction ?

De la musique avant toute chose disait Verlaine... Les textes de Yasser Jradi, les paroles et surtout les refrains se répandent et se mémorisent. La fluidité des paroles et la musicalité propre à la *derja* expliquent en grande partie l'engouement du public pour ses poèmes chantés. Usant de ses propres formes, il mise sur les reprises, les métaphores pour une ouverture du texte à l'origine d'effets singuliers et pour persuader et créer l'émotion.

La *Derja* des textes de Yesser Jradi est aussi aujourd'hui, la voix des réseaux so-

¹¹ Maison de la culture Cheikh Edriss de Bizerte le 9 Novembre 2022.

ciaux, celle des street artistes, des tags et du rap... ce langage qui sort du quotidien et qui y revient.

La *Derja* celle de l'univers familier, s'impose ainsi dans les lieux consacrés, ceux de l'art et même ceux des discours officiels.

Cette forme a pris une telle importance que l'Université de la Manouba, à Tunis, a fondé une unité de recherche sur le dialectal qui reste le choix du parler quotidien des tunisiens, celle qui les raconte le mieux. Pourtant le débat entre puristes, ceux qui défendent le langage littéraire et les partisans du dialectal est vif même si l'histoire de la création littéraire en Tunisie témoigne de la présence du dialectal dans nombres d'expériences anciennes dont celle du mouvement *Taht Essour* qui déjà vers les années trente, réunissait écrivains, chansonniers, poètes et journalistes. Abdelaziz al-Aroui, Abderrahmane al-Kéfi, Ali Douagi, Salah Garmadi entres autres en faisaient partie.

Aujourd'hui encore, de nouveaux noms s'imposent dans le champ culturel tunisien par l'importance de la vente de leurs ouvrages. Je cite entres autres, Faten Fazaa.

Cette forme spontanée, la mieux partagée, ne nécessite aucune formation académique. Son parler qui relève du champ culturel et identitaire est tout autant celui de l'intimité que celui de tous. Il est aussi le cadre linguistique qui s'oppose au discours officiel et institutionnel.

Le choix du dialectal tunisien serait une posture, un choix, une expression virulente par rapport à la langue officielle. Il serait un refuge, une parlure et un moyen d'appartenance à une communauté, un miroir identitaire

La chanson telle que nous avons pu le voir avec l'œuvre de Yasser Jradi, use des figures de style, dénombrement, répétition, antinomie, anaphore, chiasme etc. et parce qu'empruntant les figures de la rhétorique, on peut la considérer comme un discours, une tribune à partir de laquelle le chanteur s'exprime et fait bouger les lignes. Jouant sur le rythme et l'interprétation, la chanson noue un texte à une musique amplifiant les capacités expressives mais aussi communicatives du texte pour une efficacité maximale.

Les paroles analysées plus haut, relèveraient de la nécessité de transmettre une souffrance. Elles sont un engagement pour une cause rendue évidente, celle de parler de ceux qui vivent dans les limes, ceux que la mère patrie a oubliés. Pour rappel, la définition même de l'engagement est de prendre position pour une cause ou une doctrine, ce qui revient à dire à donner à l'œuvre une orientation et un contenu politique.

« *Donnez-moi un point d'appui et je soulèverai le monde* »¹² écrivait Archimède. Le chanteur dont l'art relève d'une expression directe détient alors et selon la définition qu'il donne à son œuvre, un pouvoir immense, celui de créer de l'émotion mais aussi de dévoiler le monde d'un point de vue différent, parfois au service d'une idéologie mais aussi de l'intérêt général.

Rappelons à ce propos que le terme « *d'engagement* » désigne « *l'attitude d'un intellectuel qui considère l'art comme un moyen d'exprimer ouvertement des idées, qu'elles relèvent ou non de l'art en lui-même* »¹³.

Par sa pratique l'artiste affirme son appréciation, son avis, avec le devoir de faire de son œuvre un champ d'interrogation et de sensibilisation du public pour la chose dénoncée ou même défendue, répondant par son militantisme engagé à « *la triple fonction de la production engagée – informer, critiquer, mobiliser* »¹⁴ et « *Individuelles, populaires ou communautaires, sur la scène artistique ou dans la rue, ces productions – au sens large du terme – à visée mobilisatrice, prenant part aux conflits sociopolitiques et aux débats idéologiques, traduisent et nourrissent, par un nouvel esthétisme, des revendications, des contestations, des révoltes, des dissidences individuelles ou collectives, dans des perspectives d'information, de mobilisation voire de manipulation. Pour se distinguer, leurs auteurs, qui veillent à donner à leur discours protestataire la plus large visibilité. Outre une médiatisation extrême par l'exploitation de toutes les techniques de diffusion qu'ils ont à leur disposition, ils exploitent les potentialités de tous les arts, qu'ils soient textuels, graphiques, visuels, plastiques, sonores, figuratifs...* »¹⁵

La pratique de la chanson qui se voue à une cause sociale ou politique consiste à créer des liens entre la vie et l'art. Cette forme d'articulation est problématique. Elle peut donner à penser que la chanson parce que prise dans le filet de la communication se retrouve dans une entreprise proche des arts appliqués qui contribuent à changer le monde.

L'intellectuel engagé qui opère dans le cadre des débats esthétiques propres au monde du militantisme des avant-gardes se sépare alors de la figure du créateur de

¹² D'ALEXANDRIE, Pappus. *La Collection Mathématique*, Traduite en Français par P.V. Eecke. Bruges 1953. Tome 2. Page 836.

¹³ « L'engagement face aux désordres et tumultes dans la société arabe contemporaine » (Revue de Littérature et de Culture Arabes Contemporaine, LiCARC)

• Date de tombée (deadline) : 10 janvier 2022

<https://www.fabula.org/actualites/103532/revue-de-litterature-et-de-culture-arabes-contemporaine-licarc.html> consulté le 24 /4 /2023.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

texte, parolier ou chanteur qui inscrit son œuvre dans l'espace public, la notion d'engagement artistique se devant de prendre en compte un ensemble de facteurs dont les médias.

L'on pourrait donc oser noter que l'engagement aujourd'hui dans le domaine de l'art ne travaillerait pas pour une cause esthétique singulière mais s'accommoderait avec les problématiques conjoncturelles que le quotidien demanderait aux créateurs de traiter.

L'art que l'on nomme « *engagé* » ne peut donc, s'accompagner de la théorie de « l'art pour l'art » théorisée par Théophile Gautier. Le chanteur / poète / parolier, consciemment ou non, s'engagerait en tant que membre d'une société et son engagement lui conférerait un certain nombre de responsabilités envers ses publics.

On pourrait légitimement se demander ici, si les œuvres ainsi relayées n'appartiennent pas davantage au secteur de la communication politique qu'à celui de la création artistique seule. La question de l'engagement reste encore en suspens... car quelle cause première l'artiste peut prétendre mener si ce n'est d'abord celle qui se voue à l'art ?

La poésie qui est cet espace où se réinvente le langage par la transgression des codes et des conventions pour se situer souvent au-delà de tout discours communicationnel peut-elle répondre à la nécessité d'un texte militant qui porte les revendications conjoncturelles d'une communauté ? « *Car la chanson appartient au(x) discours et possède un pouvoir rhétorique tel qu'elle est devenue un haut lieu de la poésie chantée en même temps qu'une tribune idéologique plurielle* ». ¹⁶

Ce que nous relevons avec la pratique de l'art contemporain c'est que la question de l'artiste engagé s'est libérée de la figure de celui qui se maintient dans l'intimité, la complexité souvent de l'hermétisme de l'œuvre avec laquelle il est étroitement lié. «... depuis la fin des années 1970, la pensée postmoderne a enrichi le débat en portant une attention nouvelle aux conditions de production et de réception des œuvres » ¹⁷.

Les pratiques artistiques aujourd'hui côtoient les œuvres dites in situ tels le Graffiti, et le Street Art. Elles ont inscrit l'œuvre dans le cadre public et engagé le débat sur la politique de l'œuvre. A titre d'exemple, Ernest Pignon-Ernest est un artiste engagé. Il colle ses œuvres dans des lieux que tout le monde voit, engageant ainsi le public dans son travail, le sollicitant, leur présentant par ses affiches les injustices, la misère, les

¹⁶ L'engagement artistique est-il encore d'actualité ? <https://alheuredelart.wordpress.com/2018/12/20/lengagement-artistique-est-il-encore-dactualite>

¹⁷ L'engagement artistique est-il encore d'actualité ? <https://alheuredelart.wordpress.com/2018/12/20/lengagement-artistique-est-il-encore-dactualite>

déportations et l'isolement.

Tel Jacques Prévert, le poète des ouvriers et des pauvres gens, qui montre la souffrance et partage par la parole chantée le quotidien des oubliés, des écartés, témoignant de leur précarité, de leur réalité, dévoilant, sensibilisant à une cause commune et dénonçant les barricades, pour défendre les valeurs et faire bouger les lignes. Certaines chansons bousculent les auditeurs par un discours émotionnel qui remue et fait prendre conscience de l'ensemble d'un projet révolutionnaire et esthétique. J-Brel, quant à lui tout en s'engageant pour les mêmes combats, répond aussi à un besoin intérieur et viscéral, à une nécessité profonde, celle de s'engager poétiquement pour l'inaccessible étoile. Un appel auquel il répond par une poésie tout autant chantée que populaire.

N'est-ce pas là que loge le projet de Yesser Jradi, qui s'évertue par ses compositions en dialectal, ce langage populaire et familier pour étaler la douleur de chacun, bouleverser les codes institutionnels et livrer un texte à mi-chemin entre la chanson et la poésie. Celle que l'on peut nommer Poésie engagée donnerait à partager une vocation, un engagement, à provoquer et à nourrir le désir de chacun pour s'engager en retour et transformer le monde. La puissance des images lyriques, la force du rythme et de l'harmonie de l'ensemble, provoqueraient ce transfert vers les hautes sphères poétiques bien au-delà des conjonctures et des circonstances historiques, qui en ont été à l'origine.

Bibliographie

- BENCIVELLI, Silvia. Pourquoi aime-t-on la musique ? Oreille, émotion, évolution, Belin, Paris, 2009.
- BENOIT, Denis. Littérature et engagement, De Pascal à Sartre, Paris, Seuil, 2000.
- BONNET, Gilles (dir). La chanson populittéraire. Texte, musique et performance, Kimé, Paris, 2013.
- CALVET, Louis-Jean. Chanson et société, Payot, Paris, 1981.
- CALVET, Louis-Jean. La production révolutionnaire : affiches, slogans, chansons, Payot, Paris, 1976.
- CEFAI, Daniel. Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective, Paris, La Découverte, 2007.
- DEBYSER, Francis. « Exprimer son désaccord », in Le français dans le monde, n°153, Clé International, 1977.
- DETRY, Lionel, « Donner la chance aux chansons », in Le langage et l'Homme, Vol.XXXXVII, n°2, 2012, pp.17-22.
- FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », 1967, repris dans Dits et écrits, 1954-1975, Paris, Gallimard, Quarto, Tome I, 2001.
- HIRSCHI, Stéphane. La poésie délivrée - « Le Temps d'une chanson <https://books.openedition.org/pu-po/10483?lang=fr>
- HOWARD, S. Becker. « Sur le concept d'engagement », trad. M-H. Soulet, D. Baechler et S.E. Haenni de l'article « Notes on the Concept of Commitment », Sociology Work. Method and Substance, Chicago, Adline Publishing Company, 1970, SociologieS-AISLF, 2006, p. 1-9, revue en ligne.
<http://www.linkedin.com/cws/share?url=http://www.misk.art/ecouter/la-boite-a-questions-yasser-jradi&isFrame-d=true>
<https://mohamedalyani.com/une-interview-exclusive-avec-yasser-jradi/>, consulté le 16-4-2023
<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n112-jeu1112278/25340ac.pdf>
- La poésie délivrée, « Le Temps d'une chanson Stéphane Hirschi. <https://books.openedition.org/pu-po/10483?lang=fr>
- L'engagement face aux désordres et tumultes dans la société arabe contemporaine» (Revue de Littérature et de Culture Arabes Contemporaine, LiCArC) <https://www.fabula.org/actualites/103532/revue-de-litterature-et-de-culture-arabes-contemporaine-licarc.html> consulté le 24 /4 /2023
- OVIEDO, Alvaro et OLIVE Jean Paul (dir). La forme engagée, L'Harmattan, 2018.
- RICŒUR, Paul, La Métaphore vive, Paris. Le Seuil, 1975.
- ROUSSELOT, Mathias. Le sens de la musique, France, L'Harmattan, 2017.
- SPATARO, Marion. « L'engagement artistique est-il encore d'actualité ? », dans Deuxième temps. Revue numérique d'histoire de l'art, mise en ligne 20 décembre 2018, consulté le 11 juin 2020. URL : <https://deuxieme-temps.com/2018/12/20/lengagement-artistique-est-il-encore-dactualite/>.
- TERRONI, Cristelle. Art et engagement le 2 octobre 2012 La vie des idées. <https://laviedesidees.fr/Art-et-engagement.html> Consulté le 26-4-2023
- THEVENOT, Laurent. L'Action au pluriel, sociologie des régimes d'engagement, Paris, La Découverte, 2006.
- VERNILLAT, France et CHARPENTREAU, Jacques. La chanson française, Paris, PUF (coll. «Que sais-je ? », no. 1453), 1983 [1971].
- WEISS, Peter. L'esthétique de la résistance, Paris, Klincksieck, 1989.

Saillies tunisiennes une lecture de l'Amas ardent de Yamen Manai

Issam MAACHAOUI¹

Résumé

L'histoire que raconte le livre L'Amas Ardent de Yamen Manai est une tentative de réflexion sur la révolution et l'histoire récente de la Tunisie. Son personnage le Don incarne le tunisien, resté attaché à sa terre et à ses abeilles. Grâce à son art mellifère, il parvient à défendre son village Nawa contre toutes formes d'altérité malveillante. Le tout est porté par le sourire moqueur de l'auteur, devenu vers la fin de l'histoire « un rire de l'esprit », porteur d'un nouveau sens et d'un souffle différent, dont la Tunisie a plus que jamais besoin.

Mots-clés

Ironie - Dérision - Révolution - Culture - Ecopoétique.

Un rire franc, un clin d'œil humoristique ou une bonne dose de sarcasme, c'est ce qui a souvent manqué à la littérature maghrébine de langue française. La littérature tunisienne francophone², présentée souvent comme le parent pauvre de cette littérature du Maghreb, ne déroge pas à la règle de l'austérité, du sérieux un brin grincheux. Colère et corpus maghrébin de langue française sont indissociables. Née d'un rejet de la colonisation et d'une volonté de résister à l'effraction de l'Histoire blessante, la littérature maghrébine de langue française est par essence un discours tourné vers la contes-

¹ Institut supérieur des langues de Tunis, Université de Carthage.

² A l'exception de quelques récits, dont on peut évoquer à titre d'exemple et non par restriction le roman de Wafa Bseais, « Sais-tu seulement ce que vivre veut dire ? » et celui de Fawzia Zouari, « Le corps de ma mère », où l'humour apparaît comme un puissant ressort de création.

tation, le refus et la révolte. Se révolter d'abord contre l'envahisseur étranger, ensuite contre l'ordre social établi. Des sociétés arabo-musulmanes figées dans des moules difficiles à briser, concentrent toute l'énergie subversive du texte maghrébin. Blesser le signe culturel pour le libérer par une assimilation du signe culturel. Le rire secoue le corps, ébranle les certitudes et rappelle la dimension humaine de tout projet de société.

C'est que le rire au Maghreb relève du tabou. L'Imam, le père, l'instituteur ou le policier sont du même avis quant à la proscription du rire, conscients sans doute du pouvoir subversif de ce dernier. A l'image du tunisien, les personnages rient très peu dans le roman tunisien francophone. Soumis à l'urgence du réel, le romancier tunisien entend faire de l'écriture un acte de militantisme, un moment de résistance, dont le rire demeure, dans l'imaginaire collectif, incapable de rendre la vraie tonalité.

Pour survivre, il faut écrire la colère, la rage, l'insatisfaction. Une écriture du manque qui colle parfois au réel au point de l'asphyxie. Un corps à corps périlleux qui aurait pu à plusieurs reprises mal tourner pour une littérature en gestation, qui se cherche encore, en attente de l'acte de jonction entre son signe artistique et sa projection sociologique.

Pourtant le rire a bien sauvé des textes depuis Abou Al Maâri, El Jahez en passant par Rabelais et Montaigne. Sans le rire, ces textes auraient été soit incompris, soit condamnés au bûcher. Le texte de Yamen Manai «L'Amant ardent»³ s'inscrit dans cette longue tradition du rire. Rire pour vivre, rire pour parler, rire pour connaître. En évoquant la figure mythique de Sisyphe, Albert Camus n'avait-il pas dit que depuis que Sisyphe savait, il ne cessait de rire ?

Le rire qui secoue le texte de Yamen Manai est significatif à plus d'un titre. Il est tantôt une expression légère destinée à forcer le trait caricatural, tantôt une situation où le comique et le tragique se disputent la conscience du lecteur. Un lecteur qui est le plus souvent pris au dépourvu par les situations les plus inédites. Le réel le rattrape, l'agrippe, quand intervient le rire comme une bouffée d'oxygène qui l'aide à maintenir les équilibres fragiles de l'existence. Rire pour pouvoir respirer de nouveau, avant de devoir affronter le déchaînement de la vague d'après. Ainsi, le texte fait rouler sa trame entre coup de massue du réel et rire viril de celui qui sait. Le rire n'est plus alors un motif de décoration mais un élément artistique, indispensable au processus de la création, sans lequel le pacte narratif perd toute légitimité.

En présence du rire, tout y passe, la société tunisienne, ses figures politiques, son histoire, sa révolution, ses espoirs et ses déboires. Rien n'échappe au signe voltairien

³ MANAI, Yamen. *L'Amant ardent*, Tunis, Elyzad, 2017. Nous nous référons à cette édition pour le présent travail.

du narrateur. Un rire qui prend le relais de la colère populaire qui a secoué la Tunisie en 2011. Un régime corrompu, porteur à son tour d'une longue histoire de népotisme et de clientélisme, qui a marqué le pouvoir en Tunisie depuis le temps beylical. Passées les premières émotions et les réactions à chaud, l'expression de la contestation change de modalité et de tonalité. La lucidité du sourire chemine progressivement vers une conscience collective révoltée. Des voix, comme celle de Yamen Manai, choisissent d'entrer en résonance avec la nouvelle expression de la révolution tunisienne. Le Tunisien de la révolution apparaît comme un humoriste né. Une arme redoutable à laquelle il a recours pour dénoncer les péripéties du récit national post-révolutionnaire. C'est aussi une façon de se tourner vers son passé récent et de remettre en question le sacré politique longtemps incarné par Bourguiba et Ben Ali.

