

Dossier

RECHERCHES & CINÉMAS

EXPÉRIENCES
& CONNEXIONS MAGHRÉBINES

Contributeur·ices

Rachel Asta Méré
Layla Baamara
Meryem Belkaïd
Kmar Bendana
Katia Boissevain
Mounira Chariet
Morgan Corriou

Habiba Djahnine
Jean Fiva Abalaye
Olivier Hadouchi
Djalila Kadi-Hanifi
Insaf Machta
Sirine Pons
Sihem Sidaoui
Ikbal Zalila

Jeune recherche

Ozman Ahmed Bahiya



SOMMAIRE

Coordination du comité éditorial : Myriam Catusse
Coordination scientifique : Layla Baamara & Kmar Bendana
Édition et PAO : Selma Hentati & Besma Ouraïed
Couverture : Saphia Arezki



5 | Éditorial | Une école du regard
par Myriam Catusse

DOSSIER | RECHERCHES & CINÉMAS EXPÉRIENCES ET CONNEXIONS MAGHRÉBINES

- 9 | Arrêts sur images
par Layla Baamara & Kmar Bendana
- I. REGARDER L'ALGÉRIE AUJOURD'HUI
DES FILMS ET DES RECHERCHES
- 15 | Quand cinéma et recherche sur l'Algérie
post-guerre civile se croisent à Tunis
par Layla Baamara
- 21 | Faire cinéma
Chrysalide, une aventure collective
par Djalila Kadi-Hanifi & Meryem Belkaïd
- 33 | Filmer l'entre-deux
La Traversée d'Élisabeth Leuvre
par Olivier Hadouchi & Kmar Bendana
- 39 | Le cinéma comme terrain
Analyser les dynamiques politiques et
linguistiques dans l'Algérie contemporaine
par Mounira Chariet



- II. CINÉPHILIES AU MAGHREB
LIEUX, TRACES ET ACTEUR·ICES
- 49 | Voix et voies de la cinéphilie
par Kmar Bendana
- 51 | Imagine, une revue en mouvement
Écritures collectives et transmission des savoirs
par Habiba Djahnine & Sihem Sidaoui
- 57 | La réception des films
par le jeune public
Entre imagination libératrice et intériorisation
de la violence et des préjugés
par Insaf Machta
- 67 | Regards sur le cinéma
Histoire, critique et création
par Ikbal Zalila
- III. L'AIR DU TEMPS
VOIR LE MONDE AUTREMENT
- 75 | Cinéma et anthropologie à Tunis
Le festival Jean Rouch hors les murs,
un rendez-vous attendu
par Katia Boissevain
- 81 | Caméra et déconstruction
des stéréotypes en contexte de crise
Le cas des ex-associées de Boko Haram
par Rachel Asta Méré & Jean Fiva Abalaye
- 87 | « Les exigences de la décolonisation »
À propos de l'importation et de la distribution
des films en Tunisie dans les années 1960
par Morgan Corriou
- 93 | Sur les traces
de la première Cinémathèque tunisienne
Archives et mémoires du cinéma indépendant
par Sirine Pons

- 99 | Contributeur·ices
- 100 | Annexe bibliographique

JEUNE RECHERCHE

100 | Enquêter dans les camps
de réfugiés sahraouiés
Retours de terrain en Algérie et en République
arabe sahraouiée démocratique
par Ozman Ahmed Bahiya



Éditorial

Une école du regard

Myriam Catusse

Directrice de recherche en science politique (CNRS/IREMAM)
et directrice de l'IRMC



Avant d'être un nouveau langage des sciences sociales, l'image a peut-être été l'une des écoles de leur regard. C'est cette hypothèse, à la fois simple et stimulante, que ce dossier de *La Lettre de l'IRMC* invite à explorer à partir du cinéma au Maghreb, de ses lieux de discussion et de ses effets durables sur les manières d'enquêter, d'écrire et de transmettre.

Ce déplacement du regard s'observe d'abord dans la façon même de faire de la recherche. À partir du cinéma algérien de l'après-guerre civile, plusieurs contributions réunies dans ce numéro montrent par exemple comment le film peut cesser d'être une simple illustration pour devenir un matériau à part entière. Archive du présent, il donne accès à des dynamiques sociales, linguistiques ou politiques que d'autres dispositifs d'enquête saisissent autrement. Le cinéma y apparaît alors comme méthode autant que comme objet.

La question prend par ailleurs une résonance singulière au Maghreb, où le cinéma ne constitue pas seulement un objet pour les sciences sociales : il est aussi un lieu de formation, de discussion et d'interaction intellectuelle et politique. Les ciné-clubs, notamment, offrent des espaces où l'on voit des films, mais aussi où l'on apprend à les regarder, à les discuter et, à travers eux, à interroger les sociétés. En témoignent dans ce dossier l'aventure collective de l'association algérienne Chrysalide ou, plus récemment, celle de la revue *Imagine*. À Tunis, la Cinémathèque tunisienne est un partenaire régulier de groupes et de programmes de recherche : un lieu où organiser des cycles de projections-débats, reconstituer l'histoire méconnue de la cinéphilie à partir d'archives dispersées, ou encore interroger, à travers les circuits d'importation et de distri-

bution des films, les formes concrètes prises par la décolonisation des imaginaires. Dans ce bouillon de culture se sont croisées cinéphiles et chercheuses nourrissant des curiosités et des engagements, façonnant des sensibilités et, plus profondément peut-être, certaines manières de faire des sciences sociales. Circulations et compagnonnages s'incarnent d'ailleurs dans les trajectoires mêmes des contributeurices de ce numéro, qui propose une belle rétrospective et une mise en miroir d'expériences conduites sur plusieurs décennies.

Ces expériences débordent bien sûr les frontières du seul Maghreb. Ainsi, le festival international Jean Rouch, dont l'IRMC accueille depuis trois ans sur l'impulsion de Katia Boissevain une édition « hors les murs » à Tunis, associe cinéastes, historien·nes, sociologues et anthropologues d'Europe et d'Afrique. Il dessine s'il en était besoin des échanges intellectuels et artistiques à géographie variable entre cinéma et sciences sociales.

Le fil se tisse aussi sur le long terme. Aux côtés des auteurices réunies dans ce dossier, Layla Baamara et Kmar Bendana, qui le coordonnent, donnent à voir plusieurs générations de chercheuses travaillant sur et au Maghreb. Elles n'ont pas rencontré le même cinéma, ni tout à fait le même Maghreb, ni les mêmes sciences sociales. Et pourtant, leurs parcours révèlent précisément ce qui se transmet et ce qui se transforme dans les regards : des films et des références, des objets et des méthodes mais aussi des perspectives et des formes de sociabilité scientifique. Plutôt qu'une succession de renouvellements méthodologiques, ce dossier invite à saisir des mouvements et des filiations, parfois discrets, entre pratiques de l'image et pratiques de la recherche.

L'attention aux nouveaux regards se prolonge dans la rubrique « Jeune recherche », qui donne place à des travaux en train de se faire et à de nouvelles expériences d'enquête. Ozman Ahmed Bahiya, doctorant en histoire contemporaine à l'Université de Tours, revient ici sur son enquête dans les camps de réfugiées sahraoui·es et sur les questions méthodologiques que pose un tel terrain.

Ces problématiques prennent évidemment une résonance particulière au moment où je succède à Katia Boissevain à la direction de l'IRMC. Elles m'offrent l'occasion de rendre hommage à son engagement à la tête de l'Institut et à ce qu'elle y a construit, soutenu et accompagné. Elles permettent aussi de rappeler combien son intérêt pour les images, non seulement comme objets mais encore comme instruments et modalités de la recherche, a marqué son travail de chercheuse. En ce sens, ce dossier porte aussi son empreinte.

C'est donc avec beaucoup de plaisir que je prends aujourd'hui à mon tour la direction de l'IRMC, dans une continuité qui n'exclut ni les déplacements ni les nouveaux chantiers. Cette ambition prend un relief singulier dans le moment que traversent les sciences humaines et sociales. Elle repose sur notre capacité à préserver des lieux où peuvent se croiser les générations, les langues, les disciplines et les manières de faire de la recherche, mais aussi à entretenir et à renouveler les liens patiemment construits. C'est cette histoire collective, faite d'enseignements et de découvertes, que je suis heureuse de poursuivre à mon tour avec l'équipe de l'IRMC et l'ensemble de ses partenaires.

Tunis, le 10 septembre 2026



Dossier

RECHERCHES & CINÉMAS

EXPÉRIENCES & CONNEXIONS MAGHRÉBINES

Sous la coordination de
Layla Baamara & Kmar Bendana

Contributeur·ices

Rachel Asta Méré
Layla Baamara
Meryem Belkaïd
Kmar Bendana
Katia Boissevain
Mounira Chariet
Morgan Corriou

Habiba Djahnine
Jean Fiva Abalaye
Olivier Hadouchi
Djalila Kadi-Hanifi
Insaf Machta
Sirine Pons
Sihem Sidaoui
Ikbal Zalila

Photographie de Saphia Arezki. Cette image a notamment accompagné l'affiche de la 5^e session du cycle « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches », consacrée au thème « Exils et mémoires » (24-25 janvier 2023, Cinémathèque tunisienne). Plusieurs de ses photographies ont servi de supports de communication pour le cycle et jalonnent ce dossier.

Saphia Arezki est historienne de formation, autrice d'un ouvrage publié en 2018 aux éditions Barzakh : De l'ALN à l'ANP : la construction de l'armée algérienne (1954-1991). Elle travaille aujourd'hui comme documentaliste pour des projets de films documentaires et de fiction, ainsi qu'au théâtre. Elle développe en parallèle des projets plus personnels. Elle est l'autrice du podcast [Retours en Algérie](#) sorti en septembre 2026.

L'IRMC lui adresse ses sincères remerciements pour sa confiance et sa générosité, ainsi que pour l'autorisation de reproduction de ses photographies. © S. Arezki.

Arrêts sur images

Introduction générale

Layla Baamara

Chargée de recherche en science politique (IRD/LAM),
chercheuse associée à l'IRMC

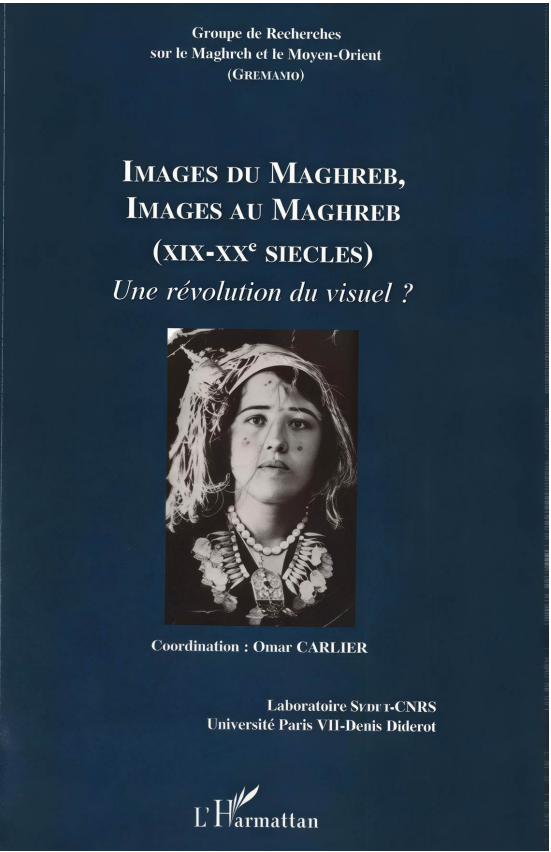
Kmar Bendana

Professeure émérite d'histoire (Université de La Manouba),
chercheuse associée à l'IRMC

Entre l'explosion de l'image et les profonds bouleversements vécus par le cinéma, comment se fait la recherche en sciences humaines et sociales (SHS) au et sur le Maghreb ? Comment évolue-t-elle ? Pour défricher cette vaste question, ce numéro de *La Lettre de l'IRMC* remonte le cheminement effectué au sein de l'institution par les différentes chercheuses et programmes. Les premiers textes s'intéressant au cinéma paraissent à partir des années 1990-2000¹, suivant de peu l'engouement du public pour des images et des thèmes concernant les réalités locales. À propos de l'Algérie, du Maroc ou de la Tunisie, les années 2000 enregistrent des articles et ouvrages qui érigent les images (photos, timbres, films de propagande ou de fiction...) en matériaux d'analyse. De nouvelles entrées permettent aux chercheurs-ses en sciences sociales de récolter des sources, d'interpréter des scènes ou des situations, et d'explorer le passé et le présent des sociétés maghrébines.

En 2008, deux journées d'étude sur le thème « Cinéma et nouvelles pratiques sociales en situation coloniale » organisées par l'historienne Morgan Corriou abordent le cinéma en situation coloniale en prenant le point de vue du public et en intégrant l'Afrique du Nord dans l'ensemble du monde colonisé gagné par ce nouveau mode d'expression. En 2012, un ouvrage collectif coédité par l'IRMC et le Centre d'études et de recherches économiques et sociales (CERES) rend compte de l'impact de la consommation cinématographique dans les sociétés colonisées (Corriou, 2012). Deux ans plus tôt, un dossier spécial élargit la focale vers le secteur audiovisuel, source d'archive et de réflexion sur le Maghreb (Boissevain, Denieuil, 2010-2011). En même temps paraît l'ouvrage d'Omar Carlier (2010 ; voir ill. 1), fruit de son enseignement à Paris autour de l'image et des potentialités qu'elle ouvre à la recherche historique sur le Maghreb.

1. « Cinéma et société », *Correspondances*, n° 43-44, mai-juin 1992, p. 9-10.



1. CARLIER Omar (coord.), 2010, *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX^e-XX^e siècles). Une révolution du visuel ?*, Paris, L'Harmattan. © L'Harmattan.



2. Affiche de la séance « Autour des films de Sophie Ferchiou » organisée à la Cinémathèque tunisienne par l'IRMC dans le cadre du séminaire « Films et sciences sociales ». © IRMC.

3. Arrêt sur image de la 3^e édition hors les murs du festival international Jean Rouch (14-19 avril 2026, Tunis). © IRMC.



En l'espace d'une décennie, l'évolution a été lente mais la tendance est perceptible, en témoignent les propositions qui se multiplient à travers les colloques, masters et thèses – qui circulent encore peu entre les bibliothèques et les chercheuses. Les chroniques sur la vie culturelle, les comptes rendus de films marquants et les publications à thème sont regroupés autour de logiques aréales qui incluent les cinémas maghrébins en pleine mutation dans l'amplitude d'un monde arabe que les productions visuelles contribuent à rendre contrasté et pluriel (Devictor, 2013). L'image, le cinéma et la télévision entrent petit à petit dans la rétine de la recherche en sciences sociales à travers des allusions, des commentaires de personnages ou de scènes, ou encore une archive filmique sur un événement. Le tournant politique de 2011 a accentué la propension à recourir à l'image pour documenter un fait, pour rattacher une œuvre artistique au contexte ou pour rendre compte d'une représentation. Les chercheuses s'autorisent de plus en plus des incursions imagées, des raccourcis passant par le style d'un-e cinéaste ou l'esthétique d'un-e photographe. La perspective, l'interprétation et la comparaison s'ap-

puient sur des ressources longtemps mises à l'écart ou laissées aux pratiquantes d'une histoire de l'art peu enseignée au Maghreb et plutôt cantonnée aux filières artistiques².

En 2019, à la faveur d'une rétrospective autour de l'œuvre de l'anthropologue Sophie Ferchiou (voir ill. 2)³, une passerelle supplémentaire est dessinée entre les processus de connaissance et la création d'une matière cinématographique au service d'une anthropologie de la Tunisie. La boussole mène à la formule de cycles porteurs de programmes thématiques à part entière, avec des projections de films à l'appui : « *Violences en migration* », cycle coordonné par la géographe Betty Rouland, chercheuse à l'IRMC en 2021, est construit autour de cinq projections⁴ animées par des critiques de cinéma, des historien-nes, des sociologues et des anthropologues confrontant leurs références et leurs cadres d'analyse. Enfin, les 1^{er} et 2 juin 2022, dans le cadre d'une coopération fructueuse avec la Cinémathèque tunisienne, a lieu un colloque intitulé « *Libérations cinématographiques au Maghreb* », traitant les nouvelles tendances esthétiques et politiques à travers une sélection de films.

2. Une bibliographie indicative et non exhaustive est proposée en annexe de ce dossier, p. 99.
3. Le 31 janvier 2019, une projection des œuvres de Sophie Ferchiou est organisée à la Cinémathèque tunisienne par l'IRMC dans le cadre du séminaire « Films et sciences sociales », coordonné par le politiste Amin Allal (CNRS/CERAPS) et Kmar Bendana (voir ill. 2). Voir également K. Bendana, 3 février 2019, « Sophie Ferchiou à la Cinémathèque tunisienne », *Histoire et culture dans la Tunisie contemporaine* (HCTC).
4. Projections organisées au théâtre de l'Étoile du Nord à Tunis, en octobre 2021 : le 1^{er} octobre, *Emir au pays des merveilles* (2013) ; le 8 octobre, *Derrière la vague* (2016) ; le 15 octobre, *Rêves d'or* (2013) ; le 22 octobre, *Anastasia de Bizerte* (1996) ; le 29 octobre, *Llévate mis amores* (2014).



4. Discours inaugural de M. Catusse (directrice de l'IRMC depuis octobre 2025) et K. Boissevain (directrice de l'IRMC de 2021 à 2025) pour la 3^e édition hors les murs du festival international Jean Rouch (14-19 avril 2026, Tunis). © IRMC.

logues Rachel Asta Méré et Jean Fiva Abalaye proposent une réflexion sur les usages de la caméra en contexte de crise sécuritaire en montrant comment le film documentaire peut devenir un outil de recherche, de restitution et de déconstruction des stéréotypes pesant sur les femmes ex-associées de Boko Haram dans l'Extrême-Nord du Cameroun. En déplaçant le regard du côté du cinéma comme objet de recherche, Morgan Corriou explore quant à elle les enjeux de décolonisation des circulations cinématographiques à travers l'étude des réseaux et des pratiques de distribution, invitant à repenser les hiérarchies héritées de l'histoire coloniale dans la diffusion des œuvres et la constitution des publics. Enfin, ce mouvement d'ouverture se prolonge dans l'attention croissante portée aux archives du cinéma et aux patrimoines audiovisuels. À partir de l'enquête qu'elle mène sur la première Cinémathèque tunisienne (1958-1968), Sirine Pons, docteurante en histoire, montre comment une histoire largement oubliée peut être reconstituée grâce au croisement d'archives dispersées, de fonds privés et de témoignages⁷.

Avant de clore cette introduction, nous tenons à adresser nos chaleureux remerciements à la photographe et historienne Saphia Arezki, dont le travail documentaire sur l'Algérie a accompagné certains des documents de communication (affiches, programmes) produits dans le cadre du cycle « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches », et qui nous a généreusement accordé les droits de reproduction de ses photographies au fil de ce dossier.

Sans prétendre dresser un état des lieux complet, ce dossier met en lumière quelques-unes des trajectoires par lesquelles le cinéma et les images ont trouvé leur place dans les pratiques de recherche sur le Maghreb. Il témoigne ainsi d'un champ en mouvement, où les manières de voir, d'enquêter et de raconter continuent de se réinventer.

Références

- BOISSEVAIN Katia, DENIEUIL Pierre-Noël (dir.), 2010-2011, *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb*, Paris-Tunis, L'Harmattan-IRMC.
- CORRIOU Morgan (dir.), 2012, *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC-CERES.
- DEVICTOR Agnès (coord.), 2013, « [Cinéma arabes du XXI^e siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux](#) », *REMMM*, n° 134 (décembre).