Tout est question de dosage quand il s'agit d'évoquer la figure emblématique de Bourguiba, appelé « le vieux » ou celle de Ben Ali, désigné par « Le Beau ». L'un lutte contre la folie du pouvoir, alors que l'autre se mire dans le miroir aux alouettes. Entre affabulation et connaissance, le rire apparaît comme la vraie source qui nourrit la fiction. Le sensible et l'intelligible constituent l'envers et l'endroit du rire comme mode de connaissance du réel. Une nouvelle perception du réel, où l'histoire de la Tunisie, des années 60 à l'avènement de la révolution de 2011, est relue à l'aune de la parole humoristique. Face à l'humour du narrateur le socle politique vacille, laissant voir ses brèches. La seule porte de sortie est la culture : les abeilles, la ruche et le miel. Une culture mellifère qui guérit le corps et l'esprit du peuple tunisien.

Le pouvoir affabulateur du rire

Dès les premières pages du livre, le lecteur devient vite complice du narrateur. Une amitié qui se crée naturellement grâce à la tonalité bon enfant du texte. Un univers enfantin, où le rire spontané est souvent permis. Un rire provoqué par les noms que portent les personnages ou les lieux. Ainsi, l'âne du personnage principal, s'appelle « Staka », dans un clin d'œil au lecteur tunisien qui sait que ce mot veut dire dans le dialecte tunisien, un reproche fait à quelqu'un, souvent utilisé dans un contexte comique.

« Farhoud » est le nom donné au prince de l'Arabie saoudite, par allusion au far niente et à la débauche des responsables politiques du Golf, partisans du moindre effort et grands dépensiers des deniers que rapporte la manne pétrolière. Quant à l'un des habitants de Nawa⁴, l'auteur l'a affublé du nom de « Douda », comme une sorte d'ac-

⁴ C'est probablement l'un des patelins, situé au Gouvernorat de Siliana et visité par l'ex président Ben Ali, juste après sa prise du pouvoir. Vingt-trois ans après, le même village a été visité, dans la foulée de la révolution de 2011, par des responsables politiques de tous bords en vue de récolter des voix pour se faire élire. Yamen Manai revient sur cet épisode dans ce texte pour souligner l'état de misère dans lequel croupissent à nos jours les habitants du village en question...

coutrement qui renvoie à la condition misérable du village et de ses habitants. Même l'ex-président Ben Ali reçoit le sobriquet du « Beau », une manière de rappeler l'obsession de rester jeune pour ce dernier afin de sa maintenir au pouvoir le plus longtemps possible.

Le rire spontané touche également au sacré, puisque le Qatar s'appelle désormais «Qafar», un juron particulièrement apprécié par les tunisiens quand ils sentent le besoin d'insulter le ciel. La désacralisation n'épargne personne, y compris les compagnons du prophète dont le dernier s'appelle «Abu Tassa» et le plus vieux «Abu Kalta». Un rire spontané, enfantin, cristallin, né des noms loufoques que portent les protagonistes.

Aux noms qui font rire s'ajoutent les situations risibles. Le narrateur, décrivant le train de vie luxueux d'un prince qatari, parvient à arracher un sourire au lecteur grâce à un objet insolite, oublié par l'un des invités sur le yacht de ce dernier. Au milieu des objets qui renvoient à la puissance du prince et à son pouvoir redoutable, le slip de Silvio tranche risiblement avec la solennité de la scène « Le prince écarta de lui les corps dénudés, enfila un peignoir en soie et se fraya un chemin entre les talons aiguilles et les jouets à pince. Alors qu'il titubait dans le bazar, il s'emmêla les pieds dans un gros slip satiné frappé de têtes de Mickey et eut quelques flashes de la nuit d'hier»⁵.

Le même prince continue à égayer le lecteur par ses gestes et faits, puisqu'il n'hésite pas à lâcher un pet sonore et gargantuesque comme signe de puissance et de fierté d'être qatari « Il était le prince le plus en vue d'un parterre de progéniture royale qui œuvrait activement à l'hégémonie et à l'essor du royaume du Qafar ! Ce sentiment de puissance fit naître en lui une onde relaxante qui parcourut son corps de haut en bas, lui extirpant au passage un long pet sonore»⁶.

Le pet est d'autant plus risible dans l'imaginaire collectif des tunisiens qu'il est souvent associé à des situations qui finissent en queue de poisson. Un peu l'équivalent de la montagne qui accouche d'une souris. Le lecteur, rit sous cape puisqu'il sait que le pet du prince renferme le secret du Qatar. Dans ce pays, le pet est un acte de fondation, à la limite du sacré. Il y a un lien consubstantiel entre le pet et l'existence du Qatar.

C'est le gaz qui a transformé ce petit lopin désertique en un acteur influent sur la scène internationale. Le rapport est donc vite fait, quand le lecteur comprend que le pet et le gaz font partie de la même famille des méthanes « C'est du gaz que le Qafar tirait sa puissance et sa fortune. Ce n'était d'ailleurs un secret pour personne et dans les mœurs du royaume il ne fallait surtout pas se gêner, plus le pet était odorant et sonore,

⁵ MANAI, Yamen. *l'Amas ardent*, p.11.

⁶ MANAI, Yamen. *L'Amas ardent*, pp.15-16.

plus il obtenait la clameur des convives. Selon les anciens, et au royaume du Qafar la parole des anciens faisait office de vérité, c'était grâce à l'alliance de leur aptitude naturelle pour le pet et de leurs coutumes spartiates qui les sommaient de s'asseoir le cul à même le sable, que le sous-sol de ce petit patelin désertique fut chargé en quantités hallucinantes de butane»⁷.

L'humour de situation apparaît, par ailleurs, lors d'une visite faite par des prétendants au pouvoir, au village de Nawa. L'étonnement des habitants montrent qu'ils n'étaient même pas au courant de la révolution, puisqu'ils étaient des laissés-pour-compte

«- Très chers concitoyens, les temps ont changé !

Les Nawis regardèrent autour d'eux mais ne constatèrent aucun changement. Alors ils demandèrent :

- Comment ça, les temps ont changé ?

- Désormais, vous pouvez choisir d'être gouvernés par untel ou untel.

- Ici à Nawa ? (...), pour la plupart, ils n'avaient même pas choisi leur conjoint qu'il fallait aujourd'hui choisir par qui ils allaient être gouvernés»⁸.

Du rire spontané, le texte passe à une forme plus décapante d'humour noir, jouant ainsi sur la bonne dose qu'il faut administrer à la conscience du lecteur afin de la titiller et la maintenir en éveil. Alors que le rire participe à l'économie générale de l'histoire comme élément incontournable de fictionnalisation, l'humour noir investit celui-ci d'une autre fonction pour en faire un mode de connaissance et de compréhension. Le rire ouvre la voie vers une meilleure connaissance du réel grâce à la distance critique qu'il établit. Né de la matérialité du réel, le rire permet de saisir ce dernier de manière intelligible et réfléchi « Bien que toute connaissance n'ironise pas ouvertement sur son objet, on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit. (...) La conscience est détachement. (...) Elle nous donne, avec le ravissement, la disponibilité. Nous lui devons d'abord ce recul et ce minimum d'oisiveté sans lesquels il n'est pas de représentation possible : l'esprit en retrait prend ses distances, c'est-à-dire : l'esprit se décolle de la vie, éloigne l'imminence du danger, cesse d'adhérer aux choses et les repousse jusqu'à l'horizon de son champ intellectuel »⁹.

Le rire, toujours selon Jankélévitch, prémunit le texte contre toute forme de radicalisation ou de prise de position rigide, par l'évacuation du pathos. Ce qui offre au lecteur

⁷ MANAI, Yamen. *op.cit.*, p. 16.

⁸ MANAI, Yamen. *op.cit.*, p. 29.

⁹ JANKÉLÉVITCH. Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 20-21.

une grille de lecture qui est à la fois souple et intransigeante, où le réel est toléré sans être maquillé « L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense ; bonne conductrice, elle s'arrange pour que l'on croie ce qu'elle insinue ou laisse entendre ; dans ses simulations mêmes elle n'oublie pas de nous mettre sur la bonne voie, elle fait le nécessaire pour qu'on devine ses transparents cryptogrammes»¹⁰.

Et quelle belle manière de rire de l'histoire pour mieux la relire et la réécrire !

L'histoire tunisienne à rebours

Le narrateur ouvre le texte par un retour sur la révolution qui a ébranlé bon nombre de pays du Maghreb, dont la Tunisie, à travers une discussion entre un prince qatari et un chancelier occidental appelé Silvio. Entre transaction d'un joueur de football dont le club est présidé par le même prince et la commission du chancelier italien, le sort de l'ex président libyen est fixé. Cet épisode reprend ce qui s'est tramé dans les coulisses de la politique internationale, en faisant la lumière sur les zones d'ombre de la révolution et des forces qui l'ont provoquée sinon orchestrée.

Une relecture de l'histoire à chaud puisque six ans séparent la révolution de 2011 de la parution du livre de Yamen Manai. Or, le pouvoir affabulateur du rire contourne la rigidité chronologique de l'Histoire et son sacro-saint principe d'objectivité pour offrir au lecteur une vue d'ensemble romancée, où le détail a pour fonction de suggérer, laissant le champ libre à l'interprétation et à l'imagination, sans prise de partie. Le lecteur en déduit que le mouvement révolutionnaire de 2011 n'est pas aussi spontané qu'on l'avait pensé au départ. Il y a comme l'odeur d'un complot international qui remonte de la discussion des deux protagonistes « Puis, ils avaient abordé le sort de Mamar.

- Je ne suis pas d'accord, lança Silvio d'emblée.
- On a réussi à s'entendre avec les chefs de tribus. On va réussir à s'entendre avec toi aussi.
- Vous allez vraiment le zigouiller ? demanda Silvio.
- Cela semble inévitable, répliqua le prince.
- Envoyez-le en exil ! Regarde le Beau, il est bien, en Arabie.
- Le Beau est un ringard, sa vie ne vaut rien. Mamar sait trop de choses et beaucoup de gens ont profité de son argent»¹¹.

¹⁰ JANKÉLÉVITCH. Vladimir. *op.cit*, p.60.

¹¹ MANAI, Yamen. *L'Amas ardent*, pp. 13-14.

L'hypothèse du complot international se confirme à travers une instrumentalisation médiatique que le prince qatari intègre à son plan. Propriétaire de plusieurs chaînes et radios, ce dernier entend préparer une campagne de dénigrement à l'encontre de Mamar afin de salir son image et convaincre l'opinion publique du danger¹² que celui-ci représente. Conscient de l'impact des médias sur la formation de l'opinion publique, le prince met à contribution cette arme redoutable pour servir ses desseins « Le prince reprit :

- Il nous faut avoir la même ligne politique et médiatique globale. Dans toutes les tribunes, en Orient comme en Occident, il faut marteler ce message : le seul moyen de rendre leur liberté aux bédouins, c'est de renverser le tyran Mamar qui les persécute. Sur le terrain, ce sont les alliés qui mèneront le bal»¹³.

Après avoir évoqué l'affaire du président libyen, le narrateur remonte l'histoire pour aborder de front la révolution tunisienne. Le même prince qatari compte visiter la Tunisie durant sa tournée qu'il effectue dans son yacht. Le prince est loin de s'accorder un moment de repos au port de Sidi Bou Said. Il projette de rencontrer le responsable d'un parti politique en vue de préparer les élections auxquelles a abouti le processus révolutionnaire de 2011. Le lecteur comprend qu'il s'agissait du parti islamiste, donné favori pour ces élections. La trame politique commence à prendre forme par cette rencontre entre le dirigeant islamiste et le prince qatari.

A la différence des images médiatiques montrant le responsable islamiste acclamé par une foule immense à l'aéroport de Carthage, le narrateur laisse entendre que la victoire des islamistes fait partie du grand puzzle complotiste. Elle s'inscrit dans l'ordre international dont parle Silvio, c'est-à-dire un marché à conclure « Les premières élections libres allaient bientôt se tenir et dans la course au pouvoir, il avait un poulain. Le Cheik, figure locale, était un membre imminent de la confrérie religieuse que finançait le royaume, et son parti (...). Voilà que la révolution avait redoré son blason, lui donnant une légitimité politique et dopant même son audience»¹⁴. Sans complaisance, le narrateur présente les premières élections libres du pays comme une usurpation du pouvoir. Le ver est donc dans le fruit de la révolution. Un faux départ pour la révolution tunisienne, qui aboutit à un semblant de démocratie. Un miroir déformant, renvoyant au monde dit démocratique juste ce qu'il faut comme image pour soulager sa mauvaise conscience « Les gouvernements révolutionnaires (...) n'étaient ni «du peuple» ni «par

¹² Dans son livre « *Idéologie et pouvoir* » (Epo, 2004), Noam CHOMSKY explique que tout peuple jaloux de ses richesses nationales, affichant une attitude protectionniste, est considéré par l'ordre international (Américains et Européens) comme un danger qui menace la démocratie..

¹³ MANAI, Yamen. *Op.cit.*, p.14.

¹⁴ MANAI, Yamen. *Op.cit.*, p.19.

le peuple», mais dans le meilleur des cas, ils ont agi « pour le peuple » et dans le pire des cas, en vertu d'une « usurpation du pouvoir souverain » par de prétendus représentants qui s'étaient eux-mêmes placés « dans une indépendance absolue par rapport à la nation»¹⁵.

Ces élections truquées invitent le lecteur à une réflexion sur la notion de démocratie. Faut-il continuer à croire à cette trouvaille des Grecs ? Sommes-nous en présence d'une valeur sociale ou d'une valeur marchande ? La démocratie est-elle une culture dont s'imprègne le génie d'un peuple pour l'intégrer au pacte social ou une simple institution qui ressemble davantage à une coquille vide ? S'agit-il d'un modèle qui a atteint ses limites ? Faut-il penser à remplacer ce modèle universel par un ordre « diversel » (Edouard Glissant) capable de prendre en compte les spécificités et les vraies attentes propres à chaque nation ?

Le prince qatari n'hésite pas à trancher dans le texte de Yamen Manai, puisqu'il considère que la démocratie telle qu'elle est pratiquée par les chancelleries occidentales n'est que le miroir qui reflète fidèlement les lois du marché. Elle est un exercice de façade destiné à donner le change pour mieux adhérer au capitalisme sauvage « En effet, après des décennies de dictature, ce peuple avait surpris son monde. Il s'était soulevé, avait réalisé la révolution et appelé à l'auto-détermination et à la démocratie. A la bonne heure ! Qu'y a-t-il de plus facile à détourner que la démocratie ? Comme la plupart des choses du domaine de l'Homme, la démocratie était avant tout une affaire d'argent, et le prince n'en manquait pas»¹⁶.

Le narrateur continue sa lecture à rebours de l'histoire, en remontant davantage dans le temps. Un retour vers la période d'avant la révolution et, plus précisément, aux premières années du règne de Ben Ali, avant de s'arrêter à l'expérience catastrophique du socialisme sous Bourguiba dans les années soixante. Entre Bourguiba, Ben Ali et les islamistes, le narrateur trouve un point commun : outre la folie du pouvoir, il revient sur l'épisode où des abeilles européennes ont été introduites par Bourguiba et Ben Ali, sous prétexte que ces dernières ont un rendement supérieur à la variété autochtone. Depuis le miel tunisien a gagné en quantité ce qu'il a perdu en qualité.

Le même procédé se reproduit après la révolution quand le prince qatari apporte dans la cale de son yacht un frelon asiatique qui va décimer la récolte du miel. Le Don, personnage principal de l'histoire, voit son métier d'apiculteur au village de Nawa menacé et « ses filles », comme il appelle ses abeilles, subir un sort cruel, puisque le

¹⁵ ARENDT, Hannah. *De la révolution*, Paris, Gallimard, 2017, p.110.

¹⁶ MANAI, Yamen. *L'Amas ardent*, p.19.

frelon asiatique s'avère un prédateur redoutable. Chaque gouvernement reconduit les mêmes maladroites de ceux qui l'ont précédé. Ainsi, rien n'a changé pour les habitants de Nawa, ni sous Bourguiba, ni sous Ben Ali, à l'issue de la spectaculaire visite en hélicoptère. Aux premiers jours de la révolution, des partis politiques, dont celui des islamistes, se rendront encore une fois au village de Nawa pour récolter des voix «

-Mais le Beau, il est parti ?

-Absolument. Il est parti et on ne le verra plus.

-Comme le vieux avant lui ?

-Pas tout à fait, le Beau avait chassé le vieux et avait pris sa place. Maintenant que le peuple a chassé le beau, il faut que ce soit le peuple qui choisisse qui mettre à sa place.

-Et nous, on est le peuple ?

-Absolument. Sinon, que seriez-vous ?

Les Nawis étaient ravis d'apprendre qu'ils étaient le peuple¹⁷, mais depuis quand ? Dans leur solitude, ils avaient fini par croire qu'ils n'étaient que des Nawis, et que leur sort n'intéressait personne, encore moins leur avis¹⁸.

Face aux dysfonctionnements du pouvoir et sa complicité avec l'altérité menaçante, Le Don fait de son métier d'apiculteur un outil de résistance pour défendre une identité et un récit national.

La culture mellifère

Dans le roman de Yamen Manai, il y a deux récits fondateurs qui s'affrontent. Chacun d'eux est porteur d'une vision diamétralement opposée à l'autre. Alors que le Qatar est fondé sur la capacité de ses habitants à lâcher un pet sonore et odorant, d'où ses richesses en gaz, l'Arabie Saoudite inscrit son récit dans le mythe du premier père fondateur des Saoud.

Cette fois-ci il y a eu recours au miracle pour donner à ce pays les richesses dont il dispose aujourd'hui. Produit d'un mélange de piété et de coup de baguette magique, le mythe du patriarche saoudien est fondé sur un conte qui met en valeur la générosité légendaire de ce dernier. Une prodigalité qui sera récompensée par le ciel, dans une allusion parabolique aux liens solides qui unissent le père fondateur à la lignée des prophètes et des bienfaiteurs.

¹⁷ Cette parole touchante des villageois fait écho à la célèbre expression « *poussière d'individus* » empruntée par Bourguiba à un journaliste français.

¹⁸ MANAI, Yamen. *L'Amas ardent*, p.31.