Le film devient un matériau à part entière, ouvrant une profondeur de champ supplémentaire devant les questionnements des chercheuses face à une actualité maghrébine en plein mouvement et qu'il n'est pas toujours facile de décrypter selon les termes et les méthodes classiques de la recherche.

Ce numéro essaie de rendre compte de cette lente tectonique des plaques de la recherche en SHS consacrée au Maghreb. La première partie du dossier s'appuie sur le cycle de projections-débats « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches » (2022-2023) organisé par l'IRMC, la [Cinémathèque tunisienne](#) et le [Centre national du Cinéma et de l'Image \(CNCI\)](#) tunisien. Layla Baamara, coordinatrice du cycle, y décrit l'esprit et les retombées de cette entreprise scientifique originale et féconde⁵. Cette dynamique vertueuse de mobilisation plus organique du cinéma et d'appro-

fondissement du regard vers des zones moins voyantes a ensuite débouché sur l'organisation du séminaire « Cinéphilies au Maghreb » (2023-2024), qui a permis d'approcher autrement les filiations, les courants et les composantes d'une culture héritée, implantée dans des réalités différentes et transformée par les usages locaux⁶. Bien que souvent invoquée, la culture cinéphilique au Maghreb demeure peu disséquée en fonction de sa place dans l'histoire culturelle maghrébine, au regard de ses nuances temporelles et territoriales ainsi que de ses retombées sur les configurations actuelles du marché de la production et de la distribution des films en Algérie, en Tunisie et au Maroc. La deuxième partie de ce numéro présente quelques percées apportées par ce cycle à la compréhension des échanges, des fluctuations et des circulations en matière culturelle.

Plus récemment, l'IRMC a accueilli une nouvelle étape de ce survol dans le temps des méthodes en SHS et de leur alliage avec l'image et le cinéma. Les horizons de la recherche en SHS s'ouvrent à de nouvelles actions, à des problématiques inédites et à des explorations qui revivifient les approches et les questionnements. La troisième partie de ce dossier expose cet « air du temps » qui souffle à l'IRMC : l'anthropologue Katia Boissevain y présente l'implication de l'institut dans l'organisation de trois éditions hors les murs du festival Jean Rouch (*voir ill.* 3-4). Celles-ci ont permis, entre autres, d'organiser avec des étudiantes venues du Maghreb et d'ailleurs des formations au cinéma documentaire, genre qui prospère dans les trois pays et attire de plus en plus de choix de sujets, de supports et de méthodes dans la recherche en devenir. C'est dans ce prolongement que les anthropo-

5. Voir l'introduction à la première partie par Layla Baamara *infra*, p. 15-20.
6. Voir l'introduction à la deuxième partie par Kmar Baamara *infra*, p. 49-50.

7. Voir *infra* les articles de Katia Boissevain (p. 75-80), Rachel Asta Méré et Jean Fiva Abalaye (p. 81-86), Morgan Corriou (p. 87-92) et Sirine Pons (p. 93-98).



I. REGARDER L'ALGÉRIE AUJOURD'HUI

*Des films
et des recherches*

Photographie de Saphia Arezki choisie comme support pour l'affiche de la 1^{re} session du cycle « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches », consacrée au thème « Féminismes » (28-29 juin 2022, Cinémathèque tunisienne). © S. Arezki.



Quand cinéma et recherche sur l'Algérie post-guerre civile se croisent à Tunis

Introduction à la première partie

Layla Baamara

Chargée de recherche en science politique (IRD/LAM), chercheuse associée à l'IRMC

Comment observer et mieux comprendre la société algérienne d'aujourd'hui ? Et comment diffuser ces connaissances ? C'est à partir de ces deux questions que nous avons, avec un groupe de chercheuses, enseignantes et critiques de cinéma, décidé d'organiser à Tunis un cycle de projections-débats intitulé « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches ». Le soixantenaire de l'indépendance de l'Algérie a été l'occasion de rassembler une équipe pluridisciplinaire autour de ce projet, qui s'est concrétisé dans le cadre d'un partenariat entre l'IRMC et la Cinémathèque tunisienne en 2022 et 2023.

Depuis les années 2000, on observe un renouveau du cinéma algérien, avec une nouvelle génération de cinéastes dont les films ont une reconnaissance internationale dans les festivals les plus prestigieux (Mostra de Venise, Cannes ou Locarno). Ces productions, qui nous donnent à voir la société algérienne dans toute sa complexité et sa pluralité, s'inscrivent dans un cinéma renouvelé, révélateur des transformations sociales de l'Algérie du début du XXI^e siècle. La majeure partie des films que nous avons choisi de montrer ont été réalisés par des personnes qui, dans leur enfance ou leur adolescence, ont traversé la guerre civile. Hassen Ferhani, Karim Moussaoui, Djamel Kerkar, Amin Sidi-Boumédiène, Lamine Ammar Khodja et Nabil Djedouani, pour les plus célèbres, ainsi que leurs aînées, Habiba Djahnine et Malek Bensmaïl, dessinent ainsi les contours d'un cinéma en prise avec le réel.

Regarder l'Algérie aujourd'hui

Ce cinéma s'éloigne des figures héroïques consacrées, des événements historiques charnières, des mémoires et de l'histoire officielles pour se tourner vers les vécus et les expériences individuelles, les vies privées, personnelles, intimes. À rebours des productions nationales célébrant les héros et les combats

de la Guerre de libération, cette génération de cinéastes change d'échelle et cherche à saisir des temporalités différentes. À travers des formes et des approches cinématographiques diverses, elle prête attention à l'ordinaire, au banal, aux « petits riens » de l'existence en acceptant la part d'obscurité, de désenchantement et de monotonie que cela peut impliquer, mais aussi de surprise, d'inattendu et de beauté insolite.

Le cinéma algérien post-guerre civile s'intéresse aux vivants plutôt qu'aux morts glorieux de la guerre d'indépendance, pour reprendre la distinction de Salima Tenfiche (2025). Il résonne avec les travaux en sciences sociales qui s'inscrivent dans le sillage de la microhistoire. Les chercheuses qui ont participé à ces rencontres travaillent à comprendre le monde social en adoptant une échelle d'observation attentive aux individus et à leurs groupes d'appartenance (famille, quartier, communauté religieuse, etc.) plutôt qu'aux grands agrégats. Ils-elles s'intéressent aussi, dans leurs travaux, à des détails, à ce qui semble *a priori* sans intérêt, mais qui pourtant nous renseigne sur les formes de résistances ordinaires des individus et sur leurs manières de s'adapter aux contraintes qui restreignent leurs possibilités d'action.

Comme de nombreux travaux portant sur des contextes (post)coloniaux l'ont souligné, en s'attachant à saisir le politique « par le bas » (Bayart, 1981), le dissentiment et la résistance peuvent s'exprimer autrement que par la voie protestataire et la contestation explicite des gouvernants (Bayat, 1997). Les manières de s'habiller, de parler, de rire, de se déplacer ou de se comporter sont autant de pratiques quotidiennes qui peuvent cacher des formes de subversion (Wedeen, 1998) et nous renseigner sur les rapports des individus au politique (Chatterjee, 2004). En soulignant la pluralité des formes d'indocilité et de résistance politique, et souvent leur ambivalence (Scott, 1990), ces recherches permettent de

déconstruire la thèse, encore en vogue, de l'apathie des dominées en régime autoritaire. Depuis les années 2000-2010, les sciences sociales connaissent en outre, en France notamment, un tournant qui donne davantage de place aux méthodes ethnographiques et aux recherches dites sensibles¹.

L'objectif de ce programme n'était donc pas de croiser n'importe quels films avec n'importe quels travaux de recherche. Notre ambition était d'ouvrir un espace d'échanges et de réflexion autour de films et de recherches qui ont pour point commun d'accorder de l'attention aux manières qu'ont des individus ou groupes d'individus de voir le monde et d'y prendre part. Regarder et comprendre un pays, c'est avant tout regarder et comprendre sa société ainsi que celles et ceux qui la composent dans toute leur diversité : tel était donc notre parti pris.

Les rencontres se sont organisées autour de thématiques particulières : « [Féminismes](#) », « [Quotidien](#) », « [Guerres](#) », « [Luttes](#) », « [Exils et mémoires](#) » (voir *ill. 1 à 3*). Pour chaque cycle, nous avons choisi différents genres de films (courts et longs métrages, premiers films, documentaires et fictions) et avons rassemblé des intervenantes des mondes de la recherche et du cinéma des deux rives de la Méditerranée. Les échanges entre cinéastes, critiques de cinéma, sociologues, politistes, historien·nes, anthropologues et cinéphiles venant principalement d'Algérie, de Tunisie et de France ont permis non seulement d'éclairer les mutations de la société algérienne actuelle, mais aussi de nourrir une réflexion collective sur la production et la transmission des savoirs.

De cette expérience, l'on peut tirer deux principaux enseignements. Le premier tient à l'importance, voire à la nécessité de penser l'Algérie du début du XXI^e siècle avec les films et les cinéastes de la génération qui a vécu la guerre civile des années 1990. « Penser avec » ne signifie pas considérer ces films comme

1. « De la recherche qualitative à la recherche sensible », *Spécificités*, 2015, n° 8.

objets ou sources de recherche et, dès lors, euphémiser, voire occulter les propositions artistiques qu'ils incarnent avant tout. Il s'agit plutôt de dialoguer avec ces autres manières de comprendre les changements politiques et sociaux contemporains, de faire de l'interdisciplinarité, en somme, afin de contribuer à la sociologie et à l'histoire de l'Algérie du temps présent. Le second enseignement est d'ordre méthodologique : il réside dans le partage, en dépit des spécificités propres à chaque discipline, d'une démarche compréhensive et attentive aux pratiques et perceptions individuelles, et qui appelle à des questionnements communs à la fois sur les manières de saisir les paroles des sujets, entre proximité et distance, et sur les manières de restituer ces paroles.

Proposer un autre regard

Comme l'ont exprimé Karim Moussaoui lors d'une rencontre organisée à Tunis et Hassen Ferhani lors d'une masterclass proposée pendant le festival « *Visions du Réel* » à Genève (2022), ce qui compte dans leur manière de faire des films, c'est d'abord l'esthétique. Celle-ci, en raison de la part qu'elle occupe dans la création cinématographique, importe davantage que le fond. Karim Moussaoui a aussi insisté sur l'importance du hasard et de l'improvisation dans la fabrique de ses films. Ces deux réalisateurs appartiennent à une génération de cinéastes qui s'est formée avec peu de moyens : en visionnant des films en VHS quand les salles de projection étaient fermées dans les années 1990 ; puis en découvrant et en discutant chaque vendredi un cinéma d'auteur et expérimental d'Algérie et d'ailleurs, avec l'association Chrysalide² au début des années 2000 à Alger, ou lors des Rencontres cinématographiques de Béjaïa initiées en 2003 ; enfin, par la pratique, en tant que stagiaires ou assistant-es de réalisation sur les tournages de leurs aîné-es (Lyès Salem, Tariq Tegua ou Malek Bensmaïl). Leurs premiers films, des courts métrages réalisés de manière artisanale et autofinancés, traduisent leur envie de casser certains codes ou frontières, ceux de la fiction et du documentaire notamment, et d'expérimenter des techniques de prise de vue.

Par exemple, dans *Les Baies d'Alger*, premier film de Hassen Ferhani (2006), on entend des bribes de conversations quotidiennes d'habitantes du centre-ville d'Alger, avec des zooms sur des fenêtres d'immeubles. Le court



3. Affiche de la 3^e session du cycle de projections-débats « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches ». © IRMC. Photo : S. Arezki.

métrage donne à voir et à entendre la diversité linguistique, sociale, culturelle et architecturale de ce quartier de la capitale. Mais son originalité réside d'abord, pour son réalisateur, dans la place qu'y tient le hors-champ : on ne voit jamais à l'écran les personnes qui parlent, ce qui stimule l'imaginaire du public. Dans un contexte de rareté des ressources et des espaces pour se former et pour tourner, cette génération de cinéastes des années 2000 cherche avant tout à faire du cinéma de manière indépendante, en innovant et en créant au gré de leurs envies, sans forcément y délivrer un message.

Pourtant, en plus de leur pouvoir esthétique, les films réalisés par cette génération de cinéastes ont indéniablement un pouvoir politique. Avec des dispositifs filmiques originaux faisant la part belle à l'imaginaire, au fantastique et à la ruse, les films de Hassen Ferhani racontent des histoires inattendues, comme celle des travailleurs des abattoirs d'Alger (*Dans ma tête un rond-point*, 2015) ou d'une femme tenant un relais en plein désert (*143, rue du Désert*, 2019). Ils témoignent de l'hétérogénéité des manières d'être et d'agir aujourd'hui dans la société algérienne, et prennent ainsi le contrepied de l'histoire et des discours officiels. L'école cinématographique que forme cette génération de cinéastes, comme le soulignent Marie Pierre-Bouthier et Salima Tenfiche (2025),

offre un cinéma social qui est avant tout le fruit d'un talent certain et d'un travail artistique rigoureux et audacieux. Mais elle est aussi empreinte des histoires personnelles des cinéastes, elles-mêmes façonnées par les transformations sociales et politiques de l'Algérie, et notamment par la guerre civile.

Pour enrayer l'engrenage de la terreur et de la violence des années 1990, les autorités politiques et militaires algériennes ont privilégié les mesures de clémence et d'amnistie plutôt que la confrontation judiciaire ; de même, au nom de la cohésion nationale, de la paix et de la sécurité, les politiques et les discours publics ont promu l'oubli et interdit les évocations de ce passé, au mépris de la justice³. Au contraire, les cinéastes des années 2000 portent à l'écran la guerre civile, ses morts, ses disparu-es et ses survivant-es ; ils-elles montrent les plaies, les traumatismes et les dégâts matériels qu'elle a laissés. En l'espace de dix ans, attentats, massacres et affrontements armés ont causé plus de 200 000 morts et entraîné la disparition ou le déplacement de dizaines de milliers de personnes. Sans être toujours traitée de front, cette guerre imprègne l'ensemble des films de cette nouvelle scène cinématographique. Ils apparaissent en ce sens comme de véritables contre-récits politiques.

Comme leurs contemporains, Karim Moussaoui (né en 1976) et Hassen Ferhani (né en 1986) ont vécu la guerre des années 1990 dans ses horreurs et sa normalité. Tous les deux ont été particulièrement marqués, dans leurs parcours de cinéastes, par les films de Tariq Tegua (né en 1966), l'un des premiers à traiter de la « décennie noire » à l'écran. À propos de *Rome plutôt que vous* (2006), le premier long métrage de ce réalisateur, projeté lors des Rencontres cinématographiques de Béjaïa (voir ill. 4), Hassen Ferhani parle de « déflagration ». Le film raconte la quête de Zina et Kamel, jeune couple qui sillonne une banlieue d'Alger dévastée par la guerre avec le rêve de quitter leur pays. Karim Moussaoui a été quant à lui premier assistant réalisateur sur le tournage du deuxième film de Tariq Tegua, *Inland* (2008), dans lequel on suit cette fois Malek, géomètre d'une quarantaine d'années envoyé en mission dans une région de l'Ouest algérien encore marquée par le terrorisme.

Comblant des manques

Déambulations au milieu des ruines, immeubles délabrés et mélancolie de la jeunesse sont également présents dans le moyen métrage *Les jours d'avant* de Karim Moussaoui (2013). Il en a co-écrit le scénario avec la scénariste Virginie Legeay pendant un atelier d'écriture de l'association culturelle *Méditalents* basée à Marseille, comme prélude à son long métrage *En attendant les hirondelles* (2017) initialement sélectionné pour l'atelier. Dans ce film, la violence de la guerre est à la fois au cœur de l'intrigue – deux adolescents sont témoins d'un assassinat – et présente en arrière-plan, à travers des traces visuelles et sonores (par exemple des bruits d'impacts et de détonation). Dans ce contexte de violence politique, il est question d'une histoire d'amour impossible entre Yamina et Djaber, camarades de lycée qui habitent le même quartier en périphérie d'Alger dans les années 1990. Le film donne ainsi à voir le quotidien d'une jeunesse qui s'ennuie et désire s'amuser malgré les contraintes sociales qui entravent les rencontres entre filles et garçons.

La projection de ce film est entrée en résonance avec les travaux de l'anthropologue Abderrahmane Moussaoui et de l'historienne Saphia Arezki, qui se sont tous deux attelées

2. Au sujet de l'association Chrysalide, voir l'article de Djalila Kadi-Hanifi et Meryem Belkaïd *infra*, p. 21-32.

3. En 1995, le président Liamine Zeroual accorde la *rahma* (clémence) aux « terroristes ». En 1999, une loi d'amnistie est promulguée (loi sur la Concorde civile), puis, en 2005, la *Charte pour la paix et la réconciliation nationale* est adoptée. Pour plus de détails, voir Kedidir (2022).

à la compréhension de la guerre civile en étudiant des récits et des pratiques individuelles et collectives. Dans *De la violence en Algérie. Les lois du chaos* (2006), Abderrahmane Moussaoui analyse les formes et les logiques de la violence terroriste ; il décrit comment les Algérien-nes ont réagi à la violence et à la terreur en prêtant attention à leurs paroles comme à leurs silences et à leur gestuelle. Il montre par exemple la manière dont le rire et la plaisanterie peuvent accompagner le deuil quand la violence et la mort sont banalisées. Saphia Arezki (2019) s'intéresse pour sa part à un aspect méconnu de la décennie de guerre civile : l'enfermement de milliers d'hommes dans des camps au sud du pays entre 1991 et 1995. En plus d'éclairer la sociogenèse de ces camps d'internement, elle décrit minutieusement les profils sociologiques des personnes incarcérées et leurs manières de vivre et de s'organiser au quotidien à l'intérieur des camps.

Films et recherches ont ainsi en commun de reconstruire des bouts d'histoire et de mémoire détruits par la guerre puis oblitérés par les politiques d'amnistie. Les deux jouent un rôle essentiel dans la transmission des savoirs. Il importe de citer à cet égard un autre travail pionnier : celui de la cinéaste et formatrice Habiba Djahnine (née en 1968). Dans ses documentaires *Lettre à ma sœur* (2006) et *Avant de franchir la ligne d'horizon* (2011), la réalisatrice interroge le rapport à ce passé violent en donnant la parole à des personnes qui ont connu sa sœur assassinée, ou à des militantes qui continuent d'agir. Cherchant à relier l'intime et le politique dans ses films, Habiba Djahnine œuvre aussi à transmettre et former. Co-fondatrice des Rencontres cinématographiques de Béjaïa (*voir ill.* 4), elle a également participé à la création du collectif Cinéma Mémoire⁴, un espace de formation à la création documentaire qu'elle anime encore à ce jour.

À travers ses films, la génération de cinéastes qui s'affirme après la guerre civile enrichit la connaissance du réel tout en le façonnant. En portant à l'écran aussi bien les souffrances indicibles que les désirs d'émancipation des protagonistes, leurs manières de penser la société algérienne peuvent être perçues comme autant de façons de la panser. Ces films accompagnent les changements sociaux et politiques qui travaillent l'Algérie d'aujourd'hui ; ils ont, comme le souligne Meryem Belkaïd (2023), une vocation politique.

Observer et restituer

Les cinéastes et les chercheuses qui se sont rencontrées lors de ces projections-débats ont en commun d'adopter dans leurs travaux un regard sensible, à échelle humaine. Loin de l'objectif de représentativité d'un échantillon ou d'analyses macrosociologiques surplombantes, les recherches de Mohamed Mebtoul (2017), Ghaliya Djelloul (2021), Ratiba Hadj-Moussa (2022) et Khadidja Boussaïd (2024) – pour ne parler que de celles portant sur l'Algérie, en plus de celles déjà citées – préfèrent des dispositifs d'enquête qualitatifs attentifs aux parcours biographiques, aux interactions, aux perceptions et aux pratiques des individus. Elles assument de fait une part de subjectivité. En s'intéressant à la mobilité quotidienne des femmes à Alger, aux revendications autour de l'emploi dans les villes du Sud ou aux corps dans l'expérience des soins de santé, ces recherches prennent le temps de l'observation et de l'immersion. Outre l'engagement sur la durée, une telle démarche implique de faire preuve d'empathie et de réflexivité.