La parabole renforce le mythe du patriarche et lui confère une sacralité, le plaçant d'emblée au-dessus de toute tentative de remise en cause. Seul le patriarche est capable de percer le secret du signe religieux, grâce auquel le ciel révèle aux Saoud la manne pétrolière que cachait leur désert « Le roi Farhoud entretenait le mystère (...) Après avoir été la terre de la poésie puis de la révélation, l'Arabie était devenue le royaume des messes basses et des secrets. Ainsi pour mystifier ses interlocuteurs sur l'origine de cette manne, le roi se plaisait à raconter, non sans fierté, l'histoire de son arrière-grand-père (...). Un jour, il aperçut une vieille femme dans une grande détresse. (...) il la gratifia de quelques pièces d'or. Elle se jeta alors à ses pieds et pria, tout en frappant le sol de ses mains :

- Que le bon Dieu vous révèle tous ses trésors !

Quelques semaines plus tard, on fit la découverte du pétrole»¹⁹.

En dépit des petites différences au niveau du récit fondateur du Qatar et de l'Arabie Saoudite, les deux pays doivent leur existence aux hydrocarbures. Une manne qui crée une économie de la rente et concentre l'effort de ses habitants sur la consommation effrénée des produits fabriqués ailleurs. Le narrateur n'hésite pas à tourner en dérision le roi Farhoud qui apparaît intrigué au plus haut point par un réfrigérateur offert par un Américain à la famille royale. La fascination du roi traduit de manière risible l'incapacité de ce dernier à assimiler les signes de la modernité et la tendance à faire abstraction de l'explication rationnelle au profit des croyances médiévales « Sa majesté Farhoud se rappelait encore le réfrigérateur géant qu'avait offert le général Eatmore à la famille royale. L'imminent militaire était venu du Texas en personne pour exploiter des champs pétrolifères en échange de son amitié, de quelques cadeaux et de beaucoup de promesses. Alors adolescent, et comme la plupart des membres de la cour, le roi Farhoud avait passé des journées entières à ouvrir et fermer les portes de la curiosité frigorifique, espérant surprendre le djinn qui s'y cachait et qui s'amusait à tourner l'eau en cristaux de glace»²⁰.

A cette première vision des hydrocarbures, du farniente et de l'irrationnel, le texte oppose le village de Nawa, à travers l'aventure de l'apiculteur et ses abeilles. Il ne s'agit pas du simple travail du Don pour fournir du miel aux habitants de son village, mais d'une vision symbolique qui ressemble à une fresque ou un tapis décoratif, représentant le village de Nawa comme le produit de l'effort des abeilles butineuses qui s'imprègnent des couleurs et des saveurs de ce que la faune et la flore leur offraient,

¹⁹ MANAI, Yamen. *L'Amas ardent*, pp. 89-90.

²⁰ MANAI, Yamen. *Op.cit.*, p. 90.

avant de redessiner les contours de leur ruche à l'image du village. Au point que les abeilles du Don sont considérées par les enfants de Nawa comme de bons signes porteurs de bonheur.

Contrairement aux odeurs fétides du gaz et du pétrole, le miel de Nawa exhale l'odeur des roses et du printemps. Car il est le fruit de l'effort et du labeur « Il était fréquent qu'un Nawi tombe nez à nez avec une butineuse qui, après avoir tortillé des pistils pêle-mêle, finissait bariolée de divers pollen : le jaune des abricots, le blanc des pommiers, le vert des cerisiers, et le beige rosé des romarins... cela était pour lui un bon présage. Les enfants allaient même jusqu'à raconter que celui qui croisait une fille du Don portant plus de cinq couleurs verrait ses vœux exaucés»²¹.

Une culture mellifère qui redonne une nouvelle signification à la parabole des abeilles, qui apparaît en exergue dans le roman de Yamen Manai, comme un clin d'œil au verset coranique. L'aventure du Don et de ses abeilles apprend au lecteur que l'intérêt de la parabole ne réside pas dans sa portée dogmatique, mais dans l'effort herméneutique de la déconstruction du signe religieux pour en faire une morale pratique profitable aux hommes. Les abeilles du Don ne se contentent pas de rester prisonnières de la parabole, mais transmettent aux habitants de Nawa le goût de l'effort, de l'espoir et de la vie. Ce sont des abeilles qui se déplacent à hauteur d'homme et font de la terre²² un horizon indépassable, loin de la verticalité morbide du signe religieux. Elles préfèrent le pacte de la terre à celui du ciel. Le tout est porté dans le livre par une vision écologiste, où se nouent des liens solides entre l'homme et sa terre. Entre les deux, il y a les abeilles du Don qui œuvrent au maintien du pacte social. Au café ou chez l'épicière du village, toutes les histoires tournent autour de la récolte du miel et des rencontres inopinées avec l'une des butineuses. Une parole qui naît d'une harmonie avec la nature comme un *modus vivendi*, organisant la vie des villageois. Du politique le texte passe à l'écopoétique, où d'autres mécanismes de régulation prennent le relais pour une véritable libération des énergies de création. Rien ne vaut cet équilibre entre les forces renouvelables de la nature et la volonté humaine d'intégrer cette cosmogonie.

Si la politique promet depuis des millénaires la libération aux habitants de la cité, l'écopoétique porte le projet de la liberté grâce à « la force tranquille » de la nature « C'est peut-être un truisme d'affirmer que libération et liberté ne sont pas identiques ; que la libération peut être la condition de la liberté mais qu'elle n'y mène en aucun cas

²¹ MANAI, Yamen. *Op.cit.*, p. 27.

²² Sous l'influence des idées de Saint Simon, une bonne partie de l'élite tunisienne s'est détournée de la terre pour lui préférer la mer. Or, depuis toujours la mer était la porte ouverte par où le malheur entrait dans ce pays, abstraction faite « *des bienfaits* » de trois mille ans de colonisation. L'élite tunisienne a les yeux rivés sur le mythe d'Elissa au point d'oublier les racines numides de Jugurtha.

de manière automatique. (...) Pourtant, si ces truismes sont souvent oubliés, c'est que la libération a toujours semblé imminente alors que la fondation de la liberté s'est toujours révélée incertaine. (...) c'est donc devenu presque un axiome, y compris dans la théorie politique, que d'entendre par liberté politique non pas un phénomène politique, mais bien au contraire le champ plus moins libre d'activités non politiques qu'un corps politique donné autorise et garantit à ses membres»²³.

Cette vision écologiste se confirme avec l'expérience du Japon. Pour trouver une solution à la menace des frelons asiatiques, Tahar et sa femme effectuent vers la fin du roman un voyage au Japon. Tahar est fasciné par l'équilibre inventé par les japonais grâce à cette harmonie entre l'homme et la nature. Une représentation d'un Orient raffiné, où les mœurs des habitants se traduisent par un savoir vivre acquis et sauvegardé depuis la nuit des temps. Comme si leur environnement était dépositaire de leur mémoire collective. Loin du matérialisme étouffant des pays du Golf, les japonais cultivent une forme de spiritualité qui leur permet d'entrer en résonance avec les énergies du terroir. C'est la même cosmogonie recherchée par le Don et ses abeilles dans sa lutte contre l'invasion des frelons asiatiques. Entre Nawa et les villes japonaises, il y a comme un langage secret que seuls ceux qui sont restés proches de la terre sont capables de percevoir.

Conclusion

Le roman de Yamen Manai « L'Amas ardent » est une belle aventure intellectuelle qui mène le lecteur du sourire spontané à la remise en question de son identité, de son histoire et de son récit national.

Sans passer pour un donneur de leçon, et c'est là tout l'intérêt du livre, l'auteur parvient à expliquer par la force du rire les ressorts de la révolution, ses zones d'ombre, ses échecs et ses limites. La parabole des abeilles se transforme en leçon de vie pour tous ceux qui pensent que la révolution est un long processus de maturation, de gestations, de constellations, pour tous ceux qui ont le courage de se retourner vers la terre, de la labourer, de sentir la chaleur de ses entrailles, le bruissement de sa parole. C'est de là que naîtra un autre Jugurtha, c'est à partir de là que s'écrira un autre récit national. Oui, la révolution tunisienne n'a pas encore dit son dernier mot.

²³ ARENDT, Hannah. *De la révolution*, p. 41.

Bibliographie

ARENDETT, Hannah. *De la révolution*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 2012.

BERGSON, Henri. *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013.

CHOMSKY, Noam. *Idéologie et pouvoir*, Belgique, EPO, 1991, rééd.2004.

JANKELEVITCH. Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

MANAI Yamen. *L'Amas Ardent*, Tunis, Elyzad, 2017.

La dimension contestataire dans le film *L'Homme qui a vendu sa peau* de Kaouther Ben Hania

Mariem KAMOUN¹

Résumé

Les manifestations populaires, contestataires vécues ces dernières années, (au pays du Maghreb, au moyen orient...), ont conduit à des changements politiques importants. Elles ont suscité ainsi une nouvelle vague de création artistique y compris dans le domaine du cinéma qui a signé sa dimension contestataire de différentes façons.

Si certains films révèlent d'une manière directe les défaillances d'un système politique donné, d'autres se spécifient par la multiplicité des métaphores qui expriment leurs messages contestataires. L'intention commune est celle de remettre en question les normes sociales culturelles et politiques en vigueur (Injustice sociale et politique, guerre, racisme, immigration...), de contribuer à créer une culture de l'engagement et de susciter la pensée et l'agir du public.

Qu'elle soit politique, philosophique, éthique, sociologique, la contestation est souvent liée à la notion de résistance et joue un rôle prépondérant dans la construction de la démocratie, de la justice sociale et même identitaire. Cet article met en avant la dimension contestataire du cinéma, son engagement à partir de «*L'Homme qui a vendu sa peau*» réalisé par la cinéaste tunisienne Kaouther Ben Hania, en 2020. Un film qui incite à réfléchir autour de ce lien éthique-esthétique dans l'art contemporain et qui remet en question certaines pratiques sociales et politiques actuelles à la lumière des régimes autoritaires et des conflits qui déchirent les pays du Maghreb et du Moyen-Orient.

En quoi le cinéma contestataire, à travers ses formes, ses thèmes et ses engagements interroge-t-il les pouvoirs et les représentations dominantes dans les sociétés arabes post-printemps arabe ? Comment penser les liens Art-Vie et Politique à travers le cinéma, cette adéquation entre l'intelligence d'une vision prospective du monde, celle de

¹ Maître-assistante, Institut Supérieur Des Beaux-Arts de Nabeul, Université de Carthage.

l'art et le plaisir de visionner un film ? L'article ci-présent propose réinterroger l'engagement de la réalisatrice pour une esthétique filmique et visuelle qui laisse entendre une voix engagée, contestatrice.

Mots clés

Contestation - Engagement - Corps - Peau - Ex-peau-sition.

«Ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau»²

Paul VALERY

Repenser l'être-ensemble, chercher l'enchantement au cœur des bouleversements majeurs et chaotiques vécus sur le plan politique, social, économique, culturel..., menaçant l'existential est l'affaire de tous et de chacun. L'être humain est un tout, être de besoins et de désirs, un tout à qui il faudrait s'adresser et réfléchir là où le pouvoir politique s'incarne dans une dimension réductrice et unidimensionnelle de l'humain. Une vision qui tend à le déposséder de sa capacité d'agir parfois, à dissoudre ses aspirations à vivre ensemble à même pied d'égalité. L'horizon de l'existence des êtres humains et leur subjectivité sont considérablement touchés suite à une crise de sens, identitaire, à une insécurité collective, revers des différentes stratégies politiques souvent hégémoniques.

La plupart des institutions sociales, des représentations intellectuelles, des valeurs éthiques ou politiques auxquelles on faisait référence semblent, ces deux dernières décennies, battre de l'aile et n'être que le pâle reflet de ce qu'elles étaient. Elles se désagrègent les unes à la suite des autres, entraînant dans leur chute les identités qu'elles convoquaient. Les sociétés humaines ne vivent pas le rêve du paradis, ni de course à l'empire universel. Elles résident plutôt au bord de l'incertain.

Il est temps de questionner les fondements matériels de nos sociétés, leur structure politique et culturelle ainsi que nos rapports espace-temps qui retracent l'horizon de la condition humaine. L'intention est de renouveler l'action socio-politique et d'esquisser

² VALERY, Paul. cité par FINTZ Claude (dir.), *Le corps comme lieu de métissage*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 7.

la voie d'une communauté unifiée où les problèmes de guerre, de racisme, d'injustice sociale, d'exploitation même de l'individu s'estompent. De ce défi partagé, plusieurs mouvements contestataires ont vu le jour. Manifestations populaires (les indignés à Barcelone, le mouvement des gilets jaunes, les printemps arabes...), révolutions, des luttes et résistances tant individuelles que collectives, ne cessent d'en faire la preuve.

Dans un tel contexte, l'art engagé a souvent traduit les maux des sociétés humaines, clamant les injustices vécues. Ses auteurs évoqueraient les voies de transition en vue d'instaurer des espaces d'affirmation collective, citoyenne, des lieux d'émancipation où on pourrait remédier aux désordres du monde contemporain. «*L'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnantes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale*»³.

L'art ne peut s'inscrire que dans la société. Son socle se trouve ainsi déplacé du côté du socio-politique pour dévoiler la vérité. «*L'art et rien que l'art, nous avons l'art pour ne pas mourir de vérité*»⁴. Au moment où la violence menace notre quotidien, l'art surgit comme puissance de délivrance et de rédemption. Il susciterait ainsi la pensée et l'agir du public l'incitant à s'engager et à contribuer dans l'instauration de sociétés plus équitables.

De la poésie à la littérature... De la peinture, à la performance... De la musique, à la danse... Du théâtre au cinéma⁵ ...Ces formes d'expression pourraient devenir de la contestation, selon des modes de fonctionnement multiples. Quand on s'arrête devant les œuvres de plusieurs artistes engagés⁶, dont l'œuvre exprime une attitude contestatrice, on ne pourrait qu'être frappé par l'ampleur des préoccupations qu'ils prennent lorsqu'ils leur arrivent d'évoquer l'univers des liens entre tout ce qui est d'ordre politique et la condition humaine.

³ RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, Fabrique éditions, 2008, p. 57.

⁴ NIETZCHE. Friedrich.

⁵ Depuis les premiers films muets jusqu'à nos jours, de nombreux réalisateurs ont eu recours au cinéma pour dénoncer de l'injustice sociale, la critique du pouvoir en place, l'exploration des tabous sociaux et culturels, encore pour mettre en question parfois les conventions cinématographiques elle-même. Nous citons à titre d'exemple Spike Lee qui a exploré dans ses films (*Do The right Thing* ou *Malcolm X*) la question du racisme et de la violence policière ou le cinéaste français Jean-Luc Godard qui a utilisé le cinéma pour contester les normes esthétiques et narratives en vigueur dans le cinéma classique, en introduisant des techniques de montage innovantes, des dialogues éclatés et des scénarios fragmentés. Le réalisateur américain Todd Haynes a exploré de même les tabous liés à l'homosexualité dans son film « *Poison* » se basant sur une esthétique visuelle expérimentale et des structures narratives fragmentées.

⁶ Nous citons à titre d'exemple d'artistes engagés, Banksy, Shepard Fairy ou encore JR en street art./ Sean Yoro, Hula artiste très engagé dans les changements climatiques sur les océans / l'artiste chinois Liu Bolin nommé « l'homme invisible » qui a toujours essayé à travers ses photographies et ses performances d'interpeller le spectateur sur la destruction des biens et des liens culturels ou des écosystèmes...

Les manifestations populaires, contestataires vécues ces dernières années au pays du monde arabe, auraient conduit à des changements politiques importants. Elles ont également suscité une nouvelle vague de création artistique y compris dans le domaine du cinéma, qui fait l'objet de la présente recherche.

Plusieurs cinéastes engagés s'emparent des deux significations du mot « politique » ; la politique liée à cette situation d'injustice et de souffrance et le politique propre à la conception, à la démarche artistique et conceptuelle dans la production cinématographique. Jacques Rancière décrit cette jonction par le rapport entre une affaire de justice et une pratique de justesse⁷, laquelle se traduit dans les agréments d'émancipation et les promesses que le cinéma pourrait assigner et apporter sur le plan politique. Susciter une pensée engagée suppose cependant un rapport de continuité entre les formes sensibles de la pratique artistique et les formes sensibles qui touchent et affectent les pensées de ceux qui les reçoivent.

*« Le cinéma dévoile et épanouit les structures intellectuelles de la participation, les structures participatives de l'intelligence, et ainsi, de même que la théorie de la magie et de l'affectivité, il éclaire la théorie de la formation des idées et de leur développement »*⁸. Art concret, dynamique..., le cinéma est un système cohérent où la puissance affective des images aboutit à un « logos », à une pensée réformatrice, alimentée par des sources vitales et émotionnelles, par des moments forts de la connaissance qui contribueraient à la reconstitution des régimes politiques et sociaux actuels. *« L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte »*⁹.

En quoi le cinéma contestataire, à travers ses formes, ses thèmes et ses engagements interroge-t-il les pouvoirs et les représentations dominantes dans les sociétés arabes post-printemps arabe ? Comment penser les liens Art-Vie et Politique à travers le cinéma, cette adéquation entre l'intelligence d'une vision prospective du monde, celle de l'art et le plaisir de visionner un film ? Jusqu'à quel point le déroulement des images en mouvement pourrait-il assurer le dévoilement de la vérité et exprimer à la fois contestation et engagement ?

Dans cet article, nous mettrons en lumière la dimension contestataire du cinéma, son engagement à partir du film « L'Homme qui a vendu sa peau »¹⁰ réalisé par la cinéaste

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du Cinéma*, Paris, La fabrique éditions, 2011, p. 111.

⁸ MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire. Essai d'Anthropologie*, les éditions de minuit, Paris, 2007, p. 187..

⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ Le film « *L'homme qui a vendu sa peau* » a remporté plusieurs prix. Il a été sélectionné pour représenter la Tunisie

tunisienne Kaouther Ben Hania, en 2020.

Ce dernier raconte l'histoire d'un jeune syrien Sam Ali, rescapé de la guerre pour le Liban puis pour l'Europe afin de rejoindre son aimée. En quête d'un visa, il a accepté l'offre d'un artiste célèbre qui lui a proposé de se faire tatouer le dos transformant son corps en une œuvre d'art vivante et mobile. Présentée dans une galerie en Belgique, cette œuvre controversée suscite l'intérêt de l'élite de l'art contemporain pour être littéralement vendue au plus offrant. « Sam », dont le dos s'est transformé en une toile, s'est rendu compte finalement que son contrat était un piège pour vendre son corps à un collectionneur d'art riche et qu'une telle décision le réduit à un simple objet de consommation. Tel était le prix de sa liberté et au dépend de sa liberté.

La réalisatrice a profondément évoqué les imaginaires émergents du corps dans l'univers sociopolitique actuel et dans l'univers esthétique en misant particulièrement sur le body art comme espace ontologique et plastique ouvert à la mutation et à l'imagination. Les représentations symboliques et les signes qui découlent du corps dans le film sont multiples.

« L'Homme qui a vendu sa peau » a trait à l'imaginaire du corps où s'actualise une singularité particulière représentative de la société post printemps-arabe en général et des réfugiés en particulier. L'œuvre de Ben Hania ne coïncide pas avec le corps, la peau, mais renvoie plus à des vacillements identitaires, à une identité collective. La souffrance vécue par les pays du printemps arabe est exprimée dans le film par le déchirement intime du héros. Et c'est par rapport à ce déchirement que le déploiement du mouvement des images, du son, des actions même acquiert sa portée politique et sociale.

Le film révèle, un versant majeur du phénomène de fragmentation social qui illustre les limites de la vie en communauté et l'être-ensemble. Il explore dans ce sens les thèmes de la guerre, de l'identité, de la migration, la quête de la liberté personnelle, les injustices qui sont souvent infligées aux personnes les plus vulnérables de la société, de l'exploitation des réfugiés et des personnes dont le corps est souvent mis en danger. Il met de même en lumière les enjeux économiques et politiques qui se cachent derrière le marché de l'art à travers des pratiques artistiques contemporaines qui instrumentalisent les êtres vivants pour le profit et la notoriété.

Le corps à l'œuvre contestataire

De l'humain à l'in-humain, instrumentalisation du corps, industrie animalière au service de l'art... Le tout pour créer des œuvres sous l'égide du marché de l'art. Quelles

dans la catégorie Meilleur film international aux Oscar 2021.

sont les limites éthiques de l'acte créatif ? De quelle éthique pourrions-nous parler au moment où on exploite le vivant comme « objets de valeur » ? Quelles sont les valeurs morales qui sous-tendent les pratiques artistiques contemporaines et les institutions d'art ? Qu'est-ce qui pousse une personne à se sacrifier et à signer un contrat de vente de sa propre peau ? De toutes ces questions problématiques liées à l'art contemporain le film «L'Homme qui a vendu sa peau» a vu le jour.



Cochons tatoués par Wim Delevoeye
Musée royal des Beaux-Arts à
Bruxelles



Tim Steiner tatoué par Wim Delevoeye
Musée d'Art ancien et nouveau
Hobart, Tasmanie, 2012



Sam Ali, héros du film mis à la vente
dans une maison de vente aux enchères

L'idée du film émane d'une histoire véridique. La cinéaste s'est inspirée des travaux de Wim Delevoeye, un artiste Belge qui a transformé les cochons qu'il a élevé en œuvres d'art, ambulantes¹¹. Cette même démarche a pris en 2006 une autre tournure lorsque Tim Steiner, un jeune suisse volontaire a accepté de laisser l'artiste tatouer son dos pour devenir, en tant qu'œuvre d'art vivante, partie prenante de son exposition. Tim Steiner a été exposé plus que 1500 heures. Il a signé le contrat le plus étrange n'ayant

¹¹ L'artiste belge Wim Delevoeye a élevé des cochons dans une ferme afin de les transformer en œuvre d'art. A 35 kilogrammes, les cochons ont été anesthésiés pour ne pas être traumatisés puis tatoués se transformant en toiles vivantes. A 200kg, ils ont été saignés et leurs «peaux, -œuvres-d' art, ont été récupérées.

jamais existé à savoir celui d'être exposé trois fois par an dans des galeries publiques et privées et aussi d'accepter que sa peau tatouée puisse être dépecée, tannée et récupérée après son décès par le collectionneur d'art Allemand Rik Rrinking. Ce dernier, l'a déjà acheté au prix de 150.000 Euro, « *le même prix qu'un cochon empaillé* », c'est ce qu'avait précisé l'artiste Wim Delevoe.

La mort fait ainsi partie intégrante du projet artistique de Delevoe qui a traité son sujet comme une vraie marchandise surtout au moment où il était mis à la vente aux enchères. Réduire l'humain au statut d'objet et l'exploiter pour des finalités marchandes, est l'une des problématiques évoquées par la réalisatrice Kaouther Ben Hania dans son film qui remet en question les limites de la liberté créatrice et l'authenticité de l'œuvre au moment où elle est soumise aux forces économiques du marché de l'art.

Le héros du film s'est transformé en œuvre d'art, et son corps devient une marchandise échangée entre les différents acteurs concernés (collectionneurs, galeristes...). Sam, « cette œuvre vivante » a reçu une somme d'argent considérable. En conséquent, il s'est retrouvé confronté à des limites et des exigences imposées par les acquéreurs de l'œuvre, qui voudraient contrôler son apparence et son comportement. L'exploitation du corps par le biais du tatouage renvoie à ce qu'il était auparavant, l'apanage du milieu pénitencier, des gueux de la société.

Il faudrait souligner ainsi l'extrême paradoxe du corps humain pris comme support, outil, objet/ sujet de l'œuvre d'art. L'*ex-peau-sition* est d'une présence problématique. Saisir le corps comme viande et chair consciente, donné à lui-même par le réel sociologique, (traduit dans le geste, le mot et le langage), est cependant détruit et nié au moment où on demande à l'acteur de se positionner comme objet d'art, comme toile voire même comme objet. On brisait ainsi les frontières sociales et éthiques. Le dos se transforme ainsi en œuvre provocatrice à l'encontre des normes et des règles de décence conservatrices qui régissent le quotidien de la société syrienne.

La réalisatrice critique le marché de l'art, l'industrie du vivant, des animaux particulièrement exploités dans la création de quelques œuvres contemporaines, la marchandisation de la culture et la façon dont elle est faite pour renforcer les hiérarchies économiques et sociales existantes. On se retrouve face à un regard critique de l'art dénié de sa dimension éthique. Un art où on appréhende le corps vivant comme objet d'expérimentation. Sa critique est interprétée comme une remise en question de ce lien éthique – esthétique nié dans plusieurs pratiques artistiques à savoir dans ce contexte les deux artistes chinois Sun Yuan et Peng Yu qui se sont servis des animaux (vivants et morts), de la viande et de de la graisse humaine pour réaliser leurs performances.

Le film est un univers de représentations lequel s'appuie en tant qu'ensemble de valeurs culturelles, sociales, artistiques et politiques, sur l'imaginaire du corps mis en scène. Cette articulation qui s'avère complexe se traduit dans la démarche artistique et conceptuelle de Ben Hania qui évoque tout de même la question de la guerre et des conflits qui déchirent les pays du Maghreb et du Moyen-Orient.



Sun Yuan et Peng Yu
Corps connectés -2000-Performances



Peng Yu
Huile d'humain -2000-Performances

Ce long-métrage se manifeste comme exploration du lien entre les jeunes syriens et leur environnement socio-politique. Il était à l'image sociale des immigrés. La réalisatrice pose ainsi la question de l'immigration, de l'enfermement, de l'exploitation du vivant par l'homme dans le domaine de l'art ou autre. Celle-ci met essentiellement en avant les conséquences désastreuses de la guerre en Syrie sur ses citoyens, sur l'histoire et la culture du pays. Les jambes amputées de la mère de Sam, la situation financière de sa sœur, le comportement de la gendarmerie avec les opposants, les citoyens même et le dos tatoué du héros là où s'est écrit « Visa Schengen », le dévoilent. Le film révèle un lien très étroit entre l'art du corps et l'art à caractère social. Il y a dans cette tentative de piéger le corps par l'objet et l'objet par le corps, une dénonciation de l'image des immigrés, des réfugiés telle que le système politique l'impose.

Cette pensée du corps s'ouvre sur une pensée de l'organisation sociale. « *Le corps*

est tout sauf un paquet d'organe : il est une créature sociale. »¹² Par le tatouage le corps entre dans un processus artistique de désacralisation qui le fouille, le désarticule et le recompose en tant qu'être-social. Le tatouage marqué par le terme « *Visa* » ne constitue pas uniquement une œuvre charnière qui favorise le laisser passer d'une rive à un autre orient/ occident. Il s'agit plutôt d'une sorte d'ouverture sur de nouvelles possibilités socio-politiques et ontologiques. Accepter de vendre sa peau était sans doute corolaire d'un désir d'acquiescer maintes possibilités de liberté, de résister face aux divers désenchantements que subit le corps par le corps social et politique.

« *Il faut encore porter du chaos en soi pour pouvoir donner naissance à une étoile dansante.* »¹³ Chacun de nous est amené à définir vaille que vaille et pour soi le chemin qui lui permettra d'incarner, d'affirmer selon un mode qui lui est propre, la vie dont il est l'expression. Une vie qui reste fondamentalement de l'ordre de l'aventure et de l'incertain, du chaotique là où on puisse s'inventer, trouver les règles qui sont les siennes et apprendre à vivre.

« Sam » s'est enfoncé dans un chaos dont il ne connaît pas l'issue. S'exhiber en public, sacrifier son dos pour l'art et accepter d'être vendu dans une transaction étaient une voie échappatoire pour le héros qui a juste milité dans son pays pour la liberté de l'expression, se retrouvant finalement emprisonné. La peau était ainsi un objet manifeste, un support de sens, de signes contestataires, de traces identitaires, qui affirment une dimension sociale, politique et culturelle, certes une singularité particulière là où s'extériorise l'esprit des syriens, les émotions. Le corps paré par le tatouage « *visa* » se manifeste ainsi comme une allégorie de fuite, fuite du pays, encore de soi-même. « *Changer de peau* », créer aux interstices de la peau permet pour « Sam » et pour ceux qui optent pour le tatouage la transition vers un autre lieu et un autre cadre spatio-temporel.

Le tatouage qui orne la peau est « *le geste d'un retournement de l'épaisseur impénétrable et indéchiffrable en une surface sur laquelle la profondeur affleure, non pas en signes de décryptage mais «en sécrétion plutôt qu'en inscription ou en projection.»* »¹⁴ Il s'agit de la sécrétion qui permet selon Nancy de passer d'une logique de la transposition, celle du graphisme, de l'écrit... à celle de l'exposition ou plus particulièrement l'ex-peau-sition de l'être qui dans un mouvement perpétuel oscille entre dedans –de-

¹² FINTZ, Claude. *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'harmattan, 2008, p. 402.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. cité par MOUTERDE Pierre, *Les stratégies Romantiques. Remédier aux désordres du monde contemporain*, Québec, Ecosociété, 2017, p. 103.

¹⁴ NANCY, Jean. Luc cité par DUMAS Stéphane, *Les peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 3..

hors. La peau comme interface expose un intérieur caché qui n'a été dévoilé que par la pratique de l'artiste.

Le corps se dote d'une seconde peau, celle des signes. Il s'est manifesté dans le film comme signe identitaire, comme revendication du statut et comme traversée. On est face à un corps voilé/ dévoilé par une peau qui consent la transparence de l'âme. L'œuvre vivante, sujet fondamental du film, comme le mentionnait son titre, franchit les limites du visible bien décuplées aujourd'hui par les pouvoirs politiques pour révéler le contexte socio-politique et culturel de la Syrie post printemps arabe.

Au-delà de sa finalité comme premier référent de système de mesure, le corps physiologique tel qu'il s'est manifesté dans le film devient une unité de mesure sociologique, psychologique et éthique dévoilant les facultés de transformation et de transgression, exprimant le danger, la souffrance, les seuils de tolérance et de stabilité des politiques actuelles. Le corps est le reflet, le miroir même des situations les plus embarrassantes en Syrie suite à la révolution de 2011.



Dans son film, la réalisatrice privilégie l'usage des miroirs pour mettre en scène les espaces fréquentés par les acteurs particulièrement Sam, l'« œuvre d'art » essayant de faire cohabiter dans une même image « l'espace-objet », celui où se tient le sujet devant le miroir et « l'espace-image » spécifique aux reflets du sujet. Cette dualité spatiale créée par le miroir comme motif important de la narration, comme représentation symbolique et réflexive, et comme « *représentation de la frontière entre un espace*

spectatoriel et un espace spectaculaire »¹⁵, permet de défiler les différentes facettes du corps des acteurs, images sociétales.

Ce processus à la fois technique et esthétique débouche sur les possibilités de se voir en tant que singularités plurielles et assure la liberté de s'inventer à partir d'autrui ... « *Chacun de nous était plusieurs.* »¹⁶ Il s'agit là d'une illusion mimétique qui célèbre la puissance de l'image du corps renforçant les possibilités d'identification et de connaissance. « *Se connaître, comme y invite le principe delphique, c'est remonter des apparences sensibles du miroir commun – reflets, apparences, ombres ou phantasmes – jusqu'à son âme. L'homme, doit prendre soin de son âme qui fait son essence. Or celle-ci a besoin d'un reflet pour se connaître car tel l'œil, elle ne peut se voir elle-même.* »¹⁷

Le mot miroir, ce médium technique fort présent dans le film, du latin « mirare »¹⁸ qui signifie « regarder attentivement » est l'équivalent dans son sens au terme speculum du latin specere qui renvoie au fait de « regarder, observer » et « spéculer », un mot qui introduit le sens de l'imagination et de la curiosité à vouloir contempler la propre image de soi, sa connaissance. Le déploiement des images et l'usage fréquent des miroirs dans le film, dès la première séquence, épousent en quelque sorte la logique de son histoire et ses finalités. Le miroir montre et dévoile autant qu'il cache.



Dos tatoué de « Sam », le héros du film

¹⁵ DEMAILLE, Carl, « Le miroir au cinéma, un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique », in ; file:///C:/Users/ordinateur/Downloads/Demaille_Cine_2017.pdf

¹⁶ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie2. Mille Plateaux*, Paris, les éditions de minuit, 2016, p. 9.

¹⁷ MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Imago, 2015, pp.102-103.

¹⁸ REY, Alain (dir). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, p. 2121.

La fragmentation de l'image dans certaines séquences n'est donc en rien une désorganisation du champ de vision. Tout au contraire, elle annule les suspens de l'action et les distensions du temps. Tout fragment visuel équivaut un élément langagier constitutif de la narration. Le dispositif visuel ainsi adopté révèle l'image-mentale qui suscite l'imaginaire du spectateur, ses affects et par conséquent l'agir qui permet la réorganisation socio-politique, reflet d'un cinéma engagé. Le miroir qui intensifie la présence corporelle se présente ainsi comme lieu de manifestation des énergies qui constituent la vérité d'un monde.

Le reflet, cette figure objectivée du sujet, a son propre espace et une existence qui lui est propre. C'est la duplication de soi comme modèle situé à la lisière du réel et de l'irréel, cachant ses propres mystères. Le miroir qui célèbre l'illusion des apparences réfléchit les traits physiques du sujet mais aussi une attitude intérieure. L'image-reflet n'est cependant pas représentation, elle est « *apparition, système d'actions et de réactions, jeu de forces* »¹⁹. Le pouvoir de l'image réfléchie se traduit dans le fait de dévoiler le caché, le réel de soi, le portrait de l'esprit qui anime l'acte de la contestation même, dans le fait de changer et d'orienter le regard du spectateur et sa pensée, ce qui était en fait l'un des objectifs de la réalisatrice qui a multiplié par l'usage du miroir, l'expressivité corporelle dans ses mises en scène. « *Penser, c'est apprendre ce que peut un corps non-pensant, sa capacité, ses attitudes ou postures. C'est par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses noces avec l'esprit, avec la pensée.* »²⁰

De la peau à l'esthétique de l'interstice

Dans son film « L'Homme qui a vendu sa peau », la réalisatrice a multiplié les signes corporels donnant naissance par le biais de l'image (le tatouage en gros plan), à maintes combinaisons symboliques possibles. Ce plan est particulièrement chargé d'affectivités qui tendent vers le signe et l'intelligibilité relationnelle qui alimente le sens du film. Ben Hania montre de très près non seulement le tatouage, encore la texture de la peau parfaitement visible, l'apparente épaisseur du corps qui débouche sur l'invisible et l'indicible.

*« Le corps sous la peau est une usine surchauffée,
et dehors,
le malade brille,*

¹⁹ DOSSE, François et FRODON Jean-Michel. *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 6.

²⁰ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *L'Image-Temps, Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 2016, p. 246.

*il luit
de tous ses pores
éclatés. »²¹*

Par le biais de la caméra et du cadrage, la réalisatrice dévoile au-delà de la texture charnelle, le tramé du corps tatoué qui est à la fois temporel, imaginaire, social et politique. Cette épaisseur charnelle n'est qu'un voile transparent qui dévoile les soucis personnels et collectifs. Ben Hania suscite la porosité des frontières temporelles et les conditions de perméabilité des frontières spatiales entre dedans/ dehors par le biais du corps. Elle nous plonge ainsi dans des espaces- temps transitionnels qui donnent à voir la matérialité d'un passage et les modalités de franchissement.

La peau tatouée de l'acteur est une interface, surface d'effervescence. L'objectif de mettre en avant le corps était surtout de rassembler sous le signe de l'image de la peau tatouée l'ensemble des figures qui mettent en avant une société en suspens, la psyché des syriens, suite à la révolution, qui cherchent la paix de l'esprit, qui s'enfuient d'une mort symbolique résultante d'un contexte socio-politique bien particulier.

La proximité sémantique des termes corps « soma » de l'ancien grec, et sema, « tombeau » qui renvoie à la mort nous indique la cargaison du corps sur la vie de l'esprit. Se libérer par son corps à travers les interstices de la peau, à travers l'exposition pour *s'ex-peau-ser; s'ex-peau-rter* pour l'être –ouvert est l'une des voies que l'acteur Sam Ali, ce jeune syrien a opté pour se replonger sereinement au sein même de son corps, pour une nouvelle vie au-delà de l'enferment vécu dans son pays. « *Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtue, il force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie.* »²²

Dans son ouvrage *L'image-temps. Cinéma 2*, Gilles Deleuze accorde au choc une place toute particulière dans le cinéma le considérant comme stimulateur de la pensée. Un « *noochoc* »²³, tel qu'il l'avait appelé, ne pourrait être converti en pensée et inciter à penser qu'à travers les vibrations engendrées par l'image-mouvement. Celles-ci qui s'enfoncent en nous en tant que spectateur, permettraient la transition de la matérialité sensible à l'immatérialité énergétique, affective et émotionnelle, cependant de l'image

²¹ ARTAUD cité par DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de Minuit, 2015, p.11.

²² DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps, Cinéma 2, Op.cit.*, p. 246.

²³ *Ibid.*, p. 204.

à la pensée, du percept au concept, à l'affect et assure par conséquent un passage à la pensée-action.

Cette puissance à penser et à réfléchir les revers du corps dans le film « L'Homme qui a vendu sa peau » se manifeste dans la conversion de la peau en toile, dans les mouvements de la caméra et dans le « montage-pensée », comme « processus intellectuel » selon Deleuze qui mettent en avant le gestuel du corps particulièrement du héros comme œuvre-vivante.