Comme l'a fait remarquer Insaf Machta, critique de cinéma tunisienne et co-organisatrice des cycles de rencontre, l'on retrouve dans les films et dans les travaux de recherche un jeu de proximité et de distance avec le sujet pour capter sa parole, puis pour la restituer⁵. C'est ce que l'on voit par exemple dans le long métrage documentaire *Afric Hotel* de Hassen Ferhani et Nabil Djedouani (2010). Les réalisateurs y proposent un contrechamp du festival panafricain de 2019 pour aller voir des migrantes venues d'Afrique subsaharienne installées à Alger et poser la question des lieux où subsiste le racisme dans le pays. Ne pouvant entrer dans l'hôtel où résident les protagonistes, ils vont jusqu'à confier la caméra à l'un d'entre eux. Prendre le temps, faire confiance, tenir une juste distance et bricoler font à la fois partie des coulisses d'un film et de la « cuisine » d'une recherche en sciences sociales.

La recherche fait partie du travail d'un cinéaste, tandis que l'écriture visuelle est de plus en plus investie par les chercheuses. À travers ces quelques réflexions autour des rencontres entre des recherches en sciences sociales et des films de la génération de cinéastes des années 2000 et 2010, cet article réaffirme la nécessité de dialoguer et de croiser les regards pour enrichir la production et la transmission de savoirs émancipateurs sur l'Algérie post-guerre civile.

Références

AREZKI Saphia, 2019, « [Les camps d'internement du sud en Algérie \(1991-1995\). Contextualisation et enjeux](#) », *L'Année du Maghreb*, n° 20, p. 225-239.

BAYART Jean-François, 1981, « [Le politique par le bas en Afrique noire. Question de méthode](#) », *Politique africaine*, n° 1, p. 53-82.

BAYAT Asef, 1997, « Un-civil society: The politics of the 'informal people' », *Third World Quarterly*, vol. 18, n° 1, p. 53-72.

BELKAÏD Meryem, 2023, *From Outlaw to Rebel. Oppositional documentaries in Contemporary Algeria*, New York, Palgrave Macmillan.

BOUSSAÏD Khadidja, 2024, « [Corps en mouvement et genre dans la ville](#) », *Rives méditerranéennes*, n° 65, p. 213-227.

CHATTERJEE Partha, 2006, *The Politics of the Governed. Reflections on Popular Politics in Most of the World*, New York, Columbia University Press.

DJELLOUL Ghaliya, 2021, « [D'intruses à invitées, l'accès des femmes à la ville d'Alger et leur appropriation des espaces urbains](#) », *Les Politiques sociales*, vol. 1, n° 1-2, p. 83-94.

HADJ-MOUSSA Ratiba, 2022, « Affronter l'injustice dans le Sud algérien : travail, territoire, subjectivité », in I. Melliti (dir.), *Économies morales de l'injustice. Terrains maghrébins et français*, Paris-Tunis, Karthala-IRMC, p. 159-183.

KEDIDIR Mansour, 2021, « [La politique de réconciliation nationale en Algérie : une approche sécuritaire](#) », *L'Année du Maghreb*, n° 26, p. 39-57.

MEBTOUL Mohamed, HACHEM Amal, ARAOUI Karima, 2017, « [Corps de femmes sous tension en Algérie](#) », *Chimères*, vol. 2, n° 92, p. 97-106.

PIERRE-BOUTHIÉ Marie, TENFICHE Salima (dir.), 2025, « [Nouvelles puissances politiques du cinéma au Maghreb](#) », numéro thématique de *L'Année du Maghreb*, n° 33.

SCOTT James C., 1990, *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcript*, New Haven, Yale University Press.

WEDEEN Lisa, 1998, « Acting "As If": Symbolic Politics and Social Control in Syria », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 40, n° 3, p. 503-523.



4. « Aux RCB, la star c'est le public ». Panneau de promotion des Rencontres cinématographiques de Béjaïa à l'occasion de sa 19^e édition (2023). © lundi.am.

4. En 2019, le collectif s'est lancé dans un projet de revue : *Imagine*. Voir l'article de Habiba Djahnine et Sihem Sidaoui *infra*, p. 50-55.
5. Voir l'article d'Insaf Machta *infra*, p. 56-65.



© Pexels.

Faire cinéma

Chrysalide, une aventure collective

Entretien avec Djalila Kadi-Hanifi

Écrivaine, comédienne, fondatrice et animatrice de l'association Chrysalide

Par Meryem Belkaïd

Docteure en littérature française, Université de Bowdoin

Ce texte propose des extraits choisis des discussions qui se sont déroulées dans le cadre de la 2^e session du cycle de projections-débats « Cinéphilie au Maghreb », intitulée « Acteurs et actrices de la cinéphilie », coordonnée par L. Baamara, K. Bendana, I. Machta, S. Sidaoui et I. Zalila, le 18 avril 2024 à la salle du 4^e Art, en présence de Djalila Kadi-Hanifi, invitée à discuter avec Meryem Belkaïd. Cet entretien explore les trajectoires, pratiques et engagements qui ont contribué à faire vivre une culture cinéphilique en Algérie à travers l'expérience de l'association Chrysalide. Il revient sur les conditions d'émergence d'un ciné-club dans l'Algérie des années 2000, sur les formes de sociabilité et d'apprentissage qu'il a suscitées, ainsi que sur les contraintes matérielles, politiques et institutionnelles auxquelles il s'est heurté.

Mots-clés : cinéphilie, ciné-club, Algérie post-conflits, formation, pratiques culturelles collectives

يقدم هذا النص مقتطفات مختارة من اللقاء الثاني في سلسلة العروض والنقاشات الخاصة بـ «السينفيليا في المغرب العربي» التي نظمه معهد البحوث المغاربية المعاصرة يوم 18 أبريل/نيسان 2024 بقاعة الفن الرابع ونسقه كل من ليلى بعمارة، قمر بن دانة، إنصاف ماشطة، سهام الصيداوي وإقبال زليلة. يحمل اللقاء عنوان «فاعلون وفاعلات في مجال السينفيليا» ودُعيت إليه جلييلة قاضي حنيفي التي حاورتها مريم بلقاضي. يستكشف الحوار بينهما المسارات والممارسات وأشكال الالتزام التي أسهمت في إحياء ثقافة سينفيلية في الجزائر من خلال تجربة جمعية «كريزاليد» ويعود إلى شروط نشأة نادي سينمائي في الجزائر خلال سنوات 2000، وإلى أشكال التآزر والتعلم التي أفرزها، وكذلك إلى القيود المادية والسياسية والمؤسسية التي واجهها.

كلمات مفتاحية : السينفيليا، نادي سينمائي، الجزائر ما بعد النزاعات، الممارسات الثقافية الجماعية، التكوين

This article presents selected excerpts from the second session of the screening-and-discussion series “Cinephilia in the Maghreb”, coordinated by L. Baamara, K. Bendana, I. Machta, S. Sidaoui, and I. Zalila, titled “Actors of Cinephilia,” and organized by the IRMC on April 18, 2024, at the 4th Art venue, in the presence of Djalila Kadi-Hanifi, invited to discuss with Meryem Belkaïd. The interview explores the trajectories, practices, and forms of engagement that have contributed to sustaining a cinephile culture in Algeria through the experience of the Chrysalide association. It revisits the conditions under which a film club emerged in Algeria in the 2000s, the forms of sociability and learning it generated, as well as the material, political, and institutional constraints it faced.

Keywords: cinephilia, film club, post-conflict Algeria, collective cultural practices, training

Meryem Belkaïd (MB) : Cet après-midi, nous avons l'occasion de discuter avec Djalila Kadi-Hanifi (DKH). Je vous la présente en quelques mots. DKH est ce que l'on peut appeler, selon une expression un peu démodée mais que j'aime beaucoup, une femme orchestre, tant ses activités et instruments sont nombreux. Vous êtes d'abord – pour débiter l'énumération, sans hiérarchie entre les différents éléments – professeure de mathématiques de formation. Vous avez enseigné à l'Université de Bab Ezzouar, à Alger. Vous êtes également comédienne de théâtre et de cinéma, avec notamment un rôle dans le film *Inland*¹. Vous êtes enfin écrivaine, sous le nom de plume Hajar Bali.

Nous allons parler de toutes ces facettes de votre travail. Au préalable, pour cette journée dédiée aux acteur·ices de la cinéphilie, nous allons évoquer la place du cinéma dans votre parcours à travers l'association Chrysalide. Chrysalide est tout à la fois un lieu qui vous ressemble (un lieu de rencontre, de lecture, un laboratoire de théâtre) et, évidemment, un lieu où a été fondé un ciné-club, l'un des volets de l'association.

Avant de parler de Chrysalide, je poserais une question un peu directe, pour nous mettre en marche : est-ce que vous vous considérez comme cinéphile ? Et si oui – ou non, quel sens donnez-vous à ce terme, notamment dans le contexte algérien ?

Djalila Kadi-Hanifi (DKH) : Merci. Je ne me définis pas moi-même comme cinéphile. J'ai présidé Chrysalide pendant une dizaine d'années. Nous faisons de l'animation culturelle (théâtre, rencontres littéraires), puis nous avons décidé de créer un ciné-club. C'était une équipe, un travail d'équipe. Le ciné-club, au départ, comme les autres activités de théâtre ou de littérature, avait lieu une fois par mois. L'idée était de « se faire une *culture cinématographique* », d'apprendre un peu le cinéma. Nous avons commencé à regarder des films classiques, à en débattre et, très vite, l'idée d'en faire un rendez-vous hebdomadaire est venue. Cela a demandé beaucoup de travail. Nous préparions des affiches et invitations adressées à des professionnel·les pour parler des films. C'est ainsi que nous nous sommes formés.

Est-ce ce que l'on appelle « être cinéphile » ? Aimer les films de partout ? Diversifier un peu notre regard, à une époque où nous avions l'impression de ne plus voir grand-chose en Algérie (pas de salle ni d'école de cinéma, ou si peu) ? Le ciné-club était d'abord pour l'équipe de



1. F. Bekkat et N. Khedouci sur scène en 2006. © D. Kadi-Hanifi / Chrysalide.

Chrysalide et les spectateur·ices qui ont commencé à venir, et qui ont été de plus en plus nombreux·ses. Cela faisait chaud au cœur.

Voir et faire voir des films ensemble

MB : Revenons plus en détail sur la naissance et la genèse de l'association. Elle est née en janvier 2000, quelques mois après le référendum sur la Concorde civile censé mettre officiellement fin à la guerre civile. Le référendum a lieu en septembre 1999 et ouvre une nouvelle phase politique : celle de la possibilité de créer des associations. Après des années aussi sombres, difficiles et meurtrières pour l'Algérie, cela a-t-il joué dans la volonté de créer Chrysalide ? Ces activités étaient-elles une façon de résister, de retrouver une forme de vie ou d'envie, un élan ? Pourriez-vous revenir plus précisément sur les circonstances de cette création et sur ses membres fondateur·ices ?

DKH : Au départ, nous étions quatre ami·es dans une troupe de théâtre. La directrice de la compagnie a décidé de sanctionner certain·es d'entre nous qui, selon elle, n'en faisaient qu'à leur tête, qui étaient assez libres, en fait. En effet, nous avions le désir de sortir d'un carcan et en 2000, le jour même du 1^{er} janvier, nous nous sommes dit : « ça ne va plus avec celle-là, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle est devenue autoritaire ! Pourtant le FLN, c'est fini, on est libres ! ». Nous avons donc décidé de créer une association. Tandis que nous nous disputions sur le nom à lui donner, un ami camerounais a proposé spontanément de l'appeler « Chrysalide ». Nous avons ensuite trouvé une citation de Victor Hugo parlant de la chrysalide, qui nous convenait bien : « Tout crépuscule est double, aurore et soir. Cette formidable chrysalide qu'on appelle l'univers tressaille éternellement de sentir à la fois agoniser la chenille et s'éveiller le papillon². » Puis nous nous y sommes mis·es.

Nous faisons essentiellement du théâtre de rue et dans des cafés. Je sentais parfois que nous étions inconscientes. Les gens étaient encore crispés. Mais on y allait ! Nous jouions des scènes parfois assez loufoques et drôles, et d'autres fois beaucoup moins, disons plus sérieuses, plus politiques. À titre d'exemple, nous avons proposé des adaptations au théâtre de courts textes du patrimoine mondial (*Roméo et Juliette*, la scène du balcon ; *Cyrano de Bergerac*, la scène du balcon également ; *L'Apocalypse*, inspiré de textes sacrés et de *L'Enfer* de Dante ; *Le Petit Prince*, en spectacle de marionnettes pour enfants avec une traduction en arabe algérien ; *Le Berger des étoiles*, du poète tunisien Al Duâji, etc.).

Puis est venue l'envie de faire du cinéma, ou plutôt de voir des films. Nous téléchargeons les films, par exemple toute la série des Tarkovsky et des films italiens (cycles Fellini, Antonioni, Pasolini, des comédies italiennes...).

1. *Inland* ou *Gabbla*, film réalisé par Tariq Teguia en 2008.

2. Citation extraite de la préface des *Misérables* (1908, t. 1).



2. D. Kadi-Hanifi,
F. Bekkat et
N. Khedouci
en répétition
pour la pièce
Rêve et vol
d'oiseau de
H. Bali en 2006.
© D. Kadi-Hanifi
/ Chrysalide.

Petit à petit, nous avons commencé à nous faire connaître et à avoir des adhérentes. Nous avons pu inviter des réalisatrices de passage à Alger pour présenter leurs films – essentiellement des films algériens. À l’époque, à chaque fois que l’on passait un film algérien, c’était la foule. Nous récupérions aussi des films diffusés lors des Rencontres cinématographiques de Béjaïa³, qui donnaient lieu à de longs débats. C’est ainsi que les choses ont commencé. Beaucoup de jeunes réalisatrices algériennes aujourd’hui connues ont fait leurs classes à Chrysalide. C’étaient vraiment des rencontres.

MB : Où avaient lieu les projections ? dans quelles salles ? Alger en abritait plusieurs et toutes ne sont plus en état. Quels sont les soucis logistiques qu’il a fallu surmonter ? Comment, au fil des années, cette question du lieu a-t-elle été résolue ?

DKH : Au départ, nous étions hébergées dans la salle Frantz Fanon, à l’**Office Riadh El Feth (OREF)**, devant le monument aux Martyrs. L’Institut français nous a prêté un projecteur, nous avons accroché des rideaux et

avons commencé à projeter les films de cette façon. Puis nous avons été accueilli-es dans la salle Mohamed Zinet⁴. Son propriétaire, le réalisateur Lyazid Khodja⁵, nous a proposé d’organiser nos projections chaque vendredi. Nous nous sommes alors retrouvés dans une « vraie » salle de cinéma, même si elle était petite. C’était toujours comme cela, car nous n’avions pas d’argent, pas de subvention, et le ministère de la Culture ne voulait pas entendre parler de nous. Une année, nous avons obtenu une subvention à l’occasion de l’année de « l’Algérie, capitale du monde arabe », pour laquelle nous avons proposé une série de films syriens et documentaires. Cette subvention nous a permis de fonctionner pendant un an. Autrement, trouver les films, préparer des affiches, lancer des invitations… nous le faisons tous-tous seuls.

MB : Ce ciné-club était donc surtout animé par ses membres fondatrices et les spectatrices. Vous parlez des affiches : y avait-il aussi une communication via la presse ? Receviez-vous des personnes qui ne savaient pas très bien où elles mettaient les pieds et

étaient un peu surprises ? Pouvez-vous nous en dire davantage sur la manière dont vous avez pu attirer de plus en plus de spectatrices ?

DKH : Une année, l’**association Aflam** de Marseille nous a aidés⁶. Elle nous a offert une carte blanche pour présenter un film de notre choix lors d’une rencontre. Ensuite, des membres de l’association sont venues, avec une autre association marseillaise, et nous avons organisé ensemble les Rencontres Ibn Rochd, qui ont aussi bénéficié du soutien du ministère de la Culture. C’était en 2006⁷. Cela s’est bien passé : nous avons accueilli plein de projections, des réalisatrices venues avec leurs films, et les journalistes sont arrivés, parmi lesquels Hend Oufriha – qui écrivait dans *L’Expression* et qui a adhéré à l’association – et Ameziane Ferhani, qui écrivait quant à lui dans *El Watan*. Son papier du week-end rendait régulièrement compte des projections qu’organisait Chrysalide.

C’est ainsi que, petit à petit, nous avons commencé à être, disons, connus malgré nous. C’était tellement rare, ce genre de ciné-club qui tenait le coup malgré les découragements, qui continuait de projeter chaque semaine, de débattre… C’est peut-être ce qui a fini par faire que la presse (et la télévision aussi, à deux reprises) s’est intéressée à nous. Des gens venaient aussi d’ailleurs, de l’étranger, et demandaient à projeter leurs films.

MB : J’aimerais que nous discussions de la manière dont se passaient les projections. J’ai recueilli beaucoup de récits… de séances animées à Chrysalide (*rires*). Quel type de débat s’y tenait ? Autour de quels films ? Parliez-vous cinéma ou politique ? Souhaiteriez-vous nous raconter une séance que vous estimez mémorable ?

DKH : À un moment donné, nous avons décidé d’organiser des cycles. Il y a par exemple eu celui du cinéma de guerre. Chaque cycle avait un nom. Lors des débats, il y avait évidemment beaucoup de disputes (*rires*). Je peux raconter une anecdote. Une fois, nous avons trouvé *Profession reporter*⁸ d’Antonioni en version originale. Avec un ami, nous avons passé tout un mois (c’était le ramadan) à le traduire en français et à insérer les sous-titres. Nous étions très fières du résultat et de présenter ce film sous-titré. Sauf qu’il ne passait pas sur le grand écran ! Nous nous sommes

alors réunies autour de l’ordinateur, une quinzaine de personnes agglutinées devant l’écran, et nous avons regardé le film comme cela ! C’était un moment fabuleux. Après, il y a eu un grand débat.

Oui, nous osions… nous osions par exemple passer certains films de Cronenberg⁹ sans visa d’exploitation et nous avons vu des personnes du public quitter la salle pendant la projection. D’autres fois, nous avons projeté des films un peu particuliers, qui n’étaient pas nécessairement des films d’action ; par exemple, des films de Jean-Daniel Pollet¹⁰, contemplatifs, de longs films où l’on regarde pendant longtemps la pluie tomber sur une tasse de café. Nous nous extasions. Nous nous amusons et n’étions pas conscientes de faire quelque chose de particulier ou d’interdit.

Une fois, nous avons invité un réalisateur juif algérien basé en France, Jean-Pierre Lledo, pour présenter un film sur les juifs marginalisés par l’Algérie indépendante¹¹. Cela a posé problème. Ce jour-là, pour la première et la dernière fois, le directeur de l’**OREF** m’a dit : « Vous ne pouvez pas passer ce film. » Nous l’avions pourtant annoncé. Je lui ai demandé : « Pourquoi ? On veut le passer car, justement, il faut en discuter. On veut le passer pour qu’il y ait un débat autour de ces questions. » C’était toujours non. « On va y aller, on va quand même le présenter. » Mais cette fois, c’était la salle elle-même qui était fermée. Nous n’étions pas autorisées. Cela fait partie des moments difficiles que nous avons vécus.

Une passion contagieuse et formatrice

MB : D’après ce que vous nous dites, réunir des cinéphiles pour les former à la réalisation n’était pas l’ambition première de Chrysalide. Ces vocations semblent être nées du travail de l’association, de façon organique, finalement. Ses membres ont-ils-elles progressivement eu le désir de faire des films traitant de l’Algérie, devant le manque d’images et de représentations qu’ils-elles constataient ? Comment le fait d’être « agglutinés » autour d’un petit ordinateur a-t-il pu faire naître ces vocations ?

3. Rencontres nées de la collaboration entre les associations Projecteur (Béjaïa) et Kaina Cinéma (Paris) en 2003. Il s’agit d’un festival indépendant majeur en Algérie, dédié au cinéma d’auteur, au documentaire et au court métrage.

4. Acteur et réalisateur né en 1932 à Alger et décédé en 1995 à Bondy (France).

5. Réalisateur, producteur et monteur. Il appartient à la première promotion de l’Institut de cinéma d’Alger (1964-1966). Il a par ailleurs suivi une formation à l’Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC, aujourd’hui la **Fémis**) entre 1966 et 1967.

6. L’association travaille depuis 2000 à la diffusion et à la promotion des cinémas arabes auprès de tous les publics.

7. Voir à ce sujet l’article de C. Rousseau, 22 juin 2006, « *Averroès traverse la Méditerranée* », *Le Monde*.

8. Film espagnol, français et italien réalisé en 1975 par Michelangelo Antonioni.

9. Acteur, scénariste, réalisateur et producteur canadien du mouvement *underground* de Toronto. Il est président du jury du festival de Cannes en 1999.

10. Cinéaste français, réalisateur de courts, moyens et longs métrages oscillant entre les registres burlesque et mélancolique.

11. *Un rêve algérien*, documentaire français réalisé par Jean-Pierre Lledo en 2003.

DKH : Nous nous sommes vraiment formés. Hassen Ferhani¹², Karim Moussaoui¹³, Djamel Kerkar¹⁴, Abdelmajid Kellou¹⁵ et beaucoup de réalisateur·ices algérien·nes étaient membres de l'association. Je crois beaucoup à la contamination. Une grande partie des jeunes investi·es dans Chrysalide étaient chômeurs·es, à la recherche de quelque chose qui les intéresse. Les débats que nous organisions étaient vraiment passionnés et sérieux. Nous nous préparions, nous lisions beaucoup, nous décortiquions quelques plans et scènes. Je me souviens que nous avons projeté un film de quatre heures sur la Palestine¹⁶. C'était passionnant ! Un long moment, mais magnifique ! Nous avions préparé des cartes des territoires occupés. Je pense que cela a séduit des gens qui cherchaient une raison de croire en quelque chose et d'agir, qui se sentaient aussi capables, qui pensaient comprendre et qui voulaient aller plus loin. C'est essentiellement cela, la contamination.

MB : C'est intéressant. Les jeunes réalisateur·ices venu·es de Chrysalide ne sont pas tant lié·es par une uniformité d'école ou de forme que par un moteur qui semble les porter : nous sommes dans les années 2000, qui font suite à la guerre civile, dont certains historiens disent qu'elle a été une guerre « invisible » – constat à nuancer puisque l'on a vu beaucoup d'images passer, parfois traumatisantes. Parler d'une guerre « invisible » traduit un point de vue un peu occidental : celui du journaliste étranger qui n'était pas autorisé à filmer, tandis que nous, nous avons bien vu ce qui se passait. Nous avons d'un côté une saturation d'images de nous-mêmes, faites de violence, de sang et de massacres, et de l'autre une saturation d'images officielles : nous avons tous·tes vu ces procès expéditifs de terroristes ou supposés tels, jugés à la télévision en deux minutes, avec tout un appareil de propagande. L'image était très contrôlée ;

les lois promulguées durant la guerre civile interdisaient de porter atteinte à l'État algérien, et toute critique était un acte de guerre et de terrorisme. Il y avait une volonté de fabriquer des images de nous-mêmes.

DKH : Exactement.

MB : Dans cette construction d'images au fil des cycles que vous avez organisés, quelle place tenait le cinéma algérien ou maghrébin ? Comment les spectateur·ices se situaient-ils·elles par rapport à ce cinéma lors des projections-débats ?

DKH : Dès que nous projetions un film maghrébin, nous recevions un monde fou. Les débats étaient passionnants. Nous avons notamment projeté des films sur la guerre d'Algérie, par exemple un sur les porteurs de valises européens, un film de Malika Laichour (*Khawa*, 2004-2005). Ces films parlaient de la guerre d'Algérie, mais nous ne les voyions pas. Le film *La Bataille d'Alger*¹⁷ porte bien son nom, puisqu'il a provoqué une vraie bataille dans la salle (*rires*). Certain·es se sont montrés très critiques, trouvant le film extrêmement violent et pas si intéressant que cela. Le débat s'est avéré très animé.

Pour le Maroc et la Tunisie, nous avons aussi passé un grand nombre de films que nous avons fait venir. La question religieuse a également fait l'objet d'un cycle de projections : un ami a projeté les deux versions (en arabe et en anglais) du film *al-Rissala/Le Message*¹⁸. Les deux films sont les mêmes et ne diffèrent qu'en termes de distribution. C'était une véritable installation : les deux films se faisaient face. Nous souhaitions nous interroger : pourquoi les Américains s'étaient-ils sentis obligés de faire un film qui avait déjà été fait ? Nous avons aussi passé des films de Nacer Khémir¹⁹ sur le thème de la religion, du soufisme, etc. Et en parallèle, nous en avons parlé. Ce sont les souvenirs que j'ai.

3. Parmi les personnes présentes, C. Touzene et K. Moussaoui.
© D. Kadi-Hanifi / Chrysalide.



MB : Vous avez parlé d'obstacles et de difficultés. J'imagine que faire des cartes des territoires occupés de la Palestine pour expliquer un film qui dure quatre heures demande beaucoup de travail, *a fortiori* pour une petite équipe sans subvention. En même temps, en vous écoutant, il me vient une réflexion. Nous avons remis les années 2000 en Algérie dans leur contexte politique. Un autre élément change beaucoup de choses : Internet. Vous parliez de piratage, de téléchargement ; c'était une énorme révolution. En sortant du ciné-club, les membres de Chrysalide pouvaient continuer leurs propres trajectoires cinéphiles sans forcément attendre les prochaines projections. Internet a quand même été une aubaine !

DKH : Oui. En dehors du ciné-club, les gens continuaient de regarder des films. J'insiste sur ce point : dans ce ciné-club, beaucoup de personnes sans emploi ont pu se *donner à fond*. Nous essayions de collecter de l'argent partout, et celles et ceux qui travaillaient mettaient leurs salaires à contribution pour aider. Nous sentions bien qu'ils·elles avaient l'envie d'analyser, de construire, de comprendre les films et de s'inscrire dans ce monde-là, celui du cinéma. Sofia Djama²⁰, une écrivaine qui a adapté ses ouvrages au cinéma, était aussi membre de Chrysalide. L'association était certes une affaire sérieuse, dont nous étions fier·ères, mais, dans le même temps, nous n'étions pas des professionnel·les. Nous aimions cela.

MB : Je voudrais revenir sur les moments de découragement. Le bénévolat a ses limites et, à un moment donné, il cède face aux impératifs. Chrysalide a-t-elle vécu des crises liées au contexte économique, ou humain ? A-t-elle déjà été en danger ? Et surtout, est-ce qu'elle existe encore aujourd'hui ?

DKH : Le découragement est venu du fait que les jeunes sans travail investi·es dans l'association devaient quand même trouver de quoi vivre à côté. Certain·es ont dû partir : nous étions d'abord onze, puis neuf, puis sept... Il n'était pas possible de fidéliser nos membres, puisqu'il n'y avait pas de salaires. Il fallait vraiment le vouloir. Et puis les subventions ne venaient pas. Une année, nous avons été convié·es à une cérémonie officielle par le ministère de la Culture, et avons décliné. Dès lors, c'était fini, nous n'obtiendrions plus de subventions. Sans entrer dans les détails, je dirais que ce fut un moment douloureux. Nous étions à deux doigts de signer pour une bonne somme d'argent... c'est ainsi.

L'association n'existe plus. En 2012, une nouvelle loi a été promulguée²¹, à laquelle nous avons dû nous conformer : refaire nos statuts, faire venir un huissier, louer un lieu – alors qu'auparavant, nous étions officiellement hébergé·es dans une maison de la culture, chose rendue impossible avec cette nouvelle loi. À la wilaya, à chaque fois que nous présentions un dossier, il était rejeté pour un petit

12. Réalisateur algérien. Il co-anime pendant plusieurs années le ciné-club de l'association Chrysalide. Après plusieurs courts métrages, il réalise son premier long métrage, *Dans ma tête un rond-point* (2016), plusieurs fois primé. En 2019, le jury du festival international du film de Locarno lui décerne le Prix du meilleur réalisateur émergent avec *143, rue du Désert*.

13. Réalisateur, auteur notamment du moyen métrage *Les jours d'avant* (2013), particulièrement remarqué (sélection aux festivals de Locarno, Clermont-Ferrand, Brive, Grand Prix au [festival Premiers Plans d'Angers](#) et finaliste aux Césars dans la catégorie « Meilleur film de court métrage »). Son premier long métrage, *En attendant les hirondelles*, est sélectionné au festival de Cannes de 2017 dans la catégorie « Un certain regard ».

14. Réalisateur qui a travaillé et collaboré sur plusieurs projets de films de fiction et de documentaires, ainsi que sur des films d'art et des installations vidéo. *Atfal* (2016), son premier long métrage, reçoit le Prix Premier Film au [festival international de cinéma de Marseille \(FID\)](#), (2016), ainsi que deux mentions spéciales : celle du Groupement national des cinémas de recherche (GNCR) et celle de la critique en ligne internationale.

15. Acteur et réalisateur. Il a notamment été responsable jeune public à la Cinémathèque de Tanger.

16. *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israel*, documentaire français réalisé par Eyal Sivan et Michel Khleifi en 2003.

17. Film algéro-italien réalisé par Gillo Pontecorvo en 1966.

18. Film réalisé par Moustapha Akkad, producteur et réalisateur syrien. La première version du film, en arabe, sort en 1976, suivie de la version anglophone en 1977.

19. Écrivain et cinéaste tunisien. Il a notamment réalisé *Les Bailleurs du désert* (1986), qui a reçu plusieurs distinctions (notamment la Montgolfière d'or du [festival des trois continents à Nantes](#) et le Prix de la première œuvre aux 10^e Journées cinématographiques de Carthage).

20. Réalisatrice algérienne. Son premier long métrage, *Les Bienheureux*, est salué à la Mostra de Venise en 2017, où il est présenté en section « Orizzonti ».

21. [Loi n° 12-06 du 12 janvier 2012](#), parue au *Journal officiel de la République algérienne démocratique et populaire (JORADP)* du 15 janvier 2012, n° 2.



4. Tournage du court métrage Ce qu'on doit faire en 2006, en présence de K. Benaïssa et de K. Moussaoui, réalisateur.
© D. Kadi-Hanifi / Chrysalide.

détail à reformuler dans les statuts. Cela s'est produit quatre fois de suite ! Nous avons donc laissé tomber. C'est ce que j'appelle le découragement. C'est plus insidieux que la censure. Nous avons quand même continué de fonctionner clandestinement pendant deux ans... jusqu'au jour où, au ministère de la Culture, on nous a dit : « *ħallat al-ġam'iyya* » (l'association est dissoute).

MB : Cela correspond à l'arrivée au pouvoir d'Abdelaziz Bouteflika (1999-2019) : d'abord de grandes promesses, puis un durcissement lors de son troisième mandat.

DKH : C'était visible. Nous ne nous en rendions pas compte, car nous étions encore complètement immergées dans le jeu... mais cela nous a quand même découragés.

MB : Dans le jeu ? C'est intéressant. Vous étiez dans le fait d'offrir aux spectateurices des moments de respiration qui, au bout d'un certain temps, ont été considérés comme une menace.

DKH : Peut-être aussi parce qu'à côté, il y avait le théâtre. Pareil ! Je me souviens d'une représentation à l'issue de laquelle le fauteuil s'est effondré tellement il était vétuste !

Nous souhaitions aussi sortir d'Alger. Il nous arrivait de jouer des pièces dans d'autres villes – Sétif, Constantine, Lyon aussi, où nous avons été invités-es. Je pense que Chrysalide commençait à être trop « visible ». On entendait un peu trop parler de cette association, et on ne savait pas vraiment ce que les gens y faisaient. Sans censurer, on décourage.

MB : Nous évoquons le fait que la cinéphilie, et donc les lieux où elle s'exprime (ici un ciné-club), c'est aussi un espace où peuvent se jouer des tensions, des dynamiques de pouvoir et d'exclusion. Nous en avons nommé deux

liées à la cinéphilie : une forme d'élitisme qui peut avoir tendance à rebuter ou éloigner certaines spectateurices, et une forme de domination masculine. La cinéphilie, au sens large et pas seulement au Maghreb, est souvent un lieu où la parole masculine semble avoir plus de poids que celle des femmes. Chrysalide en a-t-elle fait l'expérience ? Ces questions y étaient-elles évoquées, par exemple celle de l'élitisme ?

DKH : On nous a souvent reproché d'être une association élitiste, à cause des films que nous présentions. Nous prétendions être dans l'animation culturelle alors que nous proposons des films rarement sous-titrés en arabe. Quant aux débats, ils se faisaient plutôt en français, et il s'agissait souvent de films décrits comme difficiles. Nous avons souvent entendu : « Chrysalide ? Laisse tomber, ce sont des bourgeois ! », alors que ce n'était pas du tout le cas.

Pour ce qui est des femmes, oui, probablement. Je me rends compte avec le recul qu'il y avait une grande majorité d'hommes dans l'association. Dominaient-ils pour autant dans le débat ? Pas vraiment. Nous nous chamailions toutes et tous, femmes et hommes. Mais il est vrai que ceux qui ont émergé de l'association sont majoritairement des hommes.

MB : Vous organisiez également des rencontres littéraires, n'est-ce pas ? Cela permet une transition sur la manière dont communiquaient les différentes activités de l'association. Ce ciné-club était-il aussi l'occasion de lire ? La littérature et le théâtre étaient-ils aussi présents dans vos échanges ?

DKH : Oui, beaucoup. Nous organisons une rencontre littéraire généralement le jeudi, la veille du ciné-club. Nous invitons ainsi toujours les un-es et les autres à suivre la projec-

tion du lendemain. De même, il y avait souvent une exposition d'arts plastiques dans la salle Frantz Fanon, qui durait un mois ; nous essayions de faire se rencontrer le public littéraire, celui du cinéma et celui des arts plastiques. Nous avons par exemple demandé à des écrivains de présenter leurs films préférés et d'en débattre. Nous menions de petites actions qui permettaient de faire le pont. De même, nous avons organisé, avec l'aide d'un ami et mécène, deux résidences d'écriture en scénario à Jijel. Il en est sorti quelques scénarios, des adaptations, des petits textes.

MB : Pour revenir à la question du passage de la cinéphilie au faire, d'autres associations (par exemple celle de Habiba Djahnine, Cinéma Mémoire²²) sont plus centrées sur la pratique et organisent des ateliers de formation à la réalisation, notamment documentaire. Est-ce que ce sont des choses qui vous ont tentées ? En avez-vous été empêché-es par des impératifs matériels ? Ou ce n'était pas la vocation de Chrysalide ?

DKH : Non, ce n'était pas sa vocation. C'était vraiment de voir des films et de les décortiquer, les commenter. Il est vrai qu'il n'y avait pratiquement pas d'école de cinéma, à l'exception d'une petite – dont je ne sais si elle existe encore – qui s'intéressait plutôt aux techniques du son et de la machinerie. Pour les réalisateurices issues de Chrysalide, ils-elles se sont formés-es comme cela, sans faire d'école.

MB : Sauf pour celles et ceux qui sont allés au Maroc, notamment...

DKH : Djamel Kerkar a effectivement fait l'école de Marrakech, et Abdelmadjid Kellou aussi. Les autres, non. Ils-elles se sont formés-es comme cela, à part quelques stages à la [Fémis](#) quand ils-elles y ont été autorisés-es... Nous n'avons jamais pensé à faire des ateliers. Nous avons réalisé, à Chrysalide, les premiers courts métrages de Karim Moussaoui et participé à la réalisation du film de Hassen Ferhani *Les Baies d'Alger* (2006). Ces jeunes réalisateurs ont commencé grâce à notre soutien. Nous nous sommes donné le titre de « coproducteurices » parce que nous essayions toujours d'aider au maximum, bénévolement, à la réalisation de ces (très) courts métrages.

MB : Quelle forme prenait l'aide ?

DKH : Nous tournions dans nos maisons (*rires*). Oui ! Mon salon a hébergé beaucoup de réalisateurs ! Avec les caméras des copains, avec l'équipement de montage des copains... L'un d'entre eux, c'était pratique, tournait avec son téléphone portable. Nous faisions avec l'existant. La réalisation, quant à elle, se faisait en marge de l'association.

MB : Cela peut sembler anecdotique mais c'est un élément très important, car cela inscrit un certain « cinéma algérien indépendant » dans une forme de solidarité, dans un mécanisme qui nous sort du discours, parfois décourageant, qui ne cesse de répéter qu'il faut des moyens pour faire du cinéma, que c'est un art qui demande de l'argent, et que sans argent, ce n'est pas la peine d'essayer. Une anecdote me revient, que Hassen Ferhani et Nabil Djedouani²³ racontent souvent. Tandis qu'ils tournaient *Afric Hotel* (2010) à Alger, Tariq Teguia²⁴ est passé dans la rue et les a vus. Il leur a dit : « Vous faites quoi ? – On est en train de faire un film. – Je peux prendre le son, si vous voulez. » Et les voilà, présentés par les médias comme étant « le grand réalisateur » prenant le son de « deux jeunes réalisateurs » !

DKH : Il y avait beaucoup d'entraide et de solidarité entre nous, et cela continue aujourd'hui. Le dernier film de Lamine Ammar Khodja, qui va bientôt sortir, a été entièrement réalisé par un groupe d'ami-es. Il a certes reçu un peu d'argent, mais pas suffisamment pour permettre de réaliser et de produire le film. Comme toujours, c'est l'Institut français qui a financé une partie. Autrement, ce sont les copains. On se passe le matériel de main en main. Pour certains films, cela peut être compliqué, pas toujours facile. Tariq Teguia a pris Karim comme assistant dans son film *Inland* (2008). C'est un peu comme cela que les gens s'entraident, aussi.

MB : Et se forment ! Hassen Ferhani qui travaille pour Malek Bensmail²⁵, Djamel Kerkar pour un autre...

DKH : Oui, bien sûr. Djamel Kerkar qui a fait son film avec ma voiture ! (*rires*)

22. Voir à ce sujet l'article de Habiba Djahnine et Sihem Sidaoui *infra*, p. 51-56.

23. Réalisateur, acteur et chercheur. Il coréalise *Afric Hotel* (2010) et travaille avec Rabah Ameur-Zaïmeche sur *Histoire de Judas* (2015) et *Terminal Sud* (2019). En 2012, il crée les [Archives numériques du Cinéma algérien](#) et développe la plateforme [Raï & Folk](#) spécialisée dans la musique algérienne.

24. Auteur de plusieurs courts et longs métrages : *Kech'mouvement* (1992), *Le Chien* (1996), *Ferrailles d'attente* (1998), *La Clôture* (2002), *Rome plutôt que vous* (2006), *Inland* (2008) et *Révolution Zedj* (2013). Il est primé à plusieurs reprises dans divers festivals. Son cinéma se caractérise par une approche politique explorant les tensions sociales de l'histoire contemporaine.