Concevoir son corps, le transformer, le façonner est dans le cas présent une affaire commune imposée par la société qui fait de lui un objet transitoire susceptible à maintes métamorphoses qui touchent même l'identitaire. Le corps est cependant une construction à la fois personnelle et collective, il n'est plus uniquement l'incarnation de soi. La transformation ainsi parlée signe ce passage d'un corps biologique à un corps a-biologique, un corps en devenir, considéré exclusivement dans le tatouage comme élément artistique, culturel qui affranchit les aspects psychologiques, émotionnels, relationnels et qui identifie le corps comme un projet à la fois culturel, social, encore identitaire.

« *La peau incarne bien plus que la surface, elle est l'écran où projeter une volonté d'identité toujours remaniable.* »²⁴ Si le tatouage est posé comme une trace significative de soi, une esthétique de la présence qui opte pour l'affirmation personnelle, le corps se manifeste comme un « *alter ego* »²⁵, un autre soi-même susceptible à toutes modifications pour s'identifier et pour une intériorité qui se résout en s'extériorisant par le biais de l'*ex-peau-sition*. Ceci revient à s'exposer sur les bords, sur la périphérie. Le corps se manifeste cependant comme espace seuil où réside la peau, ce lieu de sens, cette interface entre le monde et nous-même, cet entre-deux « *qui fait écart – écart dont naissent «la différenciation, la tension et l'échange»* »²⁶ Elle constitue par conséquent un espace interstitiel de transition, de transgression, de franchissement et d'ouverture.

Une telle ouverture permet de constituer le soi, encore autrui par le biais un mouvement perpétuel d'extériorisation- intériorisation. Marielle Macé, parle dans ce sens de l'importance de l'extériorisation dans la constitution d'une communauté consciente apte à s'énoncer. « *Nous est le résultat d'un «je» qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au-dehors, élargi. «Nous» ne signifie pas : les miens, (...) mais ce que nous pourrons faire si nous nous nouons. «Nous» ne saurait ouvrir à la question de l'identité (en es-tu ?), mais à la tâche infinie qui consiste à faire et défaire*

²⁴ FINTZ, Claude. *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, Op.cit., p. 447.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ DUMAS, Stéphane. *Les peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, 2014, p.17.

des collectifs, des pluriels suffisamment soudés pour qu'ils puissent s'énoncer. »²⁷ Le tatouage révèle cependant de « l'esthétique de l'interstice », elle-même une « esthétique de la liminalité » au moment où nous considérons la peau comme espace seuil, un médium d'ouverture, d'échange et le lieu là où la constitution d'un « nous » engagé est possible.

La puissance créatrice du tatouage accorde à la peau sa force pour devenir un viatique de profondeur, «*la matrice de toutes les figures de la transitivité réciproque entre le monde et le sujet, et l'interpellation de tous les corps, qu'ils soient humains ou matériels [...], ou, pour mieux dire, leur commune dimension.* »²⁸ L'aire ontologico-personnelle déborde le corps par les interstices de la peau tatouée pour dévoiler les simulacres du réel rendant ainsi possible la liberté et le franchissement. La transgression se manifeste cependant comme l'horizon d'une contestation là où on dénonce les répercussions des politiques offensives sur la société.

L'art en général, le tatouage particulièrement fait du corps un espace de contestation qui confère à l'individu une trajectoire intermittente, vibratoire de franchissement. Il s'agit là d'une micro-politique de résistance qui a tout le pouvoir d'agir sur les subjectivités humaines pour une pluralité métamorphosée suscitant la volonté de s'engager dans une nouvelle expérience collective où l'égalité sociale.

Au-delà de la réalité matérielle de ce qu'il projette de plans, le film de Ben Hania supprime l'écart entre art –vie et politique. C'est un film qui suscite la prise de conscience par la clarté d'un dévoilement sur la condition humaine actuelle, sur l'ambiguïté du monde par la présentation du corps comme étrangéité à l'issue de vibrations affectives qui laissent réfléchir les voies et la manière de se comporter avec cette ambiguïté. L'expérience esthétique de Ben Hania retrace les possibilités d'émergence de nouvelles formes d'individualité, et d'énonciations subjectives et collectives.

²⁷ MACÉ, Marielle. *Nos cabanes*. Lagrasse, Verdier, 2019, p. 21.

²⁸ <http://www.stephanedumas.net/assets/dossier-pr%C3%A9sentation-les-peaux-cr%C3%A9atrices.pdf>

Bibliographie

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie2. Mille Plateaux*, Paris, les éditions de minuit, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps, Cinéma2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
- DEMAILLE Carl. « Le miroir au cinéma, un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique », in ; file:///C:/Users/ordinateur/Downloads/Demaille_Cine_2017.pdf Consulté le 24/04/2023
- DOSSE, François et FRODON, Jean-Michel. *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- DUMAS, Stéphane. *Les peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, 2014.
- FINTZ, Claude (dir.). *Le corps comme lieu de métissage*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FINTZ, Claude. *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'harmattan, 2008.
- http://www.stephanedumas.net/assets/dossier-pr%C3%A9sentation-les-peaux_cr%C3%A9atrices.pdf. Consulté le 18/04/2023
- MACÉ, Marielle. *Nos cabanes. Lagrasse*, Verdier, 2019.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Imago, 2015.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire. Essai d'Anthropologie*, les éditions de minuit, Paris, 2007.
- MOUTERDE, Pierre. *Les stratèges Romantiques. Remédier aux désordres du monde contemporain*, Québec, Ecosociété, 2017.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, Fabrique éditions, 2008.
- RANCIERE, Jacques. *Les écarts du Cinéma*, Paris, Fabrique éditions, 2011.
- REY, Alain (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012.

Contestation et pratique plastique

Lecture réflexive autour du contestataire à travers une pratique plastique personnelle

Besma H'LEL¹

Résumé

Cet article s'inscrit dans l'axe « **Contestation et pratiques plastiques** ». Il s'intitule « **Lecture réflexive autour du contestataire à travers une pratique plastique personnelle** ».

Les œuvres retenues pour un tel propos sont en nombre de six et s'intitulent :

- Arab-est-ce-que ? / Double récupération.
- OpporTUNISme.
- La boîte noire.
- La tête à l'envers
- كل واحد وطنيتو
- Ch9af / L'ultime traversée.

L'examen de près de la nature de ces œuvres m'a permis de les approcher selon deux axes :

√ Un axe relatif à « La contestation à travers une pratique de récupération plastique ».

√ Un axe relatif à « La contestation à travers un jeu plastique et de langage ».

√ Dans les deux cas de figure, il est question d'installations murales et/ ou dans l'espace

accompagnées de textes et /ou de titres écrits parallèlement et /ou au moment de leurs conceptions.

Mots-clés

contestation - récupération - 'genres et catégories artistiques' - rapport 'œuvre /

¹ Maître-assistante, l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis.

Cet article s'inscrit dans l'axe « *Contestation et pratiques plastiques* ». Il s'intitule « *Lecture réflexive autour du contestataire à travers une pratique plastique personnelle* ».

Ce propos donne à voir une partie de mes œuvres réalisées durant ces dix dernières années (2012/2022), et qui s'inscrivent dans une approche contestataire.

Au commencement, je cite l'exemple d'une anecdote bouddhiste, celle du mille-pattes, « *cet insecte qui, ayant milles pattes, marchait toujours admirablement jusqu'au jour où une fourmi étonnée de voir qu'il avait beaucoup plus de pattes qu'elle, lui demande : mais comment faites-vous avec vos mille pattes le matin quand vous vous réveillez ? Laquelle de vos pattes se met en marche la première ? Et le mille-pattes depuis ce jour là est paralysé par la réflexion. Alors il faut d'abord oser faire le premier pas, sans se demander laquelle des milles pattes commence à se mettre en marche la première.* »¹. Cette anecdote montre bien que l'excès de réflexion a engendré des entraves au mille-pattes. Ceci traduit parfaitement la situation dans laquelle je me suis retrouvée avant l'écriture de cet article. Car faire de l'art semble passionnant, mais en parler par la suite n'est pas si évident, étant donné que la pratique artistique est généralement ou le plus souvent liée à la subjectivité, en parler, c'est glisser nécessairement dans l'objectivité en faisant un va et vient entre la pratique et ce qui la fonde d'un point de vue théorique. L'entreprise devient difficile quand l'artiste lui-même doit écrire sur son travail. En effet, l'artiste et le critique « pensent » l'art mais différemment. Leurs outils de travail ne sont pas toujours ou tout à fait les mêmes, néanmoins, ils contribuent chacun à sa manière à rendre l'œuvre d'art accessible. L'artiste a un double regard, un regard porté sur la vie et un regard porté sur son travail, donc un va et vient entre le discours critique et le discours poétique.

Tout au long de cet article, j'ai donc essayé de mettre en valeur une certaine complémentarité entre la poétique et la critique afin de dévoiler le caractère contestataire de ma démarche. À cet égard, j'ai choisi une sélection d'œuvres, qui, à mon sens, révèlent un caractère contestataire à double sens : d'une part, elles contestent les normes traditionnelles de la création artistique et en particulier la limite entre les genres et les catégories artistiques et d'autre part elles contestent des faits socio-politiques que nous, tunisiens, avons vécus depuis ce qu'on continue à appeler 'Révolution'.

Les œuvres dont il a été donc question s'intitulent :

Arab-est-ce-que ? / Double récupération.

¹ RIVIERE, Philippe et DANDIN, Laurent. *La métamorphose des média, sens et non sens de l'art contemporain*, Paris, La manufacture 1990, p 287.

OpporTUNISme.

La boîte noire.

La tête à l'envers.

كل واحد وطينتو

Ch9af / L'ultime traversée.

Il s'agit d'installations murales et/ou dans l'espace échappant à toute classification et estompant, parallèlement, les limites entre les genres et les catégories artistiques. Les thèmes qu'elles révèlent sont des thèmes susceptibles de renvoyer à notre vécu socio-politique.

J'ai essayé, dans ce sens, d'accompagner, la plupart du temps, mes œuvres de textes et/ou de titres suggestifs et/ou révélateurs qui viennent soit pour éclairer le récepteur soit pour installer encore plus de confusion au niveau de la lecture de ces œuvres. Dans ce contexte, je cite Anne Cauquelin qui affirme : « *qu'une œuvre contemporaine est moitié matériau moitié langage* »².

Pour ce présent article, j'ai donc choisi deux axes analytiques relatifs au caractère contestataire des œuvres suscités.

Le premier axe s'intitule " **La contestation à travers une pratique de récupération plastique**". Le second s'intitule " **La contestation à travers un jeu plastique et de langage**."

Dans le premier axe j'ai mis l'accent sur mes choix relatifs à deux notions à savoir la récupération et le collage voir l'assemblage. J'ai eu recours à ces notions essentiellement avec la série des "Arab-est-ce-que ? / Double récupération", les œuvres "OpporTUNISme" et la "Boîte noire". Cet axe concerne l'analyse de mon attitude contestataire qui se manifeste selon deux volets :

- Mon recours à la notion de récupération dont l'origine fait référence non seulement au ready-made aidé de Marcel Duchamp mais aussi à la démarche dadaïste manifestant une attitude et un nihilisme contestataires par excellence.

- Mes choix relatifs à des matériaux qui incitent à la réflexion par rapport aux titres choisis pour mes œuvres.

Au niveau du second axe, l'accent a été mis particulièrement sur l'analyse du rapport "œuvre/texte" que j'ai développé au profit de la contestation. Les œuvres "La tête

² CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*, Paris, PUF, 1992.

à l'envers", "*Kol wé7id w tintou*" et "*Ch9af / L'ultime traversée*" font l'objet d'étude de cet axe.

La contestation à travers une pratique de récupération plastique

Récupérer un objet du quotidien, le détourner de sa fonction ou de sa destination première et lui appliquer des procédés appartenant à d'autres champs du faire ne date pas d'aujourd'hui. Le concept de récupération a souvent été à la base d'un certain nombre de conduites artistiques et de tendances de l'art contemporain.

Faut-il rappeler qu'à partir du geste de Marcel Duchamp et s'appropriant son message élaboré cinquante ans plus tôt, vers les années soixante, d'autres artistes ont procédé à l'appropriation directe du réel développant ainsi ce qu'ils appellent une esthétique du matériau. Ceci a généré la valorisation du quotidien, du banal et de l'insignifiant dans l'art. Arman en accumulant des objets et en baptisant des poubelles, César en détournant de la ferraille, ont assumé chacun à sa manière le geste audacieux de Marcel Duchamp.

Chacun de ses artistes récupère, détourne, assemble, transfigure et piège le banal, il s'approprie des objets "insignifiants" dans l'art et les transforme en œuvre d'art engendrant ainsi une nouvelle esthétique de l'objet. Pour ces artistes, la rue, l'environnement, le quotidien et le paysage urbain deviennent source d'inspiration d'où ils peuvent s'approprier des objets. Ainsi, par leur attitude et leurs actions, ils ont posé des jalons qui ont fini par libérer complètement le champ de l'art et instaurer la permissivité la plus totale dans la pratique artistique.

Forte de cet héritage autour de la récupération et de l'esthétique du matériau, je me suis référée à quelques artistes, quelques conduites et quelques œuvres qui ont sans doute le plus marqué l'art du XX^{ème} siècle et qui ont ouvert de nouvelles voies que l'on continue à explorer jusqu'à aujourd'hui. De ces références je cite essentiellement le ready-made de Marcel Duchamp, Dada et le Nouveau Réalisme. Ces conduites constituent des repères incontournables pour le travail que j'entreprends. Ces références sont non seulement caractérisées par la récupération mais aussi et surtout par une attitude contestataire.

C'est en s'appropriant cette attitude contestataire et de récupération que j'ai entamé la série des 'Arab-est-ce-que ? / Double récupération', les œuvres 'OpporTUNISme' et la 'Boîte noire.'

▪ *Arab-est-ce-que ? / Double récupération, 2014*

Les objets choisis et récupérés pour cette série sont des objets tranchants en l'occur-

rence des lames de rasoir (première récupération).

En effet, pendant ces dernières années, on a été agressé par des images violentes et d'informations effrayantes. Ces images sont le plus souvent en rapport avec des armes à feu mais aussi des armes blanches. De ce constat troublant, horrible et bouleversant, j'ai voulu déceler une autre vision du monde et un autre rapport à ces objets. J'ai donc tenté d'exploiter l'austère et essayé d'appriivoiser l'horrible en composant et collaborant avec ces objets tranchants. Et ce aux dires de Nicolas BOURRIAUD qui affirme que: "*Ce recyclage de formes, d'images ou d'attitude implique une navigation incessante entre les méandres de l'histoire, la culture et le vécu quotidien*"³.

De ces lames de rasoir, j'ai vu s'éclipser l'utilité tranchante et du fait de cette disparition, émerger un autre univers, l'univers plastique. Ici la plastique ne naît pas de la main, mais relèverait de la "scrutation" d'une méthodologie de l'approche. Dans ce contexte Francis PONGE affirme: "*En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent... Reconnaître le plus grand droit à l'objet... toujours plus important plus capable (plein de droit): il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard*"⁴.

Les lames de rasoir comportent deux parties; une partie très fine, droite et tranchante, et une autre, qui délimite un vide, composée à la fois de lignes droites et de lignes courbes. Cette forme m'a incitée à concevoir des arrangements consistant à l'assemblage de quatre demi-lames de rasoir en carré. La répétition de ce même assemblage et la superposition partielle des carrés a engendré une composition à la manière des moucharabiehs, ornementation célèbre dans le monde arabo-musulman.

Faut-il rappeler que l'aspect ornemental donné à un objet connu pour sa dangerosité peut induire en erreur et par l'appréhension visuelle, on peut apprécier le côté ornemental de la composition mais à la fois se rendre compte de "l'agressivité" du matériau utilisé réputé d'ordinaire pour sa vocation tranchante et sa forme figée à savoir des lames de



Arab-est-ce-que?"/Moucharabieh
Lames de rasoir, feuille d'or
120 x 80 cm

³ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*, Paris, Presse du réel 2003, p11.

⁴ PONGE, Francis. *La rage de l'expression*, Mermad, 1952, p12.

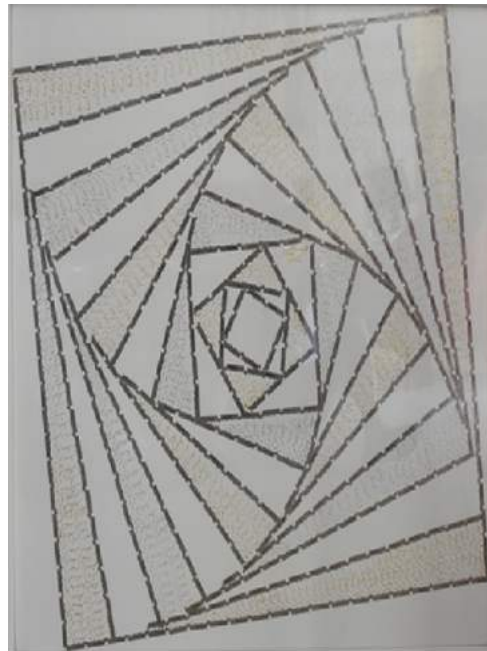
rasoir.

Cette étape fonde de nouvelles réflexions entre le vu et le su. Et l'essentiel réside bien dans ce rapport inattendu ainsi que l'intérêt se manifeste dans le fait de suggérer que rien n'est réellement définitif et que ce qui est univoque apparaît soudain comme modifiable.

Par un procédé donc étranger aux usages des lames de rasoir, j'ai voulu favoriser l'émergence d'éléments nouveaux propices à l'interrogation esthétique. En effet c'est dans la découverte inattendue de l'ornementation paradoxale des lames que réside l'essentiel de ce travail. Ces formes étoilées engendrées par ces nouveaux arrangements et ces nouvelles combinaisons des lames de rasoir, nous renvoient aux arabesques (seconde récupération) et à l'ornementation arabo-musulmane. L'introduction de la calligraphie et la feuille d'or, vient pour évoquer encore plus l'ornementation arabo-musulmane.



"Arab-est-ce-que?"/Rosaces
Lames de rasoir et calligraphie
120 x 80 cm



"Arab-est-ce-que?"/Carré tournant
Lames de rasoir et calligraphie
100x100 cm



"Arab-est-ce-que?"/Peace
and love
Lames de rasoir, feuille d'or
et calligraphie
120 x 80 cm

Il y a dé-réalisation d'un objet des plus quotidiens, un objet qui acquiert ainsi une plasticité particulière. Par analogie à la récupération des lames de rasoir et l'exploitation de leurs expressivités potentielles, le titre donné à ces travaux se veut issu de lui-même ainsi « *Arabesque* » sera « *Arab-est-ce-que ?* ».

J'ai voulu par cette allégorie exprimer l'idée par une figure dotée d'attributs symboliques. Ce transfert ou ce croisement de signification propre des mots à une autre signification qui ne leur convient qu'en vertu d'une analogie sous-entendue, n'est autre qu'une métaphore issue de la nature même de ce travail contestataire, ainsi j'ai associé des mots et des verbes pour composer une question qui a la même phonétique que "*l'arabesque*", titre donné à cette série de ce travail plastique, à travers lequel je conteste le regard porté par la mémoire collective envers le monde arabo-musulman.

Je me pose toujours la même question *Arab-est-ce-que ?* Avec désolation...Amertume...Mais aussi révolte.

▪ *OpporTUNISme, 2013*

Echappant aux genres et catégories artistiques traditionnels, ces œuvres ne sont ni peintures ni sculptures, il s'agit de la récupération de vestes peintes en mauve et retournées. Chacune de ces vestes est collée sur un fond portant des inscriptions ; phrases récupérées et paroles de la chanson « *L'opportuniste* » du chanteur français Jacques DUTRONC.

À ma grande surprise, je découvre le nom de mon pays dans le mot opportunisme... cette belle rencontre m'a confortée dans ma démarche contestataire et a constitué ainsi le titre attribué à ces œuvres à savoir « *OpporTUNISme* ».

Dans ce travail, j'ai donc récupéré le texte de la chanson de Jacques DUTRONC «*L'opportuniste*» que j'ai imprimé sur un support sur lequel j'ai collé des vestes peintes

en mauve (couleur fétiche du président déchu), ces vestes ont été retournées montrant l'opportuniste de quelques uns juste après la révolution qui ont tout de suite pris le rôle de révolutionnaires et se sont appropriés cette "Révolution".

En effet, la dimension hétérogène et matiériste de ces collages, repose sur un héritage de provocation dadaïste.

Faut-il rappeler que le collage était pour les dadaïstes le moyen privilégié et laisse voir une arme favorisée de la révolte, de la rébellion et de la contestation auprès de l'ordre ancien. En toute circonstance, le collage est le moyen jugé le plus efficace pour contester la cohérence de l'œuvre classique et traditionnelle.

Dans ce contexte, Max ERNST affirme que : « *Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage* »⁵. À ce propos, j'entends par la notion de 'collage' une poétique générale plutôt qu'une technique spécifique. Ceci se manifeste, à mon sens, au niveau des rapports 'œuvre / texte' et 'œuvre / titre'.



OpporTUNISme 1, 2013

Veste retournée sur un support animé par les paroles de la chanson de Jacques DUTRONC
120 x 80 cm



OpporTUNISme 2, 2013

Veste retournée sur un support animé par les paroles de la chanson de Jacques DUTRONC
120 x 80 cm

▪ La

⁵ DE MEREDIEU, Florence, *op cit*, p.163.

boîte noire, 2018

Au niveau de cette œuvre, et dans l'esprit d'un ready-made aidé, il a été question de récupérer des photos de personnages politiques et d'un miroir qui a été collé au fond d'une boîte en bois (100 x 100 x 25 cm). L'ensemble a été recouvert d'un grillage très fin de manière à réduire la visibilité au maximum.

Dans «*La boîte noire*», les images se démultiplient, dialoguent, se confrontent dans une trame spatiale accentuée par un miroir qui reflète « la deuxième face de la médaille ».

Dans ce tramage qui n'obéit à aucune classification, le regard et les idées se mêlent et les opinions deviennent de plus en plus confuses.

À travers un jeu de recto/verso, de pile et de face, de l'endroit et de l'envers, on aperçoit à chaque fois les photos récupérées de deux personnages politiques, une photo visible à travers la trame et l'autre projetée dans le miroir collé au fond de la boîte.

Par ce jeu, je conteste les connivences des uns et des autres, les alliances des uns avec les autres et on ne sait plus qui est qui ? Qui est contre qui ? Et qui est avec qui ?

Cette boîte noire nous renvoie à la confusion totale du contexte socio-politique dans lequel nous vivons à cause des manigances des gouvernements successifs depuis ce qu'on continue à appeler "Révolution" :

Trop d'informations....Pas d'informations.

Tout est dit.....Rien n'est dit.

Tout est clair....Rien n'est clair.

La boîte noire, titre donné à cette œuvre, nous révélera peut-être la vérité...Mais pas toute la VÉRITÉ.



LA BOITE NOIR
Technique mixte
photo + miroir
120 x 80 cm



La contestation à travers un jeu plastique et de langage

Suivre la trace du rapport ‘œuvre / texte’ dans l’art autour du contestataire et en rendre compte est une entreprise téméraire voire imprudente qui ne saurait tenir toute entière dans un article tant le champ concerné est vaste et intrinsèquement mouvant et complexe.

Il est vrai que les mouvements artistiques contestataires retenus ont toujours été fondés et accompagnés de manifestes tels que les manifestes Dada par Tristan Tzara, ceux du surréalisme par André Breton et ceux du Nouveau Réalisme par Pierre Restany.

Ces manifestes visent à définir l’objectif du courant artistique en question et les démarches des artistes qui y adhèrent (Dada, Duchamp, Max Ernst...)

En plus, l’appropriation du langage, du verbe et de l’expression par les artistes n’est pas la même partout et s’est faite selon des méthodes, des procédés et des niveaux extrêmement différents.

En effet, les mots et les textes, depuis les collages cubistes et les ready-mades, ont pris une importance d’autant plus grande qu’ils ne servent pas à expliquer, mais à introduire une perturbation et à jeter le trouble. Et les obsessions de Dada pour qui la dévastation de la logique et des conventions du langage est un objectif essentiel et obligatoire.

Faut-il rappeler que l’art conceptuel a marqué un renouveau de l’importance du langage dans les arts plastiques. Cette dimension fait de la réalité physique du matériau un surplus ou un excès, et cela indépendamment de la stricte matérialité du langage ou des mots qui, comme chez la plupart des artistes conceptuels, sont inscrits dans la matérialité d’un espace-mur, exposition, support papier d’un magazine ou d’un livre etc.

Ma tentative au niveau du texte a l’ambition de montrer comment le langage occupe un nouveau type d’espace, à la fois matériel et conceptuel. En revanche, l’approche se voulant plus thématique et se rattachant au contestataire, l’idée n’étant pas d’analyser toutes les retombées de ce genre de manipulations sur les arts plastiques car ceci nécessite une étude plus vaste.

Les exemples d’œuvres retenues à ce niveau visent à attirer l’attention sur l’impact de l’art contestataire sur l’interaction entre les textes qui les accompagnent ou les titres qui lui ont été attribués.

Le rapport du texte et/ou du titre au niveau de ma démarche contestataire est autre. En effet, il ne s’agit en aucun cas d’un discours sur l’œuvre. Car, écrire sur une œuvre artistique est tout à fait différent d’accompagner cette œuvre d’un texte et/ou d’un titre

suggestif.

Les œuvres où il a été question des rapports 'œuvre / titre' et 'œuvre / texte' et où ces rapports donnent sens aux œuvres sont : 'La tête à l'envers', Ch9af / L'ultime traversée et " كل واحد و طينتو "

▪ **La tête à l'envers, 2019**

Il s'agit d'un dispositif composé d'une petite chaise réelle récupérée, posée perpendiculairement au support, et des personnages réalisés en fils de fer, recouverts de toile, l'ensemble est accroché parallèlement au mur.

Les références au niveau de ce travail sont multiples. Ces éléments de provenances diverses (chaise ready-made et personnages réalisés en fils de fer) sont collés suivant deux perspectives différentes et présentés verticalement.

Quelle perspective ?

Quel horizon ?

Pour comprendre cette installation murale, il faut peut être mettre la tête à l'envers.

Ce volume disposé sur le mur transgresse les règles aussi bien de la représentation que celles de la présentation.

Mur et œuvre n'ont ni la même perspective, ni la même ligne d'horizon.

Ces deux notions qui suggèrent une projection vers l'avant sont manifestement brouillées et bouleversées.

Le texte accompagnant cette œuvre vient pour installer la confusion de la lecture et de l'interprétation. En effet, sous forme de questions à propos de la perspective et de l'horizon, ces questions peuvent brouiller les pistes si on s'arrête seulement au niveau du sens dénoté des mots 'perspective' et 'horizon' ; sens qui nous renvoie systématiquement à la géométrie.

Le but essentiel de poser des questions par rapport à la perspective et à l'horizon était pour moi de les percevoir aussi bien dans leur sens dénoté mais aussi et surtout



La tête à l'envers
Installation murale
120 x 80 cm x 25 cm

dans leur sens connoté ce qui donne à ce travail son caractère contestataire.

En effet, le sens dénoté est suggéré par un jeu plastique de ce dispositif qui installe l'œuvre à mi-chemin entre la peinture, la sculpture et l'installation. J'ai voulu par ce montage mettre en évidence une double perspective celle du mur et celle de l'œuvre qui est accentuée par la disposition de la chaise. Quant au sens connoté, il donne à cet ensemble et sa disposition une dimension symbolique qui ne peut être que contestataire par rapport à la course vers le pouvoir.

Ce jeu plastique et de langage que je viens d'évoquer au niveau de cette œuvre se traduit par les dires de Christophe DOMINO qui confirme que : "*Les ordres et les délimitations traditionnels se brouillent : plasticité, textualité, domaines d'exclusive, lieux d'autorité se déplacent. L'éclatement disciplinaire ébranle l'œuvre d'art dans son autonomie, et l'artiste, sous forme de manifeste, accède à d'autres mondes.*"

À lui, et parfois frontalement, le discours politique.

À lui, la critique sociale, et les constructions idéologiques qui sortent du non-dit de l'art pour au contraire le motiver. »⁶.

Le sens dénoté donne donc un aspect descriptif à l'œuvre. Un texte si on le lit dans son sens connoté bascule, à mon sens, de la géométrie à la contestation. Dans tous les cas de figures, les deux donnent accès à l'hermétisme de l'œuvre qui s'inscrit dans l'art contemporain.

• كل واحد و طينتو - 2021

Installation, 200 x 50 x 40 cm

L'utilisation du titre donne du sens à l'œuvre. Ce titre fait partie intégrante de ses éléments constitutifs à savoir des figurines en terre cuite sans quoi (le titre) l'œuvre n'aura plus le même sens et se réduit à des figurines de différentes couleurs dans une caisse en bois.

J'ai voulu par ce double sens du titre, non seulement décrire le processus et la technique de l'élaboration de cette œuvre mais et surtout contester le côté relationnel ou le côté humain qui est devenu de plus en plus problématique.

À ce propos je cite Nicolas BOURRIAUD qui soutient la thèse que : « *l'œuvre d'art peut ainsi consister en un dispositif formel qui génère des relations entre des personnes, ou naître d'un processus social, phénomène que j'ai décrit sous le nom*

⁶ DOMINO, Christophe. « Le discours à l'œuvre (de la tradition à Holzer et Haacke) », in *Artstudio*, Paris, Hazan Diffusion, 1989, p 60.

d'esthétique relationnelle, dont la caractéristique première est de considérer l'échange inter-humain en tant qu'objet esthétique à part entière. »⁷.



كل واحد و طينتو - 2021
Installation, 200 x 50 x 40 cm

En effet, ces figurines réalisées avec des argiles de différentes couleurs reflètent les différents comportements des personnes qu'on croyait bien connaître.

Dans cette situation de confinement (période de la réalisation de cette œuvre) où on doit se supporter soi-même, on découvre le vrai visage de l'Autre.

Chaque figurine a été réalisée en pensant à quelqu'un. En dehors de toute ressemblance physique, ce ressenti est parfaitement résumé par une expression du dialecte tunisien:

"كل واحد و طينتو"

À cet égard, je cite Omar KHAYYAM qui disait dans un poème :

*« Je flânais hier
le long des rues
lorsque je vis un potier
en son travail
foulant furieusement
la masse d'argile*

⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*, Paris, Presse du réel 2003, p 27.

*je me suis arrêté
tout ému.
J'avais l'impression
d'écouter
la voix de l'argile
qui dans son angoisse
interpellait le potier
O toi
l'homme !
Souviens-toi
que j'ai été ton égal
traite-moi donc
humainement ! »⁸*

▪ **Ch9af / L'ultime traversée, 2022**

Cette œuvre est conçue à partir d'un grillage formé et déformé, suggérant par là des vagues ainsi que leur mouvement. Les personnages en fil de fer qui font corps avec ces vagues évoquent la lutte de ces derniers en plein milieu de la méditerranée.

Il s'agit, en effet, de représentation d'une réalité. Et d'après Nicolas BOURRIAUD « ce que l'on a coutume d'appeler « réalité » est un montage. Mais celui dans lequel nous vivons est-il le seul possible ? À partir du même matériau (le quotidien), on peut réaliser différentes versions de la réalité »⁹.



Fragment

⁸ GOUVION, Colette. *Terre, ô ma mère ! Terres*, Centre Georges Pompidou, Paris, Dessain et Tolra, 1982.

⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*, Paris, Presse du réel, 2003, p70

C'est une histoire qui se répète. L'histoire du « ch9af » qui quitte la terre ferme de la rive sud du bassin méditerranéen pour accéder à la rive nord de ce bassin.

Au beau milieu du bassin de la méditerranée, deux grandes vagues se rencontrent ; une vague de personnes (hommes femmes et enfants) dans un « ch9af » rêvant d'un avenir meilleur et une autre vague, celle-là d'eau de mer arrivant dans le sens contraire de la rive nord étant dans son milieu et mouvement naturels.

En se rencontrant, ces deux vagues s'effleurent, se caressent, s'embrassent mais finissent par se confronter et s'écraser l'une contre l'autre.

Dans cette lutte interminable, les vagues d'eau de mer se succèdent l'une après l'autre et dans leur mouvement emportent dans leur sillage la vague de gens épuisés et qui ne peuvent plus lutter jusqu'à ce que le fond du bassin de la méditerranée devienne un berceau pour la vague de gens et l'écume devienne leur berceuse.

Le texte narratif, ainsi écrit, dédramatise une réalité douloureuse sans pour autant la banaliser. Bien au contraire, dans cette narration, il y'a contestation.

J'ai en effet imaginé la scène d'un naufrage, j'ai alors voulu donner à lire par le texte et donner à voir par l'œuvre plastique, une image pour sensibiliser les uns, et contester l'indifférence des autres.

Si le titre "La tête à l'envers" et le texte accompagnant cette œuvre instaurent le doute et nécessitent une lecture approfondie, le titre "Ch9af/ L'ultime traversée" et le texte qui accompagnent cette œuvre, donnent plus de clarté au message contestataire que j'ai voulu communiquer.



« Ch9af » / L'ultime traversée
Installation murale
120/80/13 cm

Conclusion

La pratique plastique, à caractère contestataire, que je viens de présenter montre qu'au niveau de mon parcours artistique, j'ai souvent choisi des thèmes susceptibles de renvoyer à certaines préoccupations majeures dans l'art contemporain. L'orientation de ce choix fait de mes réalisations ; des œuvres qui échappent à toute classification et estompent les limites entre les genres et les catégories artistiques, de manière à pousser le récepteur à chercher plus loin de ce qui est apparent, de creuser et de lire entre les lignes.

Pour ce faire, je procède, comme c'est le cas au niveau de cet article, en jouant sur les rapports 'œuvre / texte' et 'œuvre / titre' aussi bien au niveau du premier axe que celui du second.

La question reste ouverte aux différentes lectures et aux multiples interprétations.

Bibliographie

Artstudio, Paris, Hazan Diffusion, 1989.

BOURRIAUD Nicolas, Postproduction, Presse du réel, Paris 2003.

CAUQUELIN Anne, L'art contemporain, PUF, Paris, 1992.

DE MEREDIEU Florence, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, Bordas, 1994.

GOUVION Colette, Terre, ô ma mère ! Terres, Centre Georges Pompidou / Dessain et Tolra, Paris, 1982.

LE THOREL-DAVIOT Pascale, Petit Dictionnaire des Artistes contemporain, Paris, Bordas, 1996.

PONGE Francis, La rage de l'expression, Mermaid. 1952.

RIVIERE Philippe et DANDIN Laurent, La métamorphose des média, sens et non sens de l'art contemporain, La manufacture, Paris 1990.

Le conflit politique entre les préceptes religieux et modernistes dans la Tunisie post-révolutionnaire, transposé à l'écran. Étude de cas : le film "la fuite" de Ghazi Zaghbani.

Siwar BEN HASSINE

Résumé

L'émergence d'une nouvelle figure dans la scène politique tunisienne post-révolutionnaire, et qui sont les intégristes, a fait sombrer le pays dans une crise sans répit, dans laquelle les modernistes et les intégristes s'acharnaient dans un conflit existentiel où chaque clan ne fait que dénigrer l'autre et l'attaquer afin de faire prédominer ses préceptes et lois.

L'incidence de ce conflit a touché tous les secteurs dans le pays, y compris le domaine de la culture d'une manière générale et celui de la production cinématographique, en particulier.

Les cinéastes se sont mis en œuvre pour produire des documentaires et des fictions, dont la diégèse dénonçait toutes les formes de fanatisme religieux, et ce principalement suite aux menaces extrémistes desquels les cinéastes ont été victimes.

Des dialectiques comme celles de la piété et la sécularisation, la liberté et l'intégrisme, l'extrémisme et le modernisme, sont devenues des axes majeurs dans les récits filmiques.

En revanche, si quelques cinéastes ont opté pour le style documentaire et un attachement à la réalité dans leurs manières de relater et de contester les événements socio-politiques, d'autres ont fait le choix de la comédie comme vecteur propice de leurs pensées.

Tel est le cas du film « La fuite » de *Ghazi Zaghbani* (un huis-clos très poétique) qui aborde, sous un autre angle, ce débat complexe sur la place de la religion dans une

société où la laïcité est l'un des pilastres de la structure de l'état.

En fait, le film propose une critique sociale enjouée du conflit politique en Tunisie, il remet en question la persistance des dogmes religieux face à la volonté de liberté sociétale, par le biais d'un récit fondé sur deux personnages issus de deux mondes complètement dissonants (un salafiste et une prostituée), mais qui finissent, au travers de toutes leurs divergences, à trouver des points de convergences pour pouvoir coexister et accepter leurs différences.

Mots clés

Cinéma - modernisme - religion - révolution - sécularisation.