25. Réalisateur qui se consacre au cinéma du réel. Ses films traitent de l'histoire du pays et sont primés dans de nombreux festivals internationaux. En 2020, il est nommé membre de l'Académie des Oscars.

Entrer en littérature

MB : Je voudrais ouvrir une parenthèse pour parler d’activités liées et comprendre le contexte dans lequel vous travaillez. Vous avez monté et écrit des pièces de théâtre et, petit à petit, vous êtes « entrée » en littérature. En 2009, vous passez vraiment à l’écriture et vous prenez alors un pseudonyme : Hajar Bali, du nom de votre grand-mère, assorti du prénom Hajar, que vous empruntez à l’un des personnages de *Loin de Médine* (1991) d’Assia Djebar. Parlons un peu de ce passage à l’écriture.

DKH : À Chrysalide, nous avons commencé à organiser des représentations de courtes pièces de théâtre. J’en avais déjà écrit et j’en ai sorti une de mon tiroir : *Homo sapiens*²⁶. Nous avons décidé de la monter. C’est comme cela que nous avons commencé. Le directeur du [Théâtre national algérien](#) (TNA) est venu voir la première représentation – celle à la fin de laquelle le fauteuil s’est écroulé – et m’a proposé de l’accompagner avec un autre groupe de personnes à Avignon. Ce voyage magnifique m’a aussi fait découvrir ce qu’est l’*industrie du théâtre*. À partir de là, j’ai commencé à recevoir des commandes de pièces de théâtre, ce qui m’a permis d’écrire assez régulièrement. Un recueil est sorti en 2003, édité en France puis réédité plus tard en Algérie²⁷ avec l’ajout d’une pièce de théâtre : *Le Château*, qui parle de ce moment de la décennie. À partir de là, les choses se sont lancées. J’ai écrit des nouvelles ainsi qu’un roman, et je suis en train de finir le deuxième.

MB : Revenons à votre premier roman, *Écorces*²⁸. Ma question est un peu bateau, mais ce n’est pas grave : aviez-vous le cinéma à l’esprit lorsque vous avez écrit cette saga familiale ?

DKH : Complètement. J’avais des images tout le temps. Était-ce inconsciemment lié à Chrysalide ? Je ne sais si cela est dû au théâtre ou au cinéma, mais le roman est souvent très dialogué et la partie narrative est pour moi comme une image. On y est constamment en images. Quant au choix de mon pseudonyme, Bali est le nom de ma grand-mère, à qui je voulais redonner vie. Et nous ne portons jamais les noms de nos grands-mères maternelles. Mon intention n’était pas de cacher le mien, mais de rendre hommage à ma grand-mère. Certes, je n’avais pas tellement envie que mes étudiantes sachent que j’écrivais, mais je ne m’en cachais

pas pour autant. Hajar est le nom du personnage de *Loin de Médine* de Assia Djebar, qui recourt elle aussi à un pseudonyme. Ce sont des noms que l’on choisit parce que l’on voudrait les avoir. Est-ce une pratique proprement féminine ? Je ne sais pas.

MB : Je craignais que ma question ne soit bateau et je suis contente de la réponse. Je reviens à l’idée de saga familiale. C’est vrai que l’écriture est très dialoguée et la narration très nerveuse, ce qui donne au roman, notamment quand on l’inscrit dans la littérature francophone maghrébine, beaucoup de modernité, et relève un peu, selon moi, de l’écriture cinématographique. Songez-vous à une adaptation du roman ? Est-ce là une possibilité, une envie ?

DKH : Je ne sais pas. En tous les cas, je ne me sens pas capable de le faire. Si quelqu’un s’en empare un peu... Ce que je rêverais plutôt de voir, c’est une traduction de mes livres en arabe. Une grande partie du public algérien n’a pas accès à ce que j’écris. J’aimerais savoir quel impact ces écrits pourraient avoir sur lui.

MB : La question de la langue est très importante. Je pense au film que nous avons vu ce matin, *Tahya ya Didou* !²⁹, et au vieux monsieur qui parle kabyle au téléphone. Le cinéma permet de montrer un cliché instantané de l’Algérie dans sa polyglossie, dans son bilinguisme/trilinguisme. En vérité, la littérature est un peu plus prisonnière des phénomènes de traduction, qui sont compliqués.

DKH : C’est le problème de l’écriture dans mon livre : en quelle langue faire parler les personnages qui sont ancrés, d’un certain âge ? Comment faire parler une vieille dame du siècle précédent ? en français ? de quelle façon ? J’ai eu beaucoup de mal à trouver la langue de mes personnages. Parce que, tout simplement, je ne sais pas le faire en arabe. Or, passer de la darija à l’arabe classique et faire tout ce chemin d’une langue à l’autre dans un même roman m’intéresse aussi beaucoup. Peut-être que je m’y attèlerai un jour, mais pas de sitôt.

MB : Nous avons parlé d’adaptation ; cela me permet de revenir à la situation du cinéma en Algérie. L’État algérien a très récemment organisé des « Assises du cinéma algérien³⁰ ». Comment voyez-vous cela ? De quoi l’Algérie a-t-elle besoin aujourd’hui pour re-lancer – car je pense qu’il a toujours existé – un goût du cinéma ? Par ailleurs, l’on a souvent tendance à comparer les pays du Maghreb avec des idées



5. Affiche du film *Tahya ya Didou !* (Alger insolite, 1971). © M. Zinet.

parfois toutes faites : la Tunisie est un pays où il existe une véritable cinéphilie car il y a les fameuses Journées cinématographiques de Carthage et des mouvements de rassemblement, tandis que l’Algérie des vingt dernières années est présentée comme le parent pauvre du Maghreb, et que l’on n’y observe pas d’engouement particulier pour le cinéma. Cette dichotomie doit être nuancée. Forte de l’expérience de Chrysalide, pouvez-vous nous dire ce qui *fait du bien* au cinéma en Algérie ?

DKH : Ce genre de ciné-club doit se multiplier partout. Il y en a dans certaines universités, à l’École des Beaux-arts, etc. Il faut certes des formations au cinéma – la cinéphilie me semble être une bonne entrée en matière – mais tout de même, il y a aussi des techniques à maîtriser, des salles à mettre en place, et il faut permettre aux gens de regarder des films de toutes sortes. C’est un grand chantier. Ces fameuses Assises, des gens y ont cru ! Des personnes sérieuses s’y sont rendues, des réalisateur·ices et acteur·ices du cinéma sont venu·es s’exprimer pour dire leurs soucis. Mais il n’en est rien sorti, à part une loi³¹ encore plus liberticide que la précédente, qui insiste sur les constantes nationales à ne pas aborder : l’armée, la religion, la langue... Bref. Un retour en arrière de quarante ans, si ce n’est plus.

Il y a eu de grandes protestations dans le monde du cinéma, des gens mécontents et inquiets. Qu’allons-nous faire si nous ne pouvons plus montrer les films que nous voulons ? Si toucher la main d’une femme devient gravissime ? Je pense qu’il faut d’abord permettre aux gens de regarder beaucoup de films.

MB : Ce qui est fascinant, et nous pourrions en parler pendant des heures, c’est que les Algérien·nes *regardent*.

DKH : Oui, ils-elles regardent, mais dans des conditions... il faut redonner envie aux gens d’aller au cinéma, et pas seulement pour fricoter, mais pour voir des films ! Cela n’existe plus. Et je parle d’Alger, de la capitale ! Que dire des autres villes ou régions ? C’est quand même un très grand pays où il y a très peu de librairies... et pas de distribution ! C’est dramatique.

MB : Nous avons beaucoup parlé de censure, ce matin. Mon propos n’est certainement pas de dire que c’était mieux avant, mais la censure était plus vague. La loi proposée est presque rétrograde. Elle est plus sévère que les années les plus dures du régime de Boumediene (1965-1978).

DKH : Exactement. Il n’y a plus rien de possible. La Tunisie devient le lieu où se font les films algériens ! Les réalisateur·ices algérien·nes ne peuvent pas réunir les autorisations et avoir les visas pour les équipes. Ce n’est pas pour décourager l’auditoire... Chaque année, on a de l’espoir, on espère un réveil. Maintenant que nous sommes appelé·es à vivre entre nous, chez nous, peut-être que nous allons nous réveiller.

MB : Quelles sont les collaborations que vous aimeriez voir s’établir ?

DKH : Il faudrait déjà une circulation plus facile des réalisateur·ices et acteur·ices du cinéma entre les trois pays, et dans tous les sens du terme : celles et ceux qui jouent, qui réalisent, mais aussi les technicien·nes. Il faudrait pouvoir se déplacer d’un pays à l’autre sans problème. C’est pour l’instant plus ou moins faisable de l’Algérie vers la Tunisie ou, en passant par la Tunisie, de l’Algérie vers le Maroc, mais les films ne circulent pas assez. Les circulations de personnes et de films sont absolument importantes.

26. Pièce de théâtre incluse dans le recueil *Rêve et vol d’oiseau* paru en 2009, Alger, Éditions Barzakh.

27. 2009, *Rêve et vol d’oiseau*, Alger, Éditions Barzakh.

28. 2020, *Écorces*, Alger, Éditions Barzakh.

29. *Tahya ya Didou !* ou *Alger insolite*, film réalisé par Mohamed Zinet et sorti en 1971. Ce film a fait l’objet d’une séance de projection-débat avant les échanges retranscrits dans le présent texte, le 18 avril 2024 au 4^e Art, en présence de Djalila Kadi-Hanifi et Kmar Bendana.

30. Organisées le 9 février 2020 au Palais de la Culture à Alger.

31. *Loi n° 24-07 du 29 avril 2024*, parue au *JORADP* du 2 mai 2024, n° 31.



Vue sur la mer depuis la Kasbah d'Alger. © Pexels/Khebab Salaheddine

Filmer l'entre-deux

La Traversée d'Élisabeth Leuvrey

Discussion en présence de **Olivier Hadouchi**

Chercheur et programmateur indépendant en cinéma

& **Kmar Bendana**

Professeure émérite d'histoire (Université de La Manouba), chercheuse associée à l'IRMC

Ce texte restitue un échange public tenu en janvier 2023 à l'issue de la projection du film *La Traversée* (2012) de la réalisatrice Élisabeth Leuvrey, dans le cadre de la 5^e session du cycle de projections-débats « Regarder l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches ». consacrée au thème « Exils et mémoires ». Réalisé à partir de plusieurs traversées maritimes entre Marseille et Alger, *La Traversée* prend pour seul espace filmique le bateau lui-même. Les villes de départ et d'arrivée, vues de loin, demeurent hors champ. La traversée devient un lieu-temps suspendu, un espace intermédiaire (un « troisième monde »). Les échanges proposés ci-dessous font émerger la manière dont le dispositif filmique parvient à montrer le désarroi de l'exil. Le monde apparaît en perpétuelle tension, et la mer comme cadre d'exposition y contribue fortement, jouant ici comme métaphore du mouvement circulaire et du retour incessant.

Mots-clés : exil, cinéma documentaire, traversée maritime, entre-deux

يستعيد هذا النص نقاشا مفتوحا للعموم تم في يناير / كانون الثاني 2023، عقب عرض فيلم «العبور» (2012) للمخرجة إليزابيث لوفري، وذلك في إطار اللقاء الخامس («المنفى والذكرى») من سلسلة العروض والنقاشات التي نظمت تحت عنوان «نظرات الى الجزائر اليوم : أفلام وأبحاث». أنجز فيلم «العبور» انطلاقاً من عدّة رحلات بحرية بين مرسيليا والجزائر العاصمة وقد اقتصر فضاءه السينمائي على داخل السفينة ذاتها. تظل مدينتا الانطلاق والوصول، اللتان نرى ملامحهما من بعيد، خارج الحقل. وهكذا يتحول العبور الى زمان ومكان معلقان والى فضاء بيني أو «عالم ثالث». تكشف النقاشات الواردة أدناه كيف تعبر المنظومة السينمائية عن تيه المنفى. اذ يبدو العالم في توتر دائم ويسهم البحر، بوصفه إطاراً للاحتواء، بقوة في تكثيف هذا الإحساس، فهو أيضا فضاء مجاز ي يحيل إلى الحركة الدائرية وإلى العودة التي لا تنقطع.

كلمات مفتاحية : المنفى، السينما الوثائقية، العبور، الفضاء الوسيط

This text revisits a public discussion held in January 2023 following the screening of *La Traversée* (2012), directed by Élisabeth Leuvrey, as part of the 5th session (“Exiles and Memories”) of the screening-and-discussion series “Looking at Algeria Today: Films and Research”. Filmed during several sea crossings between Marseille and Algiers, *La Traversée* confines its cinematic space entirely to the boat itself. The cities of departure and arrival, seen only from afar, remain off-screen. The crossing thus becomes a suspended time-space, an in-between zone (a “third world”). The exchanges presented below reveal how the filmic dispositif succeeds in conveying the disorientation of exile. The world appears in a state of perpetual tension, and the sea, as a framing device, contributes powerfully to this effect, functioning as a metaphor for circular movement and incessant return.

Keywords: exile, documentary cinema, maritime crossing, in-between space

Entre deux rives,
un troisième monde

Olivier Hadouchi (OH) : Ce film a gardé sa validité dix ans après sa réalisation (2012). Il offre un vrai regard de cinéaste. Élisabeth Leuvrey¹ laisse respirer l'image pour figurer l'exil. Le rythme, les silences et les paradoxes comptent. Les propos sont échangés avec une poésie du quotidien, et la réalisatrice parvient à donner à voir plusieurs générations.

Cette traversée dans le temps comme dans l'espace fait apparaître de multiples paradoxes – par exemple, celui de la jeune fille qui s'exclame « J'en ai marre de l'Algérie, c'est un pays jaloux ! », tout en portant le maillot de son équipe de football. Cette scène condense à elle seule la tension entre rejet et attachement, distance et appartenance. Le film parvient aussi à figurer le désarroi de l'exil par l'usage de l'image brouillée, démultipliée ; par le rythme également, en jouant sur les silences ; par l'espace – le-la spectateurice se promène dans une sorte de maison abandonnée, dans un entre-deux ; et par la pluralité des points de vue et regards portés sur l'exil. Le film montre bien un entre-deux, une superposition vécue par toutes celles et ceux qui sont sur le bateau.

Kmar Bendana (KB) : Je dirais que ce film déploie un dégradé de sentiments en jouant sur une tension entre le rythme, ralenti, et l'intensité des vies montrées, vécues dans l'entre-deux. En réalité, c'est même un troisième monde qui s'offre à nous, même si les personnes restent préoccupées par leurs origines, par leur mort à venir ; « ils me poursuivront même jusqu'à la mort », dit l'une d'elles.

Dans ce film, il m'apparaît aussi que les femmes semblent plus dégagées que les hommes, moins accablées. Elles tranchent, elles travaillent, elles tournent le dos, alors que la plupart des hommes montrés sont traversés de déchirements multiples.

OH : Dans *La Traversée*, les personnes semblent imprégnées par un ancien modèle : celui de l'immigrée qui n'a pas vu la société d'origine évoluer, qui n'a pas vu les changements – les traversées – qui l'ont marquée, et qui a gardé de l'Algérie une image héritée de son père ou grand-père. Les hommes en particulier ressentent ce poids, qui transpa-



1. Capture d'écran du film *La Traversée*. © É. Leuvrey / Les Écrans du large / Alice Films / Artline Films.

raît dans leurs paroles, dans les moments de relâchement et d'intimité. Les blessures sont tantôt dites dans un ton très pudique, allusif, avec des silences et des non-dits, tantôt sur un mode très direct. Cet aller-retour transparaît aussi dans l'opposition entre le pays « travaillé » et le pays « d'origine », où l'on retrouve la famille, des relations plus chaleureuses, etc. Cet aller-retour permanent traduit l'impossibilité de se situer. On essaye de prendre en compte les deux cultures – manière un peu brusque de présenter les choses devant la singularité des parcours. La mer et l'eau reviennent avec récurrence, montrant que le temps passe mais que, finalement, on a l'impression de toujours faire le même chemin (c'est la même mer), comme figée dans un entre-deux.

KB : La colonisation est l'une des charges du film. Son poids est notamment très perceptible à la fin. Alors que la condition de l'homme et de la femme contemporaines devrait être de pouvoir circuler, le mouvement perpétuel de la colonisation demeure encore très fort pour les jeunes générations.

Un chez soi à définir

KB : Ce film a pour parti pris de ne montrer que le bateau. Les villes (Marseille et Alger) ne sont vues que lorsque celui-ci les quitte. Tout se passe dans le bateau.

OH : Ce voyage me fait penser au périple d'Ulysse. L'histoire est faite par des gens qui transgressent les formes, qui vont au dehors, qui *traversent*, au sens propre du terme. On parle d'une tendance contemporaine aux replis identitaires et d'une Europe qui se barricade, et on le dit à juste titre, il me semble. Or, ce film s'attache à montrer les interactions et les va-et-vient entre les deux rives (sud et nord) de la Méditerranée. Alger et Marseille sont toujours vues de loin, ce qui engendre une certaine ambiguïté. Les deux villes se confondent, le paysage est un peu brouillé : s'agit-il d'Alger ou de Marseille ? C'est à ce niveau qu'apparaît la similitude avec Ulysse : un errant entre-deux, qui essaye de rentrer chez lui, et qui cherche, en tous les cas.

KB : Ni l'Algérie ni la France ne sont montrées. Toute l'idée du film est construite sur l'imaginaire raconté, reconstitué par ces personnes dans un moment où elles se dirigent

vers l'une ou l'autre de ces destinations. Tout le film est construit autour de ce qui se passe dans l'esprit des voyageuses, autour des pensées, des écartèlements avec lesquels ils-elles vivent à divers degrés, avec plus ou moins de souffrance, avec des choix traduisant une pulsion de vie ou, au contraire, de mort. Ce sont ces pensées qui ont de l'intérêt pour nous.

Le public : L'importance du chez soi, que ce soit en Algérie ou en France, apparaît également fortement. Une scène montre une mère et sa fille parlant d'héritage, une autre se concentre sur un homme... Obtenir un visa pour aller dans un pays étranger ? Sans un chez soi, il manque toujours quelque chose. Être dans un pays ne signifie pas avoir un chez soi.

OH : Qu'appelle-t-on « chez soi » ? Le monde est rempli de personnes qui ne se sentent pas chez elles. Or, les immigrées appartiennent, en quelque sorte, aux histoires de deux pays – celui d'origine et celui de destination. Comment s'entremêlent ces histoires ? Edward Saïd disait que chaque exil est une petite mort, car elle fait disparaître quelque chose. À la fin du film, le bateau est vide, manière de dire que l'on a *fait le vide*, dans l'attente des générations suivantes. Alors que l'instant filmé est censé être un moment de vacances, les protagonistes sont obsédés par la mort.

Dans ses lumineuses *Réflexions sur l'exil*², Edward Saïd explique que l'expérience de l'exil provoque une perte des repères et une sensation de dépaysement, mais qu'elle peut aussi aiguïser les sens. Tandis que la fissure est visible dans l'image brouillée et floue, dans les flots interrompus, la perte de repère peut paradoxalement aider à affûter son regard sur le monde. D'ailleurs, où est-on réellement chez soi quand la grande majorité des commerces que l'on fréquente et des séries que l'on regarde sont nord-américains ?

Les protagonistes font ainsi un retour sur elles-mêmes. On le voit avec l'image des hirondelles, qui migrent régulièrement ; nous, humains, sommes habituées à avoir un chez soi, un quartier, un lieu synonyme de repères précis et familiers... alors qu'en réalité, nous pouvons vivre entre plusieurs lieux (celui où l'on naît, souvent auprès de sa famille, celui où l'on grandit et celui où l'on s'installe), comme l'hirondelle qui a son nid en plusieurs endroits. Cela est intéressant aussi bien pour l'artiste que pour le-la citoyen-ne.

1. Élisabeth Leuvrey est cinéaste, formée à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) et à l'École des Hautes études en sciences sociales (EHESS). Son œuvre explore les effets contemporains de l'histoire coloniale entre la France et l'Algérie. Depuis 1998, ses films ont été sélectionnés et primés dans de nombreux festivals internationaux. *La Traversée* (2012) constitue le premier volet d'une trilogie documentaire consacrée à l'Algérie, suivie notamment de *At(h)ome*, qui interroge, plus d'un demi-siècle après la guerre d'indépendance, les traces laissées par les essais nucléaires et la responsabilité des États.

2. Saïd Edward, 2008, *Réflexions sur l'exil*, Arles, Actes Sud, trad. de l'anglais par Charlotte Woillez.



2 et 3.
Captures
d'écran du film
La Traversée.
© É. Leuvrey / Les
Écrans du large /
Alice Films / Artline
Films / Dicodoc.



KB : Cette valeur psychanalytique est intéressante. J'ajouterais qu'à un moment, après un dialogue d'une grande intensité (un homme qui parle de la mort et de la mer), la caméra nous montre la tuyauterie, les entrailles du bateau. La dimension « instant de vérité » est alors très intense, car on est à un moment de traversée, en suspens, en voyage.

Témoignage et récit : enjeux éthiques du documentaire

OH : Le générique indique que le film est une adaptation, comme le public l'a souligné. Quel sens donner à cette indication ? Respecter l'éthique lorsque l'on conçoit un documentaire signifie ne pas truquer, sinon le produit final perd de sa valeur. Élisabeth Leuvrey a été à la rencontre des personnes pour leur demander non pas de « jouer le jeu » (expression malencontreuse dans ce contexte), mais de donner leur vision et de livrer leurs témoignages ; elle leur a demandé de « participer ».

Cela suppose de tisser des rapports de confiance, et cela pose des questions éthiques. En effet, lors du montage, on gardera les passages les plus intéressants et significatifs pour créer une histoire. L'adaptation est le processus par lequel on crée une histoire en superposant et en agencant les interventions, afin de construire un récit que l'on peut interpréter à sa guise.

Sihem Sidaoui³ : Dans le générique final, on lit le lieu de provenance des protagonistes (d'Alger, de Skikda...). Cette pratique, qui n'est pas courante, me fait poser une question : ne contredit-elle pas justement l'idée d'un tiers espace, d'un troisième monde ?

KB : Cette indication me semble naturelle. Quand on parle de troisième monde, c'est une façon de formuler un souhait, de poser un regard, de livrer une interprétation. Quand Élisabeth Leuvrey leur demande leur nom et d'où ils-elles sont, les voyageurs-ses répondent, et elle reproduit. C'est une fidélité à ce que disent les gens. La vérité n'est pas tant ce que l'on cherche, mais bien ce que les personnes disent et ressentent.

Le public : C'est une façon de dire qu'ils-elles sont de partout et des deux rives. Quand on lit dans le générique « Abdelkarim de Lyon » ou « Salma des Bouches-du-Rhône », c'est une manière de signifier qu'ils-elles sont de là-bas en même temps qu'ils sont d'Algérie ; autrement dit, ils-elles sont de l'endroit dont ils-elles se réclament. Pour deux autres personnes, elle indique qu'elles ont été « reconduites chez elles » : il y a une raison concrète à cette information – toutes deux ont été expulsées.

Katia Boissevain⁴ : La précision du lieu de provenance dans le générique me semble produire un contraste intéressant avec les discours que les protagonistes tiennent pendant la traversée. Quand la réalisatrice leur

demande d'où ils-elles viennent, ils-elles répondent. Cela marque un décalage net avec les complexités dévoilées au fil de la traversée.

OH : Certes, il est rare que les génériques fassent apparaître l'appartenance des personnages ; mais cela permet de dire qu'on n'est finalement pas de nulle part. Élisabeth Leuvrey a dédié ce film au sociologue Abdelmalek Sayad (1933-1998), qui disait souvent qu'en Europe, et notamment en France, on pense l'immigration en des termes très globaux (immigration nord-africaine, musulmane). Ce choix dans le générique permet de reterritorialiser les personnes en les ancrant dans des localisations précises.

KB : D'une certaine manière, cela fonde une partie de la souffrance des individus : quand on leur demande d'où ils sont, ils choisissent, bien qu'ils se soient sentis rejetés de toute part.

Insaf Machta⁵ : Ce qui me paraît significatif dans ces toponymes, c'est qu'ils sont à opposer à deux entités dont on a entendu parler tout au long de cette traversée : la France et l'Algérie. Le générique livre une autre appartenance, beaucoup plus concrète. L'idée que l'on serait des deux pays nourrit des fantasmes, alors que cette indication paraît plus ancrée. Je trouve cela poétique.

Je voudrais ajouter une chose sur la traversée. Pour l'aller comme pour le retour, de manière symétrique, il y a un marquage qui se

fait : il est telle heure, il fait tel temps dehors, et on arrivera à Alger à telle heure. Ce qui est frappant, c'est la capacité du cinéma à faire d'un espace-temps (la traversée et le bateau) une métaphore. D'une certaine manière, ce discours n'aurait pas pu être dit ailleurs, et c'est ce lieu-métaphore qui le rend possible.

Katia Boissevain : Je rejoins Insaf. Ces dialogues sont certes provoqués par le dispositif filmique, mais le bateau apparaît comme le lieu indiqué pour échanger sur ces sujets.

KB : Ce sont des paroles de traversée. La première pensée qui m'est venue à la fin du film est qu'il a dû y avoir plein de rushs et beaucoup de chutes pour le montage final ! Le plus grand mérite de ce film, à mon avis, est véritablement d'avoir attrapé cette suspension dans le temps, avec tout ce que les personnes mettent dans cette suspension : à quoi aspirent-elles ? Quel est leur sentiment d'appartenance ? Où vont-elles finir ? Et qu'est-ce qu'un chez soi ? Est-ce être auprès de ses enfants, ou être auprès des anciennes ? Est-ce la langue que l'on parle ?

OH : J'y vois également un côté Sisyphe : *La Traversée* donne à voir un moment de halte, de station. Mais à la fin, l'élévation n'aura pas lieu ; on fait un « retour au garage », comme Sisyphe condamné à graver éternellement la même montagne. Il y a des suspensions, des suspendu-es, mais la mer revient et balaye, symbolisant un éternel retour. Entretemps, comme Sisyphe, on a essayé d'avancer.

3. Enseignante comparatiste (FLAHM, Université de La Manouba). Voir son article avec Habiba Djahnine *infra*, p. 51-56.

4. Anthropologue, chargée de recherche en anthropologie (CNRS/IDEAS) et directrice de l'IRMC de 2021 à 2025. Voir son article *infra*, p. 75-80.

5. Critique de cinéma, trésorière de l'association *Sentiers-Massarib*, qu'elle a également fondée, et chargée de la programmation cinématographique. Voir son article *infra*, p. 57-66.

Cinéma ^{le}une arme



cinémathèque algérienne

1. Affiche de la Cinémathèque d'Alger dans les années 1960 (également reproduite dans Chariet, 2025, p. 328). © wikimédia.

Le cinéma comme terrain *Analyser les dynamiques politiques et linguistiques dans l'Algérie contemporaine*

Mounira Chariet

Docteure en science politique (*Sciences Po Aix*)

Entre enquête de terrain et analyse filmique, cet article interroge la manière dont le cinéma peut devenir un matériau à part entière pour les sciences sociales. À partir d'une recherche consacrée aux dynamiques politiques, sociales et linguistiques de l'Algérie contemporaine, l'autrice montre comment les œuvres cinématographiques dépassent leur fonction illustrative pour constituer de véritables archives du présent. Dans un contexte marqué par des difficultés d'accès aux sources, des silences institutionnels et des tensions mémorielles persistantes, les films apparaissent comme des espaces privilégiés où se donnent à voir imaginaires collectifs et recompositions sociales. Le cinéma algérien devient ainsi un observatoire des rapports entre mémoire, langage et politique, permettant d'éclairer autrement les transformations de la société contemporaine.

Mots-clés : cinéma algérien, méthode des sciences sociales, dynamiques sociolinguistiques, mémoire et politique

بين البحث الميداني والتحليل السينمائي، يتناول هذا المقال الكيفية التي يمكن أن تصبح بها السينما مادة بحثية قائمة بذاتها في العلوم الاجتماعية. انطلاقًا من بحث مخصّص للديناميات السياسية والاجتماعية واللغوية في الجزائر المعاصرة، تُبيّن الكاتبة كيف تتجاوز الأعمال السينمائية وظيفتها التوضيحية لتغدو أرشيفًا حقيقيًا للحاضر. وفي سياق يتسم بصعوبات الوصول إلى المصادر، والصمت المؤسسي، واستمرار التوترات المرتبطة بالذاكرة، تبرز الأفلام بوصفها فضاءات مميزة تتجلى فيها المخيلات الجماعية والتحوّلات الاجتماعية. وهكذا تصبح السينما الجزائرية مرصدًا للعلاقات بين الذاكرة واللغة والسياسة، بما يتيح إضاءة مختلفة لتحوّلات المجتمع المعاصر.

كلمات مفتاحية : السينما الجزائرية، منهجية العلوم الاجتماعية، الديناميات السوسiolغوية، الذاكرة والسياسة

Between fieldwork and film analysis, this article explores how cinema can become a research material in its own right for the social sciences. Drawing on research devoted to the political, social, and linguistic dynamics of contemporary Algeria, the author shows how cinematic works go beyond their illustrative function to become genuine archives of the present. In a context marked by difficulties in accessing sources, institutional silences, and persistent memorial tensions, films emerge as privileged spaces where collective imaginaries and social transformations become visible. Algerian cinema thus becomes an observatory of the relationships between memory, language, and politics, offering new ways to understand the transformations of contemporary society.

Keywords: Algerian cinema, social science method, sociolinguistic dynamics, memory and politics

Cet article propose d'analyser le recours au cinéma comme matériau au service d'un travail de recherche consacré aux dynamiques politiques, sociales et linguistiques de l'Algérie contemporaine.

Entre fin 2011 et début 2019, dans une thèse sur les transformations de l'Algérie contemporaine vues à travers ses enjeux éducatifs et linguistiques (Chariet, 2025)¹, mon travail s'est d'abord appuyé sur un corpus d'entretiens et d'observations *in situ*, avant d'élargir progressivement le matériau empirique pour y intégrer des archives privées, des productions littéraires et, de manière plus structurante encore, des œuvres cinématographiques. Au fil de ma recherche, ces dernières, loin de s'en tenir à une fonction illustrative, ont acquis un statut constitutif dans l'enquête, au point de pouvoir être considérées comme des matériaux à part entière, au même titre que les autres données recueillies. L'objet de cet article est précisément d'explicitier les conditions, les modalités et les implications de ce choix méthodologique, en montrant en quoi l'analyse filmique permet d'éclairer autrement les dynamiques du politique et du social dans le contexte algérien contemporain.

Le déficit structurel de la recherche sur l'Algérie contemporaine

Le recours à des sources littéraires et filmiques s'est progressivement imposé dans ma recherche ; il ne s'agissait pas d'une posture théorique préalable mais d'abord d'une réponse empirique à un déficit structurel de la recherche en sciences sociales sur l'Algérie contemporaine. En effet, le champ scientifique algérien a été profondément fragilisé par l'histoire politique du pays. La guerre civile des années 1990 a désorganisé les institutions universitaires, entraîné des départs massifs de chercheur·ses et interrompu les dynamiques de recherche engagées dans les décennies précédentes². À cela se sont ajoutées des difficultés de terrain : accès restreint aux archives, données statistiques lacunaires ou peu fiables, faible transparence institutionnelle, obstacles administratifs à l'enquête et, plus largement, persistance de thématiques sensibles.

2. Sur le tournage de La Chine est encore loin, réalisé par M. Bensmail (2010). © Unlited-Cirta Films / INA / 3B Productions / ENTV / wikimédia.



La question linguistique, au cœur de mon investigation, constitue un exemple emblématique des tensions politiques et sociales qui travaillent la société algérienne depuis l'indépendance. L'arabisation, les statuts respectifs de l'arabe classique, des variétés dialectales, du berbère et du français, ainsi que les usages effectifs des locuteur·ices renvoient à des enjeux identitaires et politiques qui excèdent largement le cadre scolaire³.

Ce contexte d'affrontements idéologiques a eu des conséquences sur la constitution d'un savoir cumulatif stabilisé sur l'Algérie des années 2000-2010, à ce jour limité⁴ ; les

années 1990 sont particulièrement sous-documentées, tant en termes d'archives que de travaux académiques, ce qui illustre un déficit durable de connaissance sur l'Algérie contemporaine.

La contrainte que représente ce déficit pour mener une recherche en sciences sociales m'a incitée à orienter mon regard vers des espaces où le politique et le social se donnent à voir *autrement*, c'est-à-dire hors des arènes institutionnelles traditionnelles, moins propices à l'observation de la richesse de la problématique abordée.

Plus encore, le recours aux films comme matériau d'analyse du contemporain consistait à élargir le spectre des formes à travers lesquelles la réalité sociale se manifeste. Dans cette perspective, les productions culturelles (et le cinéma en particulier) sont apparues comme des lieux d'observation privilégiés des tensions du politique, de ses silences et de ses recompositions.

Une démarche méthodologique qui multiplie les points d'observation

Dans la démarche adoptée, l'hybridité des matériaux mobilisés n'est donc ni un effet de style, ni une concession méthodologique. Elle procède d'une stratégie analytique assumée : par la multiplication des points d'observation, j'ai cherché à recueillir les indices susceptibles d'éclairer la complexité de l'objet étudié et ses dynamiques. Ainsi, deux ensembles de sources ont structuré l'enquête.

D'une part, j'ai mobilisé des sources de première main (entretiens et observations réalisés sur des terrains multi-situés – écoles, universités, espaces culturels, associations – auprès d'acteur·ices du champ éducatif, enseignantes, étudiant·es, militant·es et membres de la société civile). Ces matériaux empiriques m'ont permis de saisir les pratiques linguistiques situées, les discours sur les langues et les

1. Les transformations de l'Algérie contemporaine au prisme des usages du français, thèse de doctorat en science politique sous la direction de F. Lorcerie, Université d'Aix-Marseille.
2. Voir à ce sujet la section de ma thèse consacrée à l'observation d'un hommage à l'intellectuel Abdelkader Djeghloul à l'Université d'Oran (décembre 2011) (Chariet, 2025, chap. 4, p. 189 sqq). Ce moment vient documenter les effets de l'exil académique algérien et la désorganisation universitaire dans les années 2010.
3. Voir dès les années 1980 les travaux des sociolinguistes, notamment Gilbert Grandguillaume (1983).
4. Voir l'état des lieux bibliographique que proposent Benjamin Stora et Christian Boyer (2011).



3. Capture d'écran du film *Demain, Alger ?* réalisé par A. Sidi-Boumédiène (2011). © Thala Films Productions Alger / dzawaya.com.

L'analyse filmique entre fonction mémorielle et tradition critique

Les productions littéraires et cinématographiques prennent souvent en charge des objets laissés en friche par la recherche académique, en particulier dans des contextes où les archives sont inaccessibles et les débats publics contraints. Je les ai donc analysées comme des discours sociaux *situés*, produits par des actrices inscrites dans des configurations historiques déterminées. Les œuvres consacrées à la séquence d'octobre 1988 ou à la « décennie noire » – thématique encore largement sensible, voire taboue, au moment de mon enquête – illustrent avec acuité la fonction mémorielle et critique du cinéma. Elles ne se contentent pas de représenter un moment historique : elles donnent aussi à voir des récits politiques et mémoriels alternatifs, là où les formes institutionnelles de mise en mémoire demeurent incomplètes, sélectives ou contraintes.

Le court métrage *Demain, Alger ?* (2011) d'Amin Sidi-Boumédiène (voir ill. 3) met en scène une jeunesse à la veille du basculement dans la violence politique. À travers des trajectoires individuelles fragiles, le récit capte l'atmosphère d'incertitude, de désillusion et de désajustement social qui précède l'explosion. Ce faisant, il donne à voir non pas l'événement spectaculaire des émeutes d'octobre 1988, mais la lente sédimentation des frustrations, la crise des horizons d'attente et l'effritement des médiations politiques. De même, le moyen métrage *Les Jours d'avant* (2015) de Karim Moussaoui se situe à l'orée de la guerre civile et adopte le point de vue d'une jeunesse ordinaire confrontée à la montée des tensions. Le film ne traite pas frontalement de la violence ; il en montre plutôt les conditions sociales et affectives d'existence. Les personnages évoluent dans un espace traversé par des modèles culturels contradictoires – aspirations à la modernité, injonctions morales, pressions communautaires – qui produisent des formes de tiraillements identitaires. Cette conflictualité diffuse nourrit les antagonismes à venir et révèle combien le conflit s'enracine dans des fractures sociales et symboliques préexistantes.

Dans ces deux cas, le cinéma agit comme un dispositif d'analyse du politique : en restituant les atmosphères, les affects et les contradictions d'une génération, il éclaire ce que les récits strictement événementiels peinent à saisir : la texture sociale d'un basculement historique. Dans ces configurations, le-la réalisateur-ice occupe une position singulière : il-elle est à la fois actrice sociale,

tensions entre normes officielles et usages ordinaires. L'écart entre le projet politique initial d'arabisation de l'État-nation et la réalité sociolinguistique contemporaine est apparu comme un fil conducteur structurant. Les phénomènes de pluralisme linguistique, de *code-switching*, d'hypercorrection ou encore de culpabilité linguistique constituent autant d'indices de la diversité des pratiques et des recompositions à l'œuvre. Ces phénomènes, bien documentés dans le champ des études sociolinguistiques, n'avaient pas encore été pris pour objets de recherche en science politique. Pourtant, ils nous renseignent – ce que je montre dans mon travail de thèse (Chariet, 2025) – sur la manière dont les individus se réapproprient les injonctions normatives de l'État, sur les perceptions sociales des pratiques linguistiques légitimes et sur les tensions identitaires observables dans des contextes postcoloniaux. L'hypercorrection et la culpabilité linguistique apparaissent comme des indices indirects de rapports de pouvoir, de hiérarchies sociales et de processus de légitimation. Les pratiques langagières quotidiennes et les discours ordinaires sur la langue sont révélateurs et vecteurs de représentations et de manières d'agir politiques.

D'autre part, j'ai mobilisé des matériaux culturels comme archives indirectes : les sources dites « de seconde main » – archives orales, documents audiovisuels, romans et, plus encore, films – ont progressivement acquis une centralité analytique dans ma recherche. Les films ont été appréhendés comme des espaces où la société peut se représenter, où elle est racontée et se trouve mise en débat. Ils permettent de vérifier, déplacer ou complexifier les observations issues du terrain. Leur intérêt se révèle particulièrement heuristique dans l'analyse diachronique ou régionale, lorsque l'enquête directe ne permet pas d'accéder à certaines périodes ou à certains espaces.

Les œuvres culturelles fonctionnent ainsi comme des archives indirectes des sensibilités linguistiques et des imaginaires collectifs, en particulier sur des thématiques socialement et politiquement sensibles : c'est notamment le cas des enjeux mémoriels enchâssés dans les débats linguistiques, que les dispositifs d'enquête classiques peinent souvent à faire émerger. Le documentaire *La Chine est encore loin* (2008) de Malek Bensmaïl (voir ill. 2), tourné dans les Aurès au début des années 2000, en constitue un exemple particulièrement éclairant. En suivant la vie d'une école primaire dans

un village dont l'histoire est étroitement associée, dans le récit national, au déclenchement de la guerre d'indépendance, le film donne à voir, à travers des paroles d'enfants et d'enseignantes, les tensions entre mémoire nationale officielle, transmission scolaire et pratiques linguistiques ordinaires.