Depuis les soulèvements sociaux de 2011 et jusqu'à nos jours, la triadique liberté-religion-laïcité est devenue le centre de gravité de tous les débats et les conflits dont témoigne la scène politique en Tunisie.

En réalité, comparée à d'autres nations du printemps arabe, la Tunisie, considérée comme une figure d'exception pour plusieurs pays étrangers (compte tenu de sa démarche de transition politique et sociale suite à la chute de l'ancien régime), s'est trouvé en plein dilemme entre les exigences sociales et les contraintes politiques.

Les revendications fondamentales pour lesquels s'est révolté le peuple sont essentiellement sociales tels que : la justice sociale, l'emploi, la dignité et certainement la liberté. Ces revendications se sont trouvées abandonnées, juste après la révolution au profit d'autres d'ordre plutôt politique, dans un climat hostile où les ayants droit tout comme les opportunistes se sont mis à s'acharner les uns contre les autres, pour acquérir plus de pouvoir afin de faire régner leurs lois et idéologie.

A cela se rajoute, Le fléau de radicalisation religieuse qui a touché la Tunisie suite à la révolution de 2011, (principalement durant les cinq premières années suivant la révolution qui sont considérées comme l'apogée de la règne islamiste sur les différentes articulations de l'état) et dont les dégâts conséquents n'ont épargné aucun secteur ; à commencer par le volet économique ; qui était marqué par une dégradation significative des chiffres d'investissements étrangers et locaux, sans compter l'incidence de cela sur les différents domaines, pour venir également aux domaines de l'enseignement et

de la santé, et d'une manière plus évidente au secteur culturel qui s'est trouvé engouffré dans ce conflit.

Tous ces éléments associés ont créé une sorte de crise entre les intégristes religieux d'extrême droite aux préceptes radicalistes, accusant les progressistes d'irréligion et appelant à l'application de la loi de dieu « la chariâa », et de l'autre côté, les modernistes de la gauche : leader quelque part de la révolution du printemps tant convoitée, plaidant pour la sécularisation, et la défense des libertés individuelles contre les forces obscurantistes.

A cela se rajoute le fait qu'une grande partie des militants de la société civile et certains politiciens accusaient ; et ce jusqu'aujourd'hui ; le parti Ennahdha (parti islamiste dont le leader est Rached Ghannouchi : l'un des figures les plus influentes après la révolution) d'être le responsable de cette dégradation de la situation du pays, chose qui a aggravé encore plus le tiraillement dans la scène politique, et a remis la politique à la tête des préoccupations des tunisiens. L'enjeu sociétal, lui, n'est plus désormais la priorité dans le fondement de la démocratie en tant que telle, mais c'est plutôt une lutte existentialiste qui s'installe entre des parties aux doctrines et appartenances très divergentes, dans une société ; elle-même ; novice dans la pratique de la liberté.

C'est une forme de guerre comme l'indique le poète syrien Adonis : « *Il ne s'agissait pas d'une révolution mais d'une guerre, et que celle-ci, au lieu de s'insurger contre la tyrannie, est devenue elle-même une autre tyrannie... Une guerre confessionnelle, tribale et non civique, musulmane et non arabe...Le recours à la religion a transformé ce Printemps en enfer. C'est une régression totale* »¹.

Toute cette atmosphère de turbulences politiques a inéluctablement, jeté une ombre sur le paysage culturel et artistique tunisien, et toutes les disciplines artistiques qui en découlent.

Le conflit socio-politique a été une sorte de stimulus à la créativité des artistes tunisiens, menant à l'émergence de nouvelles formes d'expression artistique, essentiellement contestataires contre toute forme de fanatisme et tout acte de régression...Et visant à exprimer leur solidarité avec les protestations, manifestations et revendications légitimes du peuple.

La mission principale des artistes et des intellectuels, était de dénoncer les injustices politiques, économiques et sociales, et de critiquer les nouvelles formes d'intolérance et de fanatisme dont témoigne la Tunisie.

¹ ADONIS, *Violences et Islam- entretiens avec Houria Abdelouahed*, Paris, Seuil, 2015, p. 7.

Chose qui se manifestaient à travers leurs œuvres qui aspiraient à secouer la conscience du peuple, le pousser à réfléchir à ses vraies préoccupations et à mieux analyser la dangerosité de la situation.

Le cinéma, également, et via les productions filmiques (dont le contenu post-révolutionnaire ne cesse d'évoquer le conflit politique entre islamistes et modernistes, dans l'objectif de le dénoncer), se voit inscrit comme toute la praxis artistique dans ce combat pour la liberté et la démocratie.

En effet, c'était juste au moment où la société tunisienne passait par ce tournant décisif de son histoire, que les réalisateurs de films et les scénaristes se sont engagés à s'aligner au combat sociétal pour les droits et les libertés, de répondre à ces événements sociaux majeurs et de faire du conflit politique prépondérant le noyau principal de leurs films et créations.

Étant fondamentalement un « *art de masse* »² qui est conçu pour être vu et interprété pour et par une masse de spectateurs, le 7^{ème} art, a usé de cette caractéristique pour se lancer, en cette période de crise, dans une vague de protestation explicite et/ou implicite contre toute atteinte à la liberté de l'expression et de la création artistique au nom des croyances et de la religion, ce qui lui a ramené l'empathie de la masse.

Le contenu des films s'est caractérisé par l'évocation permanente du risque et du danger de ce phénomène extrémiste sur le modèle structural de la société tunisienne, et ce malgré les menaces et les attaques auxquels ont fait face les cinéastes tunisiens dans cette période.

Néanmoins, les producteurs et les réalisateurs de films se sont trouvés confrontés à la nécessité de réfléchir sur le comment transposer la polémique politique à un écran de projection : certaines tentent de la retranscrire via des documentaires ou des fictions reproduisant à la lettre les faits réels, tandis que d'autres se sont penchés à expérimenter de nouvelles manières de représentation de la crise dans un style subtil plus accessible du spectateur lambda, qui lui transmet le message sans pour autant le bousculer ou l'offenser.

D'ailleurs, cette réflexion sur le comment et au cœur même de la problématique de la représentation du conflit entre progressistes et extrémistes dans le cinéma, qui a passé une presque une décennie après la révolution à chevaucher entre la force de présentation des faits à leur état crus et réels, et le sublime du médium filmique qui peut par son artifice nous proposer des fictions encore plus explicites que la réalité.

² BADIOU, Alain, « Du cinéma comme emblème démocratique », in *Critique*, N° 692-693, Paris, 2005, pp. 4-13.

Une pensée que suggère également *Alain Badiou* dans un article où il traite ce rapport équivoque entre le cinéma et la réalité dans lequel il cite : « *Le cinéma est un rapport intenable entre le total artifice et la totale réalité. Le cinéma propose simultanément la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie* »³.

Les attaques contre les cinéastes au nom de la religion

En fait, depuis 2011, toutes les formes d'expression artistique (peinture, sculpture, théâtre, cinéma...) se sont vues attaquées par la vague d'extrémisme envahissant le pays, et les artistes se sont trouvés obligés, face à cela, d'abandonner le statut d'un «art-action» qui s'engage à mettre en place des dispositifs de développement culturel et esthétique emporté par la brise de liberté postrévolutionnaire, et ce au profit d'un art-réaction, dont la mission principale et fondamentale est de combattre les perpétuelles agressions qui menacent leurs pratiques.

C'est juste au moment que les artistes/cinéastes s'investissaient pour la mise en place d'une culture politique (tant convoitée mais jamais acquise à l'époque de Ben Ali), qu'émerge une nouvelle problématique, celle de la dictature idéologique d'une nouvelle vague de radicalisation au nom de l'islam, qui refuse toutes formes d'expression artistique, la considérant comme profane.

Une situation qui s'est aggravée par la quasi-absence d'une politique culturelle claire, ou même d'une réaction des autorités ministérielles face aux multiples attaques contre des salles de cinéma et des films, arrivant même aux menaces de mort en la personne de leurs créateurs, réalisateurs, acteurs...

L'exemple majeure de ce genre d'attaque, et qui est considéré comme le tournant le plus dangereux dans cette ascension des faits, est l'attaque de la salle *Afric'art* en



Affiche initiale du film « laïcité Inchallah »

(Figurant toujours avec le même titre sur le blog de la réalisatrice)

Source : <http://nadiaelfani.blogspot.com>

³ BADIOU, Alain. « Du cinéma comme emblème démocratique », *op.cit.*,

2011 lors de la projection du film « laïcité Incha'Allah » (au début intitulé « ni Allah, ni maître ») de *Nadia Fani*.

Un film qui se penche principalement sur la relation particulière entre la société tunisienne et l'islam, et dont les origines datent de l'époque de Bourguiba, en soulignant le comportement laïque du citoyen tunisien même dans sa pratique de la religion.

Ce sujet a provoqué une grande controverse en Tunisie, entraînant des manifestations menées par des salafistes contre l'œuvre, dont l'une des conséquences était le saccage de la salle *Afric'art*, lieu la projection du film, et l'accusation de son équipe de blasphème, puis par la suite de porter plainte contre la réalisatrice par trois avocats islamistes « *pour atteinte au sacré, pour atteintes aux bonnes mœurs, et pour atteinte à un précepte religieux* »⁴.

Le plus grave dans cet incident, n'est pas ce qu'a fait les extrémistes mais plutôt la réaction de l'état qui a ordonné la fermeture de la salle du cinéma jusqu'à nouvel ordre.

Cette décision est, sans doute l'une des premières violations de la liberté d'expression à l'égard de la création cinématographique, qui était entre autres une sorte de feu vert aux extrémistes religieux d'imposer leurs lois et doctrines au septième art.

D'ailleurs, c'est ce que souligne la réalisatrice du film Nadia Fani dans une interview publié au quotidien algérois El-Watan : « *Je pense que c'est un véritable enjeu de société, parce que, si ça ne l'était pas, je ne vois pas comment expliquer la virulence et la violence des attaques islamistes à l'égard de mon film. Pour les islamistes, c'est une menace et pour nous, ce serait entrer définitivement dans la modernité et de plain-pied dans le troisième millénaire...Si on veut achever le travail qui a été accompli le 14 janvier, il faut voter...en faveur de la laïcité, soit de la séparation de la religion et de l'état* »⁵.

De tels confrontations ont placés les artistes (en grande partie laïques et pro-moder-nistes) dans la ligne de mire des extrémistes, et les a obligés par conséquent à défendre la marge de liberté acquise grâce à la révolution.

Cependant, et malgré les tensions qu'a engendré ce conflit sur l'exercice des activités artistiques, il est devenu, au final, une source d'inspiration pour la création d'œuvres dont l'engagement est incontestable.

⁴ BOUZEGHRANE, Nadja. *La laïcité, enjeu dans la Tunisie de l'après-révolution*, [En ligne] <https://www.courrierinternational.com/article/2011/09/27/la-laicite-enjeu-dans-la-tunisie-de-l-apres-revolution> (consulté le 11/03/2023).

⁵ *Ibid.*

Du cinéma de la révolution à la révolution cinématographique

L'extrémisme religieux est un thème très sensible, et c'est cette même sensibilité qui a inspiré plusieurs cinéastes et les a incités à l'affronter d'une manière brute (des documentaires, des images d'archive insérées dans des films...), via des films qui étaient considérés comme provocateurs et offensants, et ce principalement dans les premières années suivant la révolution.

En fait, l'orientation du cinéma après la révolution de 2011 (et surtout après la dislocation de la scène politique entre islamistes modérés, figures intégristes et modernistes progressistes), était balisé cinéma/rébellion.

Autrement, et face à l'ascension de la violence, à la situation politique de plus en plus instable et à l'état d'effervescence d'une société révoltée, les artistes/ cinéastes se sont trouvés quelque part dans l'obligation de combattre l'intégrisme en le représentant, mais en pensant à de nouvelles formes de représentation qui touchent d'une manière plus adéquate la masse spectatorielle, sans tomber dans la provocation gratuite, parce qu'il s'est avéré évident après quelques années d'exercice de la démocratie que le citoyen tunisien demeure assez fragile pour accepter que l'on touche à certains sujets d'une manière assez brut.

Il fallait impérativement, en sus, tenir compte du fait que : *« Le sujet spectateur que l'on veut influencer n'est pas un sujet abstrait, seulement muni des capacités et des réflexes du sujet humain ordinaire. Il est membre d'une société, dont il reconnaît, pour les partager ou les contester, les valeurs, les acquis, les problèmes. « Théoriser » le cinéma comme institution, c'est réfléchir sur la place du cinéaste, de ses films, de leurs spectateurs, dans un ensemble qui les dépasse et les inclut, et qui est leur moment historique»*⁶.

Par ailleurs, un penchant éminent vers le style documentaire, les docu-fictions... était remarquable dans les films représentant ce contexte antagonique et contestable dans lequel ils se déploient, comme s'il y avait un besoin immanent d'immortaliser le temps, de figer l'instant/ présent par l'image filmique afin de métamorphoser ces événements en leçons pour les générations futures.

Néanmoins, il demeure judicieux de tenir en compte que le cinéma tunisien est toujours, déjà au cœur du conflit politique, si ce n'est dans l'obligation d'en faire partie.

En réalité, malgré tous les changements et toutes les tentatives innovantes desquels a témoigné le secteur cinématographique en Tunisie, un seul point demeure immuable

⁶ AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 204.

entre les deux périodes pré et postrévolutionnaire et qui est celui de la subvention de l'état.

Le cinéma tunisien dépend principalement (à l'exception de quelques films de jeunes réalisateurs auto-produits) de la subvention octroyée par le ministère des affaires culturelles tunisien, ce qui fait de lui un art dépendant des politiques de l'état.

Autrement, malgré que le cinéma tunisien soit considéré comme l'un des rares dans le monde arabe, n'obéissant pas aux commissions et à la loi de la censure, il demeure sujet de controverse par cette dépendance notable qu'il a envers des fonds venant d'un établissement faisant partie d'une structure politisée, via une commission d'aide à la production cinématographique nommé par le pouvoir en vigueur.

Cependant, et afin de mieux appréhender la situation, il est primordial d'établir un état des lieux du cinéma tunisien post-révolutionnaire, afin de bien pouvoir recenser les styles, la marge d'évocation de la crise idéologique dans les films, la manière de transposer le conflit politique entre les préceptes du religieux et des modernistes au récit filmique, et cela suite à l'avènement de la panoplie de déclics qui ont marqué le secteur cinématographique.

Des sujets comme l'appel au djihad, *Daech*, le militantisme religieux, la radicalisation des jeunes...faisaient figure majeure dans le cinéma tunisien depuis la révolution et jusqu'aujourd'hui.

Les films les plus marquants dans ce contexte (à titre indicatif uniquement) :

- Le film « Fleur d'Alep » de *Ridha Behi*, sorti en 2016, racontant le voyage d'une mère au cœur des camps de L'état islamique pour récupérer son fils, parti combattre de leur côté.

- Le film « Aya » de *Moufida Fedhila*, sorti en 2017, il s'agit, en fait, d'un court métrage dont l'histoire tourne autour de la vie tourmentée d'une petite fille Aya, issue de famille de salafiste, menant un rythme de vie paisible, obéissant aux lois intégristes, jusqu'à ce qu'un évènement perturbe ce quotidien.

- Le film « Weldi » de *Mohamed ben Attia*, sorti en 2018, qui relate l'histoire d'un couple tunisien dont la principale préoccupation est la santé de leur fils unique et ses études, jusqu'au moment de découvrir sa disparition pour rejoindre les camps de l'Isis.

- Le film « Fatwa » de *Mahmoud ben Mahmoud*, sorti en 2019, et qui raconte l'histoire d'un père vivant en France, qui revient en Tunisie suite à la mort de son fils dans un accident de moto, pour se rendre compte que ce dernier faisait partie d'un groupe d'extrémiste religieux et c'est là que commence son investigation sur les raisons de

radicalisation de son fils.

- Le film « les épouvantails » de *Nouri Bouzid*, sorti en 2019, retraçant le retour en Tunisie, de deux femmes Zina et Djo, auparavant séquestrées et violées par les soldats de l'état islamique.

Dans tous ces films, des termes comme djihad, takfir, Daech, état de l'islam...ont été omniprésents que ce soit par le biais des personnages jouant le rôle de fanatique religieux/ djihadistes typiques, par l'évocation du parcours de radicalisation et son ultime finalité par une évasion pour rejoindre l'Isis, par le vestimentaire, le décor et la conception l'espace filmique comme reproduction et représentation de lieux réels, et parfois par la mise en image de manifestations, de protestations menés par des mouvements intégristes...

Entre autres, la diégèse filmique, et pour être mieux structurée, met toujours en avant un protagoniste de l'autre camp moderniste/laïque qui lutte contre ce phénomène assez étrange à la société tunisienne, à travers la figure du père, mère...

Cette dualité (qui était quasi-absente dans la période pré-révolutionnaire à l'exception de quelques films de *Nouri Bouzid*) n'est finalement que la résultante d'un conflit politique qui a viré à un phénomène sociétal pour finir par être élaboré dans un récit cinématographique et transposé à un écran.

En fait, l'idée fondamentale tend à combattre le dogmatisme religieux par un style documentaliste qui fait recours à des images semblables à d'autres déjà vu, les intégrer dans une histoire généralement dramatique, où l'extrémiste est le gourou et le moderniste le héros.

Hormis la maîtrise du langage cinématographique et des outils de sa création dans ces films, le seul bémol probablement dans toutes ces œuvres, est le fait que la redondance est frappante du même sujet, en le traitant toujours du même point de vue, celui des jeunes interpellés par l'appel au djihad, qui partent rejoindre des zones de guerre et de conflits pour combattre au nom de Allah et de l'islam.

Sauf que cette récurrence dans le discours cinématographique, risque de ne plus influencer un spectateur averti, qui est ouvert, non seulement sur le cinéma local, mais aussi sur le cinéma international (qui en vue de l'ampleur mondiale du phénomène intégriste) lui aussi propose des films dans la même thématique et selon la même approche.

D'où, la nécessité de penser à de nouvelles manières de faire, de présenter avec de nouveaux styles, des nouvelles formes de récit pour représenter cette crise sociale et religieuse mais surtout identitaire que vit la société tunisienne.

Néanmoins, Il fallait attendre quelques années après la révolution, pour voir les prémices d'un changement dans la manière dont les œuvres d'art en général et le cinéma en particulier, contestent l'extrémisme religieux, pour le dénoncer d'une manière plus subtile et métaphorique tout en se débarrassant petit à petit du style figuré qui régnait sur une grande partie des productions filmiques en Tunisie, au profit du figural.

C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquels le film « la fuite » s'impose, par l'originalité de son contenu, comme un film phare dans le cinéma tunisien post-révolutionnaire, parce que c'est l'un des rares films, dans ce contexte, qui détourne le schéma standard que s'est tracé les œuvres cinématographiques (voir même dans un cas général artistiques).