La Chine est encore loin offre ainsi un observatoire précieux des décalages entre discours officiels et réalités locales, mais aussi des écarts générationnels et des recompositions symboliques : dans une scène frappante, la caméra s'attarde longuement sur les enfants dans la salle de classe pour capter la manière dont ils-elles oscillent entre darija, berbère et français, révélant par leur jeu linguistique les tensions persistantes entre langues officielles, héritages coloniaux et usages quotidiens. Cette focalisation sur les voix et les corps des enfants met en évidence le fait que l'école est un lieu où se construit, s'enseigne et s'exprime une mémoire collective, en même temps qu'elle est un espace de négociation des identités sociales. Elle constitue moins un espace d'application univoque de la politique linguistique qu'un lieu de négociation permanente des appartenances, où se rejouent, à l'échelle microsociale, les tensions historiques et symboliques qui traversent la société algérienne contemporaine.



4. Affiche italienne de La bataille d'Alger (La battaglia di Algeri), réalisé par G. Pontecorvo (1966). © Igor Films / Casbah Films.

témoin et producteur·ice d'un discours réflexif. Ses prises de parole sur son œuvre constituent des sources intermédiaires précieuses, révélant la manière dont une société travaille ses propres fractures.

Dans le cas d'une problématique relative à l'Algérie contemporaine, un argument supplémentaire plaide en faveur du recours au cinéma. L'intrication entre cinéma et politique s'enracine profondément dans l'histoire nationale et dans celle du cinéma algérien. Dès la guerre d'indépendance, l'image filmique est pensée comme un instrument de lutte et de légitimation internationale. Le documentaire de René Vautier intitulé *Afrique 50* (1950 ; voir ill. 5) illustre cette imbrication précoce entre caméra et lutte politique. Initialement tourné dans le cadre d'une mission éducative en Afrique francophone, il dénonce les conditions de vie des populations locales et les violences exercées par l'administration coloniale. En transformant l'acte cinématographique en engagement politique explicite, le film établit un précédent pour le rôle du cinéma comme instrument critique et militant, même si ce film est antérieur à la guerre d'indépendance algérienne (une partie est tournée en Algérie). Le terme même de « cinéma de combat » ne relève pas d'une simple métaphore. Une affiche emblématique de la Cinémathèque algérienne (voir ill. 1) – représentant un objectif de caméra épousant la forme d'un fusil – matérialise visuellement cette équivalence symbolique entre arme et dispositif filmique.

L'intrication entre cinéma et critique des récits dominants semble atteindre son point culminant avec *La Bataille d'Alger* (1966) réalisé par Gillo Pontecorvo (voir ill. 4). La participation de Yacef Saâdi⁵, qui y interprète son propre rôle et est également coproducteur du film, illustre la continuité entre engagement politique, écriture filmique et construction d'un récit historique légitimant la lutte de libération nationale. Le film ne se contente pas de représenter cette lutte : dès l'immédiat après-guerre, il contribue à fixer une mémoire visuelle et à inscrire une version des événements dans l'espace public international. Cette tradition critique se prolonge dans le cinéma postindépendance, qui cherche à filmer les fractures de la société algérienne.

Les films de Merzak Allouache en offrent une illustration significative. Dès *Omar Gatlato* (1976), le réalisateur saisit les tensions d'une



5. Affiche d'Afrique 50, réalisé par R. Vautier (1950). © Igor Films / Casbah Films.

jeunesse urbaine confrontée au désœuvrement et aux contradictions d'une société en mutation. Plus récemment, *Bab El-Oued City* (1994) met en scène la montée de l'islamisme dans un quartier populaire d'Alger, révélant les mécanismes sociaux et symboliques par lesquels l'espace quotidien est le théâtre d'une radicalisation progressive. Le film va bien au-delà du seul phénomène religieux : il montre l'enracinement de la conflictualité dans les frustrations sociales, la promiscuité urbaine et la crise des horizons collectifs. De même, dans *Le Repenti* (2012), Merzak Allouache aborde frontalement l'après-guerre civile et les ambiguïtés de la politique de « réconciliation nationale »⁶. À travers la figure d'un ancien combattant islamiste confronté au retour au village, le film explore la difficulté du pardon, la persistance des traumatismes et la fragilité d'une mémoire officielle cherchant à clore le conflit malgré les blessures.

Ces œuvres montrent que le cinéma algérien ne se limite pas à une fonction illustrative : il constitue un espace de mise en débat du politique, un lieu où s'élaborent des écritures concurrentes de l'histoire officielle. En cela, il

offre au·à la chercheur·se un observatoire privilégié des tensions entre mémoire institutionnelle, expériences vécues et recompositions contemporaines du sens politique.

En articulant enquête de terrain multi-située et analyse approfondie de productions culturelles, cette recherche assume une posture méthodologique hybride afin de saisir un objet fondamentalement complexe. Cette hybridation, qui dépasse la recherche d'un certain éclectisme, constitue une stratégie analytique visant à appréhender les films non pas comme de simples illustrations d'un contexte social, mais comme des productions sociales à part entière, dotées d'une capacité propre de mise en récit, de problématisation et de configuration du réel.

Dans un contexte marqué – excepté pendant les mobilisations du hirak en 2019 – par la faiblesse relative des espaces d'expression politique formels, le cinéma apparaît comme un lieu privilégié de formulation du discours social et politique, mais aussi comme un espace de réflexivité collective et de débat « hors cadre ». L'analyse du cinéma algérien contemporain, replacée dans cette longue imbrication entre art et politique, permet de mettre au jour des processus de narration nationale concurrents, d'écritures alternatives de l'histoire et de redéfinition du politique par le bas.

En définitive, considérer les films comme des matériaux empiriques légitimes conduit à déplacer le regard des sciences sociales : les images n'y sont plus appréhendées comme un simple miroir du monde social, mais comme l'un de ses lieux de production. Ce déplacement ouvre des perspectives heuristiques fécondes pour l'étude des sociétés contemporaines, en invitant à penser ensemble pratiques culturelles, imaginaires politiques et dynamiques historiques.

Références

BOYER Christian, STORA Benjamin, 2011, *Bibliographie sur l'Algérie indépendante*, Paris, CNRS Éditions.

CHARIET Mounira, 2025, *Langues, jeunesses et écoles en Algérie. De Bouteflika au hirak*, Paris-Tunis, Karthala-IRMC.

GRANDGUILLAUME Gilbert, 1983, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose.

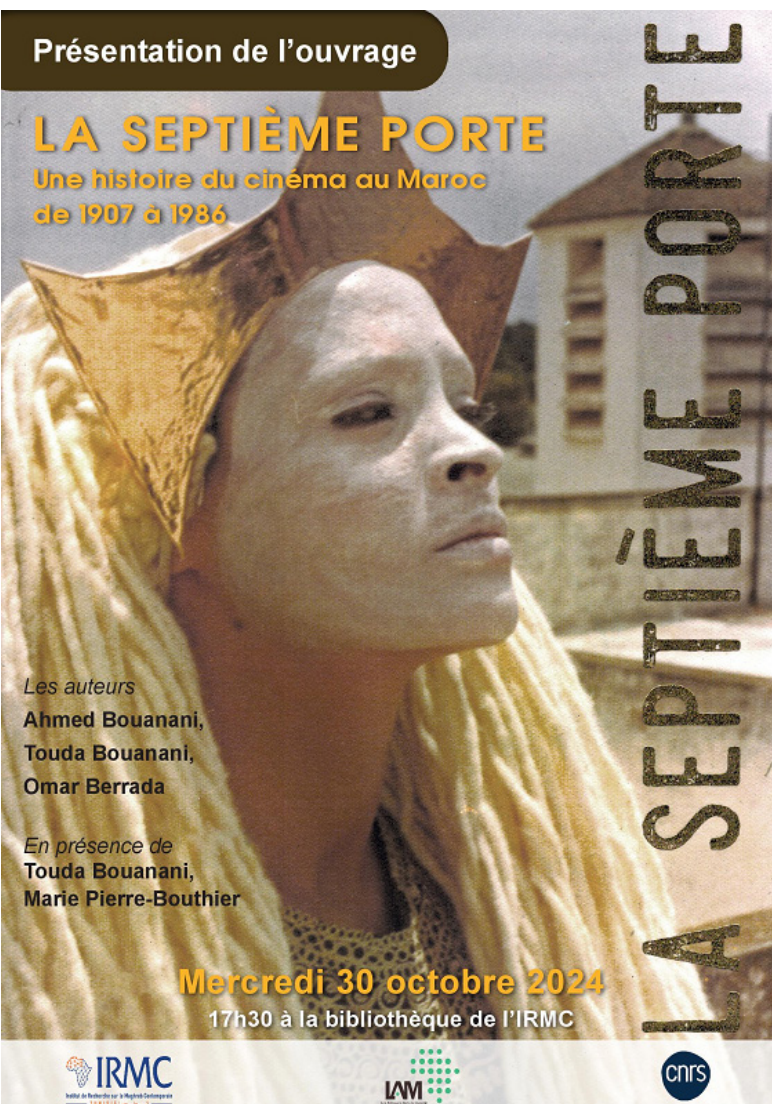
5. Yacef Saâdi (1928–2021) est une figure centrale de la guerre d'indépendance algérienne et l'un des principaux responsables du Front de libération nationale (FLN). Il joue un rôle déterminant dans l'organisation urbaine de la lutte clandestine contre le pouvoir colonial français, notamment dans la structuration des actions de guérilla en milieu citadin et dans la coordination des réseaux militants. Arrêté en 1957, il est condamné à mort avant d'être gracié en 1962, année de l'indépendance de l'Algérie.

6. Adoption de la *Charte pour la paix et la réconciliation nationale* en 2005 mettant fin à la guerre civile.



II. CINÉPHILIES AU MAGHREB

Lieux, traces et acteur·ices



1 et 2. Affiches de présentation d'ouvrage et de clôture (30-31 octobre 2024) dans le cadre du cycle « Cinéphilies au Maghreb ». Les autres sessions du cycle avaient pour thèmes « Acteurs et actrices de la cinéphilie » (18 avril 2024) et « Les lieux de la cinéphilie » (28 juin 2024). © IRMC.

Voix et voies de la cinéphilie

Introduction à la deuxième partie

Kmar Bendana

Professeure émérite d'histoire (*Université de La Manouba*), chercheuse associée à l'IRMC

L'on dispose de nombreux travaux et témoignages¹ sur l'importance du cinéma au Maghreb, sur sa place dans la culture contemporaine en Algérie, en Tunisie et au Maroc, et sur les difficultés de production et de diffusion des films dans ces pays. Un fil souterrain parcourt cette production culturelle et matérielle éparse, vivace et insuffisamment soupesée : l'amour et l'intérêt pour le cinéma au Maghreb, nourris d'influences diverses, produisent une créativité et une réception particulières.

Des revues naissent et disparaissent, des espaces existent pour des durées plus ou moins longues, des associations rassemblent des curieux-ses et accouchent parfois de créateurices, les festivals, nombreux, sont bien fréquentés... L'on distingue relativement mieux les milieux rassemblant cinéastes, technicien-nnes, critiques et public assidu, que d'autres réseaux artistiques ou culturels. Un des signes de cette cinéphilie diffuse se lit dans les expériences de transmission et d'éducation à l'image qui se renouvellent d'une génération à l'autre. Les initiatives de valorisation des archives, de recherche et de conservation des patrimoines cinématographiques se développent, également, en partie grâce aux possibilités ouvertes par les technologies numériques.

Afin d'explorer cette histoire culturelle maghrébine, un séminaire étalé sur deux ans et quatre rencontres (*voir ill. 1 à 3*) a été engagé à partir du dernier trimestre de l'année 2023 autour de projections de films, de rencontres avec différentes intervenantes du champ cinématographique et d'entretiens avec des amateur-ices et professionnelles du domaine. Le cycle, intitulé « Cinéphilies au Maghreb », a commencé en partenariat

avec la [Cinémathèque tunisienne](#) puis s'est poursuivi sans son concours. Il a été coordonné par la politiste Layla Baamara (alors chercheuse en poste à l'IRMC), l'enseignante et écrivaine Meryem Belkaïd, les enseignantes et critiques cinématographiques Insaf Machta, Sihem Sidaoui et Ikbal Zalila, et moi-même, contributeurices réunies dans cette deuxième partie.

À travers ce séminaire, il s'agissait de suivre les formes de diffusion de la culture cinéphilique en Tunisie, en Algérie et au Maroc, en prêtant attention aux étapes, acteurices et témoins, supports, ouvrages, revues, espaces et lieux qui ont contribué à faire circuler le cinéma auprès des publics maghrébins, afin de comprendre les cheminements d'une histoire culturelle – aussi bien ses discontinuités que ses connexions – peu explorée dans ses cadres matériels.

L'ambition était également de retracer les jalons d'une cinéphilie maghrébine encore peu étudiée dans ses dimensions matérielles et sociales : celle des ciné-clubs, des festivals, des revues spécialisées, des espaces de projection, des réseaux de médiation et des communautés de spectateurices qui ont participé à la formation d'une culture cinématographique dans la région. Les transformations technologiques comme les évolutions politiques, sociales et économiques qui ont traversé le Maghreb ont empreint les milieux cinéphiliques de particularités dont il serait intéressant de dégager les témoignages et les recoupements, les ressemblances comme les différences.

Cette deuxième partie réunit trois contributions qui abordent les pratiques, les acteurices et les institutions qui participent à la constitution d'une culture cinéphilique au Maghreb. Elle s'ouvre

par un entretien avec Habiba Djahnine par Sihem Sidaoui, consacré au collectif Cinéma Mémoire et à sa revue [Imagine](#), et qui s'inscrit dans le prolongement de son intervention autour du même thème au théâtre El Hamra (Tunis), le 28 juin 2024, dans le cadre de ce cycle de projections-débats. Ces échanges mettent en lumière les liens entre formation, création, écriture collective et transmission des savoirs, et proposent une réflexion sur les formes contemporaines de la cinéphilie et son renouvellement. Les deux contributions suivantes prolongent ces questionnements à partir d'autres terrains. L'article d'Insaf Machta revient ainsi sur l'engagement de l'association [Sentiers-Massarib](#) auprès du public des collèges et lycées, en montrant comment cette initiative s'inscrit dans une tradition militante et pédagogique d'éducation à l'image de plus en plus nécessaire face au déferlement des contenus audiovisuels et à l'usure du regard critique. Enfin, l'enseignant de cinéma et ancien directeur artistique des Journées cinématographiques de Carthage Ikbal Zalila mobilise son expérience pour proposer une lecture des dynamiques de la cinéphilie en Tunisie.

L'ensemble du cycle a suscité des témoignages, nourri des débats avec les cinéastes, ravivé les souvenirs des manifestations cinématographiques et motivé des interventions de responsables de fédérations, ainsi que des rappels d'animateur-ices de ciné-clubs, de journalistes et de spectateurices passionné-es. Ces rencontres ont apporté une somme d'éclairages et de pistes sur trois générations d'acteurices, de pratiques, de communautés et d'œuvres qui ouvrent sur un tableau plus riche et plus nuancé de la vie dans et autour du cinéma au Maghreb.



3. Bannière de lancement du cycle « Cinéphilies au Maghreb ». © IRMC.

1. Voir la bibliographie indicative et non exhaustive proposée en annexe de ce dossier, p. 99.

Imagine, une revue en mouvement

Écritures collectives et transmission des savoirs

Entretien avec **Habiba Djahnine**

Réalisatrice, poète et documentariste algérienne, fondatrice du collectif Cinéma Mémoire

Par **Sihem Sidaoui**

Critique de cinéma et enseignante comparatiste (FLAHM, Université de La Manouba)

Ce texte propose un entretien avec Habiba Djahnine autour de la genèse et des ambitions de la revue *Imagine*. À travers son parcours et son expérience, cet échange revient sur les liens entre pratiques cinématographiques, transmission des savoirs et écriture collective. Il explore la manière dont une expérience de formation et de création menée pendant plus de vingt ans a progressivement donné naissance à un espace éditorial où dialoguent mémoire, réflexion critique et expérimentations narratives. L'entretien aborde également les choix méthodologiques et esthétiques de la revue, fondés sur la circulation des regards, la réception des films et la volonté de construire des formes de savoir ancrées dans les expériences vécues.

Mots-clés : cinéma collectif, transmission des savoirs, mémoire, écriture collaborative, éducation à l'image

يقترح هذا النص حوارًا مع حبيبة دجنين، حول نشأة مجلة *إيماجين* ورهاناتها. ومن خلال مسارها وتجربتها، يتناول هذا الحوار الروابط بين الممارسات السينمائية ونقل المعارف والكتابة الجماعية. كما يستكشف التحول التدريجي لتجربة في التكوين والإبداع، على امتداد أكثر من عشرين سنة، إلى فضاء تحريري تتقاطع فيه الذاكرة والتفكير النقدي والتجريب في أشكال السرد. ويتناول الحوار أيضًا الاختيارات المنهجية والجمالية للمجلة، القائمة على تداول وجهات النظر، وتلقي الأفلام، والرغبة في بناء أشكال من المعرفة متجذرة في التجارب المعيشة.

كلمات مفتاحية : الكلمات المفتاحية: السينما الجماعية، نقل المعارف، الذاكرة، الكتابة التشاركية، التربية على الصورة

This article presents an interview with Habiba Djahnine, focusing on the origins and ambitions of the *Imagine* journal. Through her personal trajectory and experience, the conversation explores the connections between filmmaking practices, knowledge transmission, and collective writing. It examines how more than twenty years of training and creative work gradually gave rise to an editorial space where memory, critical reflection, and narrative experimentation intersect. The interview also addresses the methodological and aesthetic choices that shape the journal, based on the circulation of perspectives, the reception of films, and the desire to develop forms of knowledge rooted in lived experiences.

Keywords: collective cinema, knowledge transmission, memory, collaborative writing, visual education

1. Couverture du numéro zéro de la revue Imagine, fondée en 2024 par le collectif Cinéma Mémoire. © Cinéma Mémoire.

IMAGINE

CARNETS
CINÉMA
MÉMOIRE

De Cinéma Mémoire à *Imagine* :
une expérience collective

Sihem Sidaoui (SS) : Comment est née l'idée de la revue *Imagine* ? Et comment es-tu passée du travail de formation mené dans le cadre du collectif Cinéma Mémoire¹ à la revue, qui sont deux choses très différentes ?

Habiba Djahnine (HD) : Le projet de départ de la revue est né un peu par hasard – un hasard qui s'est transformé en opportunité. Au départ, nous n'étions pas dans l'idée de créer une revue. Ce que nous voulions, c'était créer une collection thématique qui puisse refléter, capitaliser (même si le terme n'est pas forcément le plus approprié) tout le travail réalisé dans une perspective critique et en essayant d'analyser nos pratiques. Cette volonté de revenir sur les expériences accumulées était directement liée à l'histoire du collectif Cinéma Mémoire et à la nécessité de transmettre un savoir construit au fil des années. En 2019, est venue l'idée de numériser toute notre matière (cours, masterclass, ateliers d'écriture, stages) et de la mettre [en ligne](#). Pour y parvenir, nous avons déposé un dossier dans le cadre du projet « AFAC, Afrique du Nord »² et nous avons obtenu une subvention. Ce financement nous a également permis de monter des ateliers dans le cadre d'une résidence d'écriture et un pôle de production de films.