Il se présente comme une nouvelle forme de contestation de la situation en Tunisie, par son traitement, ses personnages atypiques et sa manière d'exposer la problématique dans un style de comédie avec une note de fond d'humour noir, qui renonce aux faits réels et au réalisme, au profit de la symbolique et de la métaphore implicite mais dont le message est assez explicite.

La fuite : une nouvelle forme de contestation du conflit entre laïques et extrémistes

« La fuite » est un huis-clos réalisé par *Ghazi Zaghbani*, qui était produit en 2020 et qui relate l'évasion d'un extrémiste religieux d'une poursuite policière qui le mène chez une prostituée « *Narjess* », dans une maison close à Tunis, cette dernière entame avec lui une conversation qu'il renie au départ.

Une rencontre a priori impossible entre deux personnages antidotes que tout oppose, mais qui finissent par trouver, au milieu de toutes leurs divergences physiques et morales, des points de convergences.

Notant bien que « la fuite » avant d'être produit pour le cinéma a été présenté comme pièce de théâtre, 2 ans avant sa sortie en salle comme film. Une pièce qui a créé beaucoup de polémique et de controverse, et a fait couler beaucoup d'encre à cause de l'originalité de son sujet, mais aussi par l'audace de ses acteurs dont



Affiche du film « La fuite »

Crédit photo : Artify

principalement l'actrice Nadia Boussetta incarnant le rôle d'une prostituée.

C'est bel et bien l'ampleur de la réussite de la pièce de théâtre qui a contribué, certainement, au succès du film, voir même l'a embelli et l'a enrichi, parce que «*toujours en huis clos et dans le même décor; la pièce n'a pas perdu son éclat ni sa verve, loin de là, Ghazi Zaghbani l'a dotée de toutes les nouvelles possibilités que lui offre le 7ème art, notamment pour orienter le regard du spectateur là où il le souhaite.*»⁷

C'est ce qui a fait que le film qui traite une situation absurde mais insolite s'est montré comme une œuvre très aboutie que ce soit au niveau du récit, de l'interprétation des comédiens ou même de la conception des décors, des costumes ...

En fait, « La fuite » aborde des sujets comme la liberté, l'oppression, le radicalisme, l'injustice sociale...principalement dans un mode discursif ponctué par des dialogues (qu'il faut toujours réfléchir comme un renvoi à d'autres sujets d'actualité en Tunisie) entre deux acteurs que tout sépare en apparence, mais qui, au fond, ont une multitude de points et de terrains communs, à l'image de la déchirure qui s'est créée dans la société tunisienne.

Dans un article publié dans le magazine en ligne *Nawaat*, Adnen Jdey, le chercheur en esthétique et philosophie, a décrit le film « La fuite » comme suit : « *Certes, l'enjeu de la fuite est de régler au passage son compte à l'hypocrisie ambiante autour de la place de la femme, la religion, la mentalité extrémiste. Seulement, tout se passe pour les deux personnages comme s'il fallait, en l'espace d'une journée, exposer à coups de répliques la synthèse de toutes les névroses d'une société en pleine psychanalyse.*»⁸

La situation insolite dans laquelle se trouvaient le duo de personnages est renforcée par le huis clos, qui met en évidence l'idée de l'étouffement mais aussi de l'isolement dont souffrent les acteurs et à leurs images les tunisiens, victimes d'un conflit politique assez nouveau (dans son exercice) pour eux, et qui a réduit en cendres leurs rêves de démocratie et de liberté.

En outre, le travail sur une corrélation entre le visible et le non-visible, entre le champ et l'hors-champ vient compléter la palette du langage cinématographique utilisée ; les deux personnages sont emprisonnés physiquement dans la chambre, mais psychologiquement dans leurs craintes, leurs croyances, leurs frustrations...

⁷ BENALI, Fawz. « *La fuite* » : Du théâtre au cinéma, un huis clos toujours aussi haletant, in *Kapitalis* du 22 Décembre 2020. [En ligne] <http://kapitalis.com/tunisie/2020/12/22/la-fuite-du-theatre-au-cinema-un-huis-clos-toujours-aussi-haletant/> (consulté le 30/03/2023).

⁸ JDEY, Adnen. La fuite de Ghazi Zaghbani, Revue à la baise, in *Nawaat* du 11 février 2021, [En ligne] <https://nawaat.org/2021/02/11/cinema-la-fuite-de-ghazi-zaghbani-revue-a-la-baise/> (consulté le 01/04/2023).

En revanche, le monde extérieur demeure omniprésent et suggéré par la bande sonore, on ne voit pas la rue mais on l'entend et on s'accroche à la petite fenêtre (unique ouverture dans la chambre) pour comprendre ce qui se passe à l'extérieure et pour mieux percevoir également la notion du temps dans cet espace.

Le temps filmique est déterminé par un visible qui est le changement de la lumière entrante par la fenêtre, mais il est perçu aussi perçu par un non-visible, un son venant de l'hors-champ qui est celui de l'appel à la prière qui devient comme une articulation temporelle.

En fait, la lumière, les cadres, les mouvements de caméra, et la conception de l'image dans sa totalité, n'en est pas pour décevoir la démarche générale du film.

Le choix du chef opérateur et du réalisateur se sont orientés en partie vers la caméra portée qui ne se fixe que pour figer des moments clés entre le duo, juste les moments où chacun d'eux se remet en question et re-réfléchit toutes ses idéologies et prérequis comme pour créer une voie de rapprochement, mais sinon les mouvements de la caméra portée restent dérangés comme les personnages qui se noient dans les lois respectives de leurs tumultueux mondes.

Cette alternance entre les plans en caméra porté et les plans fixes ou en travelling, joue quelque part au chassé-croisé entre le spectateur et les acteurs, en l'invitant par moment à une immersion totale dans le film par le biais du mouvement, pour le renvoyer juste après à son siège de spectateur (à la limite comme celui d'une pièce de théâtre) à travers un plan large fixe où la proximité antérieure est presque réduite à néant, pour laisser une distance entre le spectateur et le film, pour lui permettre de prendre du recul pour mieux comprendre le message que le réalisateur voulait transmettre.

Cette poétique de l'image est soutenue par l'esthétique infaillible de la scénographie; minimaliste mais dans laquelle chaque accessoire possède une fonctionnalité bien précise.

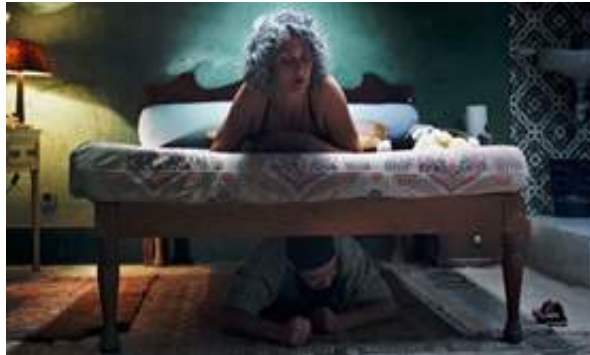
Il s'agit d'un espace ouvert, sans murs : une chambre peinte en vert, au milieu de laquelle se dresse un grand lit, communiquant avec un coin faisant office de cuisine et à côté duquel se trouve des toilettes, qui dit tout sur l'absence de toute notion d'intimité, mais aussi de tabou dans le quotidien de *Narjess*, contrairement au barbu introverti dont les commandes de sa vie comme de son avenir sont régité par un certain endoctrinement.

Une partie importante du film se déroule dans un espace décomposé verticalement, à travers lequel deux partitions sont établies : le dessous du lit qui sert de cachette au barbu, et le dessus ; zone de confort de *Narjess*.

La scission de l'espace filmique en deux parties, deux mondes aux dissonances manifestes, nous renvoie à la sécularisation qui dissocie le pouvoir politique du religieux.

Quoique cette même séparation, (en se voulant peut-être moralisatrice et objective), reste tout de même assez subjective, étant donné que : le positionnement des acteurs (l'un au-dessus de l'autre), l'enfermement et le blocage du barbu confronté à l'ouverture et l'aisance de *Narjess*, sont tous des éléments qui octroient une suprématie à cette dernière, qui n'émane pas de son statut social mais plutôt de sa réconciliation avec elle-même, face à l'autre qui est en discordance même avec son corps et ses idées troubles.

La prédominance du personnage féminin, est déjà installée, depuis le début du film, en exposant les personnages, elle porte un nom *Narjess*, alors que lui, en refusant de lui dire son prénom, se voit attribué une panoplie de surnom (Le barbu, chesmek, Lazreg...), dont certains sont même dégradants.



Plan extrait du film, montrant la dichotomie entre les deux personnages du film

Crédit photo : Le film « *la fuite* »⁹

Le film souligne également un phénomène frappant dans la société tunisienne de l'après-révolution, qui est celui du retour au religieux, le refuge vers le sacré, qu'il utilise par la suite comme tremplin pour se focaliser sur cette crise de valeurs qui créent une certaine forme d'incertitude chez les tunisiens à appartenir à un camp ou à un autre.

La situation illustrant cela le mieux dans le film, est celle de la trêve que prend *Narjess* dans sa démarche provocatrice envers le barbu, lors de l'appel à la prière. Le paradoxe entre le caractère et le « Allah Akbar » qu'elle prononce en entendant l'appel à la prière nous renvoie à cette relation assez spéciale qu'entretient le tunisien avec la

⁹ <https://artify.tn/media/62c2f27bb7ec20732417a801/la-fuite>

religion et les pratiques religieuses

Une relation atypique, qui d'ailleurs, dépasse le niveau du comportemental pour atteindre celui de l'identité religieuse locale dont la modération est le slogan.

Ce que fait la fille de joie : *Narjess*, dans le film, par ses mouvements gracieux, par sa tenue excitante, par son discours provocant... c'est en quelque sorte une démarche révélatrice, une mise à nu des contradictions qui habitent la personne fragile de l'extrémiste.

Le flou et l'absence de visibilité qui caractérisent le personnage de l'intégriste déchiré entre ses désirs (non pas uniquement sexuels mais surtout de changement) et des valeurs qu'il considérerait comme seul et unique vérité, et que le fait de les délaïsser et une manière de trahir sa foi et sa religion.

La dialectique des préceptes face à la tentation du changement, passe d'une manière très subtile par une symbolique patente, celle de la pomme.

Les maintes propositions de la part de *Narjess* au barbu affamé pour manger la pomme (en référence à l'histoire du fruit défendu dans l'ancien testament), est une invitation implicite au changement et à la réconciliation, qui finit par aboutir à un apaisement des tensions et un rapprochement entre les deux protagonistes.

Quand le barbu sort de son gouffre, les limites de la séparation spatiale, pré-établi par l'accessoire du lit, sont abolis, et le début d'un consensus d'acceptation de l'autre et de coexistence, s'installe.



Plan extrait du film, montrant le chassé-croisé persistant entre *Narjess* et *Lazreg*
Crédit photo : Le film « *la fuite* »¹⁰

Le discours de *Narjess* au salafiste, qui commence à céder à la tentation, n'est pas

¹⁰ <https://artify.tn/media/62c2f27bb7ec20732417a801/la-fuite>

un discours sermonneur, ni porteur d'un message d'incitation au changement radical, il se présente plutôt comme une invitation à l'ouverture, qui passe impérativement par la concertation avec son corps, son âme mais surtout sa pensée.

Ghazi Zaghibani, dans son propos sur l'altérité, le rapport avec l'autre, ne passe pas à côté de l'importante question du regard dans le langage filmique. Il existe si l'on peut dire, deux regards dans le film « *Le regard humain...celui du spectateur, mais déjà celui de la caméra (et du cinéaste) qui choisit un aspect de la chose qu'il représente et, du même coup, l'assortit d'emblée d'un sens.* »¹¹

D'une part, un regard intrinsèque, propre au film, qui est celui que porte *Narjess* sur l'intégriste et vice-versa, et c'est bien la métamorphose de ce regard (porteur de haine et de dénigrement au départ, pour virer à l'empathie par la suite), qui finira par apaiser les tensions et atténuer les dissonances.

D'autre part, un regard extrinsèque, qui est celui du spectateur du film, sa manière de l'appréhender et de l'interpréter, mais aussi, par la voie d'un chemin inverse, celui du regard que porte le film sur une situation bien particulière que vit la Tunisie durant la décennie suivant la révolution, un regard analytique mais aussi interprétatif du tiraillement entre les différents partis politiques, entre autres progressistes et intégristes...

Dans son refus de l'autre, puis ultérieurement dans son acceptation, un seul fil relie les deux extrêmes de l'attitude des deux caractères, qui est celui de la coexistence (forcée ou consentie).

Sans tomber dans le cliché du discours moralisateur, *Ghazi Zaghibani* a pu transmettre son point de vue du conflit politique en Tunisie, celui d'un appel à la tolérance sans préjugés, ni partie pris avec ou contre l'un ou l'autre, et c'est d'ailleurs ce qu'il déclare lui-même dans un interview diffusé le 27/01/2021 sur les ondes de la radio MosaiqueFM.

Au lieu d'opter pour la négation, dans sa manière de représenter l'autre (qui de prime abord ne nous ressemble pas), le réalisateur a fait le choix de la réconciliation, il creuse à travers ses dialogues dans le fond de ses personnages/ modèles de citoyens tunisiens, eux même victimes de conflit et d'altercation qui leurs sont étrange.

Le film finit sur une note assez mélancolique par la musique accompagnant le générique fin, celle du groupe *AYTMA*, intitulé « Trig dhlem » en arabe qui veut dire « voie sombre », évoque à travers ses paroles le mal qu'inflige le pays par ses tensions et ses

¹¹ CHATEAU, Dominique. *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 156.

conflits purement politiques, à ses citoyens aussi différents soient-ils.

La chanson de *Aytma*, tout comme le départ du barbu et sa séparation avec Narjess vers la fin du film, porte entre ses lignes une synthèse analytique de la situation, celle de montrer que même la soi-disant réconciliation n'est pas aussi évidente que ce que l'on pense, mais que la tolérance, l'acceptation du différent peut créer un climat plus sain pour la négociation et la coexistence avec le minimum de dégât possible.

Au final, La « fuite » n'est pas un appel à la désertion ou à la retraite mais plutôt une invitation à échapper les préceptes ou toutes formes anti-liberté qui accable ou frustre le tunisien/citoyen, l'empêchant de respirer la brise sentant le jasmin révolutionnaire.

Entre autres, un film comme « la fuite » n'a fait que ramener à la surface une problématique, qui semble, en apparence, dépassé et passé, mais qui ne l'est pas concrètement, celle du conflit entre fanatiques religieux et les défenseurs de la sécularisation.

Ce passage marquant dans l'histoire de la patrie, où les fondamentalistes se sont acharnés à altérer l'image moderniste de la Tunisie, et à changer les mœurs et les rituels laïques (caractéristique majeure de la société tunisienne), n'est pas sans dégâts.

D'ailleurs, l'une des conséquences majeures de cela est le manque de tolérance, et la non acceptation de l'autre qui sont devenus d'une évidence palpable au quotidien, et le parti pris dans les œuvres cinématographiques, généralement dépendant des orientations politiques

C'est ce que confirme l'historienne et membre de la fédération tunisienne du cinéma amateur *Kmar Bendana* dans un interview accordé au journal *Le monde*, à travers lequel elle considère le cinéma tunisien post-révolutionnaire comme « *une nouvelle vague* »¹² qu'elle décrit comme « *une lame de fond* »¹³, et elle s'explique par la suite en disant « *Je vois la révolution dans ce genre de phénomène. On est en train de devenir des sujets politiques. L'art exprimé par des tunisiens sur la réalité des tunisiens, est en soi une forme de représentativité politique* »¹⁴.

Cependant, cette prise de position politique par les cinéastes est en elle-même une forme de proclamation de droit à la liberté et de contestation contre la tutelle religieuse sur leurs œuvres, c'est ainsi que les films tunisiens se sont métamorphosés en armes virtuelles de lutte contre tout ce qui ne correspond pas à la démarche révolutionnaire,

¹² HADDAD, Mohamed. Depuis la révolution de 2011, le cinéma tunisien renaît, in *Le Monde Afrique*, du 04 Avril 2019, [En ligne] https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/04/04/depuis-la-revolution-de-2011-le-cinema-tunisien-renaît_5445844_3212.html (consulté le 03/06/2023).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

pour finir par se proposer comme une alternative démocratique.

Par ailleurs, Le vent de liberté que respire le cinéma tunisien aujourd'hui ne cesse de l'emporter trop loin, pour conquérir les prix les plus prestigieux dans le monde, et si l'on a à rendre à César ce qui est à César, on dira que d'une part, c'est toute une génération de jeunes cinéastes ouverts sur les nouvelles technologies comme sur les nouvelles manières d'écrire les films et même de les produire, qui est derrière cet exploit, mais d'autre part, on ne pourra pas nier le rôle joué par un bon nombre de cinéastes, qui ont tenu bon, face aux forces de l'obscurantisme que ce soit par leurs films ou par leurs pensées, pour que le 7^{ème} art en Tunisie ne sombre pas dans les ténèbres de l'intégrisme et que son avenir puisse être aussi prospère qu'il l'est devenu.

Bibliographie

- AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ADONIS, *Violences et Islam- entretiens avec Houria Abdelouahed*, Paris, Seuil, 2015.
- BADIOU, Alain. Du cinéma comme emblème démocratique, in *Critique*, Numéro 692-693, Paris, 2005.
- BENALI, Fawz. « *La fuite* » : Du théâtre au cinéma, un huis clos toujours aussi haletant, in Kapitalis du 22 Décembre 2020, [En ligne] <http://kapitalis.com/tunisie/2020/12/22/la-fuite-du-theatre-au-cinema-un-huis-clos-toujours-aussi-haletant/>.
- BOUZEGHRANE. Nadja, *La laïcité, enjeu dans la Tunisie de l'après-révolution*, [En ligne] <https://www.courrierinternational.com/article/2011/09/27/la-laicite-enjeu-dans-la-tunisie-de-l-apres-revolution>.
- HADDAD, Mohamed, Depuis la révolution de 2011, le cinéma tunisien renaît, in *Le Monde Afrique* du 04 Avril 2019, [En ligne] https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/04/04/depuis-la-revolution-de-2011-le-cinema-tunisien-renait_5445844_3212.html.
- CHATEAU, Dominique. *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.
- JDEY, Adnen. La fuite de Ghazi Zaghbani, Revue à la baise, in *Nawaat* du 11 février 2021, [En ligne] <https://nawaat.org/2021/02/11/cinema-la-fuite-de-ghazi-zaghbani-revue-a-la-baise/>.