Pendant la période du Covid-19, nous avons commencé à réfléchir à ce projet de compilation sous la forme d'une revue, lequel donnera lieu à la parution d'un numéro zéro en juin 2024 (*voir ill. 1*)³. Nous souhaitions réfléchir à nos images marquantes, à tous les films qui avaient influencé nos vies, forgé nos imaginaires, et sur lesquels nous avons travaillé collectivement ; des films qui nous avaient aidé-es à penser quel type de cinéma nous voulions – ou ne voulions pas – faire. Nous nous réunissions une fois par semaine à distance et, progressivement, les discussions ont commencé à prendre de l'ampleur. C'est ainsi, un peu comme ces sortes d'illuminations que l'on peut avoir en se réveillant le matin, qu'est née l'idée de la revue, et non pas simplement de l'ambition de constituer un fonds d'archive du collectif.

1. Cinéma Mémoire est un collectif algérien fondé en 2007 à l'initiative de Habiba Djahnine. À travers des ateliers de formation, des résidences d'écriture, des projections et des espaces de réflexion collective, il accompagne de jeunes cinéastes et développe une approche du cinéma documentaire articulant création, transmission, mémoire et engagement critique.
2. Financements octroyés par le North Africa Cultural Program (NACP) de l'*Arab Fund for Arts and Culture* (AFAC).
3. Numéro zéro (*voir ill. 1*) sous la coordination de Habiba Djahnine, avec les contributions de Sonia Ahnou, Youcef Chekkar, Habiba Djahnine, Giulia Fabbiano, Tahar Kessi, Viktoria Luisa Metschl, Rafik Ouadi et Imène Salah, disponible [en ligne](#).



2. Couverture du numéro 1 de la revue *Imagine*, paru en 2025, avec les contributions de S. Ahnou, D. Addad, M. Belkaïd, H. et R. Djahnine, G. Fabbiano, B. Khelifati, V. Luisa Metschl, R. Ouadi et M. Zeggar. © Cinéma Mémoire.

SS : Les personnes qui font partie du comité éditorial de cette revue et ont contribué à son numéro zéro sont-elles aussi des formateur-ices et des réalisateur-ices comme toi ? Les as-tu recruté-es, ou cela s'est fait autrement ?

HD : Il s'agit de personnes avec qui nous travaillons depuis vingt ans dans le cadre du collectif Cinéma Mémoire. Certain-es, comme le réalisateur algérien Tahar Kessi, ont été formateur-ices au sein de Cinéma Mémoire. D'autres sont issu-es des sciences sociales : avec l'an-

thropologue et sociologue Giulia Fabbiano, par exemple, nous avons organisé des ateliers de réflexion autour de nombreuses questions. De même, le comité éditorial du numéro zéro comptait dans ses rangs Sonia Ahnou, qui a d'abord été stagiaire avant de devenir formatrice, ainsi qu'Imène Salah, qui était administratrice du collectif avant de devenir réalisatrice. Y siégeait également Viktoria Luisa Metschl, professeure en esthétique du cinéma et traductrice allemande basée à Vienne, qui a traduit plusieurs fois nos dossiers en anglais. Nous avons même coordonné le numéro 1 ensemble (*voir ill. 2*). Tous ces parcours sont différents, mais chacun-e travaille à plusieurs niveaux et sur des postes variés. Ce sont tous-tes des créateur-ices. Notre démarche est véritablement collective.

SS : Il y a quelque chose qui relève d'une forme d'écologie des savoirs dans la manière dont tout cela circule. Cela renvoie aussi au cinéma comme démarche collective. Le numéro zéro est très riche, très dense. Il présente le projet dans ses dimensions à la fois pratique et théorique, et montre la manière dont on peut passer de l'une à l'autre. Après ma lecture, je me souviens que je t'ai parlé d'une dimension poétique mêlée à une forme proche du manifeste.

HD : Oui. Le numéro zéro correspondait justement à cette volonté de revenir sur notre parcours et sur nos pratiques. Nous voulions faire apparaître cette articulation entre expérience, réflexion et création.

Faire collectif par l'écriture :
circulation des savoirs
et nouvelles formes narratives

HD : Progressivement, j'ai compris qu'il s'agissait d'un travail énorme (de collecte, de lecture et de correction) et qu'il fallait malgré tout que je sois aidée par d'autres personnes de manière régulière, afin de structurer la revue dans la durée. C'est comme cela que le projet a pris forme et que nous avons commencé à y travailler. Tous-tes les contributeur-ices du numéro zéro faisaient partie du comité éditorial, même si tout le monde ne s'investissait pas de la même manière – comme c'est souvent le cas.

SS : Comment s'est concrètement organisé le travail autour de la revue ? Et comment êtes-vous parvenu-es à faire dialoguer expériences et écritures ?

HD : Nous avons d'abord passé six mois à finaliser les textes. Il fallait les relire, les corriger et les retravailler afin qu'ils puissent dialoguer entre eux et aller dans une même direction. Il y a donc eu un grand travail de réécriture, puis tout le travail d'édition. Cela s'est très bien passé. Ensuite, les textes ont été traduits en arabe, puis est venue l'étape de la mise en ligne.

L'idée est de construire un espace d'élaboration collectif. Je tiens beaucoup à la dimension collective. Il faut que les textes puissent se répondre, se nourrir les uns les autres. Nous ne souhaitons pas être dans une écriture purement académique. Nous voulions investir cet écrit avec une dimension subjective, mais une subjectivité habitée par une conceptualisation, par une mise à distance, par une réflexion, par une méthode réflexive, en interaction avec tout : non seulement avec la pratique, mais aussi avec les grandes théories, notamment militantes, et pas uniquement celles du cinéma. Cela inclut les théories de l'art, de l'histoire, de l'esthétique...

Il faut se sentir libre de circuler entre les savoirs pour pouvoir exprimer son expérience. Par exemple, mon texte dans ce numéro est écrit comme l'écho des paroles des stagiaires que j'ai accompagné-es pendant des années et que j'entends encore. Il est donc poétique et raconte un processus de création. Ce sont des choix de forme, bien sûr, mais il me semble essentiel d'en inventer de nouvelles qui ne soient pas rébarbatives.

SS : Une phrase de ton article m'a particulièrement touchée : tu appelles à « construire l'universalité à partir de nos particularités, de nos villages et villes, de nos hameaux et oasis, de nos histoires avec un petit et grand H »⁴. L'on trouve l'idée de se récupérer soi-même pour que cela puisse ensuite résonner ailleurs.

HD : Oui. C'est exactement cela. Nous cherchons à produire une écriture qui assume d'où elle parle, qui ne cherche pas à effacer l'expérience personnelle, mais qui la travaille, qui la met en relation avec d'autres expériences et savoirs.

Combien je vous aime, une expérience de réception collective

SS : Le numéro 1⁵, centré autour du film *Combien je vous aime* réalisé en 1985 par Azzeddine Meddour (voir ill. 3), montre un autre aspect du travail éditorial. L'idée de départ était-elle de lire ce film à travers le prisme de Gaza ?

HD : Pas au début. C'est un film qui repose sur des images d'archives coloniales qu'Azzeddine Meddour questionne avec une grande intelligence, mais qui n'a pas pour objet Gaza. Nous avons choisi ce film d'abord parce qu'il pose la question du colonialisme au sens large. Il tord le cou à cette question avec ironie, par la mise

à distance, en darija, par une réappropriation de notre histoire à travers la langue, etc. L'idée était de mener une réflexion sur les processus coloniaux. C'est impressionnant de voir à quel point ces derniers peuvent se reproduire d'un contexte à l'autre.

En second lieu, c'est vrai, nous avons choisi ce film parce qu'il y a Gaza, que je considère comme le dernier lieu de colonisation de ce siècle. Je ne parle pas ici des territoires français d'outre-mer (qui ont une autre histoire, dont j'espère qu'elle pourra un jour trouver une solution), mais de cette situation particulière, brutale et violente que constitue la colonisation de la Palestine. Or, dans *Combien je vous aime*, à travers le récit des processus coloniaux, l'on comprend qu'il existe des mécanismes qui se ressemblent profondément. Lorsque l'on ferme les yeux, l'on a parfois l'impression d'entendre les mêmes discours.

Pour proposer le film au comité éditorial, j'ai d'abord réalisé un travail de recherche documentaire (biographie et textes d'Azzeddine Meddour, travaux sur *Combien je vous aime*, recherche bibliographique), à partir d'un fonds composé de textes divers et variés, de qualité et de teneur différentes. C'était une sorte de matière première, une nourriture. J'ai ensuite chargé une doctorante d'écrire une notice bibliographique. Je l'ai jointe en annexe du film, puis j'ai envoyé l'ensemble à plusieurs personnes que je connaissais.

Toutefois, dans le même temps, personne n'était obligé de s'y conformer. Nous n'avons pas dit aux contributeur·ices : « Faites des textes en lien avec Gaza. » Cette question est ressortie spontanément. Nous sommes trois à l'aborder de manière explicite (Sonia Ahnou, Giulia Fabbiano et moi⁶). Pour le reste, elle traverse le numéro, mais de manière beaucoup plus implicite. De même, nous ne voulions pas faire d'appel à contributions public, car nous n'avons pas les moyens de recevoir un grand nombre de propositions et de faire un véritable travail de sélection. Il faut aussi connaître les personnes, leurs parcours, leurs recherches... Nous avons donc choisi des personnes que nous connaissions ou qui nous avaient été recommandées de proche en proche, notamment par les membres du comité de rédaction. Nous leur avons envoyé ces éléments et avons organisé une réunion à distance. J'ai alors expliqué la démarche, les raisons pour lesquelles j'avais choisi *Combien je vous aime*, et je leur ai demandé s'ils-elles étaient d'accord



3. Affiche de *Combien je vous aime*, réalisé par A. Meddour (1985). À partir d'archives coloniales françaises, le film revisite les images produites par le regard colonial avec humour et en darija, à travers la voix d'A. Alloula. © Radio Télévision Algérienne.

de s'engager dans cette aventure, et comment ils-elles souhaitaient l'aborder. Meryem Belkaïd devait présenter le film à ses étudiant·es dans le Maine, et Giulia Fabbiano l'a présenté aux sien·es à Aix-en-Provence.

Dès le départ, nous voulions travailler sur la réception du film. L'idée n'était pas vraiment de le décortiquer sur un plan cinématographique, mais plutôt d'analyser comment il est reçu aujourd'hui, et comment il est lu depuis différents points de vue. C'était cela, le véritable défi : *faire dialoguer les regards*. Il y a eu ensuite beaucoup de travail avec les participant·es. Certain·es auteur·ices n'argumentent pas toujours les faits qu'ils-elles considèrent comme évidents ou tangibles. Or, nous ne sommes pas dans la logique du tangible. Nous pensons qu'il faut toujours argumenter. Pourquoi écris-tu cela ? D'où vient cette idée ? Qui l'a formulée ? Quelle est son histoire ? Comment a-t-elle évolué ? Comment a-t-elle été contestée ? Lorsque l'on dit que « le cinéma algérien est né sous les bombes », il faut se demander qui a formulé cette idée, pourquoi, et comment elle a été reprise et critiquée. J'y fais particulièrement attention, de même qu'aux anachronismes, dates, contenus et références bibliographiques. Je veille à ce qu'il n'y ait pas de disparités entre les textes sur ces questions. Au final, cela a donné un résultat que j'aime beaucoup.

Cette année, en particulier, nous avons demandé à de jeunes artistes participant à un projet de création artistique appelé « Declic », encadré par Rafik Ouadi et Rima Djahnine et porté par mon autre école, basée à Alger, de réaliser des illustrations. Dans ce cadre, *Combien je vous aime* a été visionné plusieurs fois pour élaborer une méthodologie de travail sur un film, des textes et des œuvres plastiques. Parmi leurs propositions, j'en ai choisi certaines pour les mettre sur le site de la revue afin d'illustrer les articles. Ce sont des peintures inédites, réalisées de manière totalement libre. Les étudiantes ont travaillé à partir de ce que le film provoquait chez eux-elles. L'idée était de ne pas simplement illustrer les articles, mais de prolonger une réflexion à partir du film, de voir ce qu'il provoque chez chacun·e.

Après cette première réunion, chacun·e a envoyé un résumé pour présenter l'angle qu'il-elle souhaitait développer. Un mois plus tard, nous avons organisé une deuxième réunion. Nous avons reçu toutes les propositions et devons décider collectivement si elles étaient pertinentes, si nous pouvions aller plus loin, et si certains axes étaient intéressants ou non. Cela a très bien fonctionné.

SS : Ce travail collectif autour d'un même film produit donc quelque chose qui dépasse la simple addition des textes et des œuvres.

HD : Oui. L'idée n'est pas de construire un espace de déversoir, mais d'assumer pleinement sa subjectivité propre en la confrontant à celle des autres. J'aimerais inviter davantage de personnes, mais nous avançons à petits pas. Pour l'instant, nous sommes véritablement dans une démarche d'expérimentation. Nous essayons de réfléchir, de comprendre ce qui fonctionne et ce qui fonctionne moins, et progressivement d'apprendre de nos erreurs et de nos pratiques afin d'améliorer le projet.

Il est possible que, d'ici l'année prochaine, nous trouvions un éditeur qui propose de publier tous les numéros. Moi, je n'ai pas envie de le faire moi-même. Je pourrais me dire : « Nous allons créer une petite maison d'édition et commencer à éditer », mais ce n'est pas notre domaine. J'aimerais que quelqu'un dont c'est le métier puisse le faire. C'est une vraie envie. Pour nos vingt ans, en octobre 2026, peut-être que nous sortirons le premier numéro en version papier. Nous réimprimerions alors le numéro zéro. Ce serait notre histoire. Il serait augmenté, avec une longue introduction qui raconterait notre parcours de manière précise. C'est important pour le groupe, pour l'avenir, de raconter l'histoire de ce collectif.

4. DJAHNINE Habiba, 2024, « Désirs d'images. L'expérience des ateliers de création de films documentaires », *Imagine*, n° 0.

5. Paru après le numéro zéro, sous la coordination de Habiba Djahnine et Viktoria Luisa Metschl, et également disponible [en ligne](#).

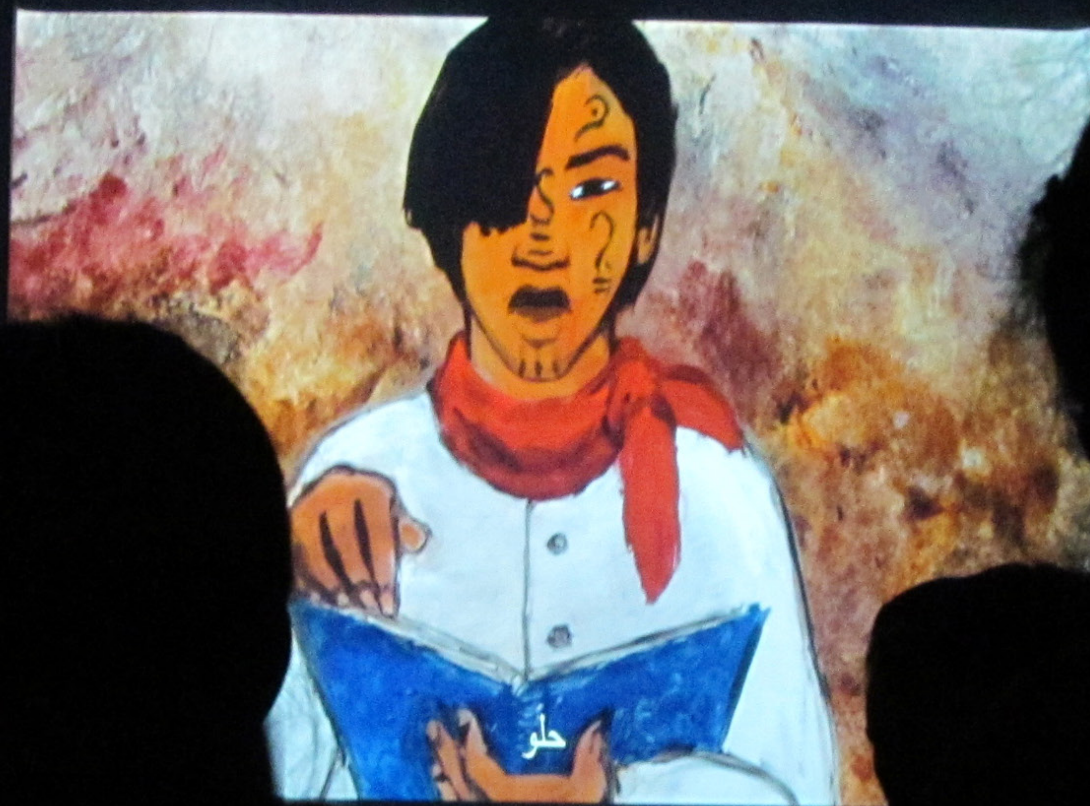
6. Voir dans *Imagine*, n° 1 : DJAHNINE Habiba, « *Combien je vous aime* de Azzeddine Meddour, un cinéma précurseur » ; AHNOU Sonia, « *Déplacements anachroniques à bord de Combien je vous aime* » ; FABBIANO Giulia et al., « *Défaire l'archive. Le geste cinématographique à l'épreuve de la libération* ».

La réception des films par le jeune public

Entre imagination libératrice et intériorisation de la violence et des préjugés

Insaf Machta

Critique de cinéma, trésorière de l'association *Sentiers-Massarib*
et chargée de la programmation cinématographique



À la croisée de l'éducation à l'image et de l'engagement associatif, ce texte, initialement paru en arabe dans *Malaffat NAAS** revient sur des séances de projections-débats organisées par l'association Sentiers-Massarib, à destination d'un public d'enfants, comme un véritable laboratoire du regard : un espace où se révèlent, entre imagination critique et intériorisation des normes sociales, les multiples façons dont les enfants voient et interrogent le monde.

Mots-clés : éducation à l'image, engagement citoyen, perception des enfants, ateliers de projections-débats

انطلاقاً من تقاطعات التربية على الصورة والعمل الجماعي، يعود هذا النص الذي نشر في الأصل باللغة العربية ضمن *ملفات ناس** إلى عروض سينمائية مشفوعة بنقاشات نظمتها جمعية مسارب لفائدة جمهور من الأطفال، بوصفها مختبراً حقيقياً للنظر والرؤية، فضاء تتكشف فيه، بين الخيال النقدي واستبطان المعايير الاجتماعية، السبل المتعددة التي يرى بها الأطفال العالم، يتساءلون عنه ويفكرون.

كلمات مفتاحية : التربية على الصورة، الالتزام المواطني، ادراك الأطفال، ورشات العروض والنقاشات

At the intersection of arts education and associative engagement, this text — originally published in Arabic in *Malaffat NAAS** — returns to screening-and-discussion sessions organized by the Sentiers-Massarib association for a children's audience, understood as a true laboratory of vision: a space where, between critical imagination and the internalization of social norms, the multiple ways children see, interpret, and question the world are revealed.

Keywords: Image education, associative engagement, children's perception, film discussion workshops

* Texte paru sous le titre « Bayna al-ḥayāl al-taḥarrurī wa-istibtān al-'unf wa-al-afkār al-musqaṭa: ḡumhūr al-aṭfāl wa-al-yāfī'īn wa-qirā'at al-aflām » ([en ligne](#)) et traduit de l'arabe par l'autrice. L'IRMC adresse ses plus chaleureux remerciements à Insaf Machta pour ce partage et pour le minutieux travail de traduction qu'elle a effectué, ainsi qu'à l'équipe de *Malaffat NAAS* (Network of Arab Alternative Screens), en particulier à Nada Bakr et Mai El Gammal, pour leur accord relatif à la diffusion de ce texte.

Les projections destinées aux enfants sont, pour nous, comme un laboratoire où nous observons les manifestations de l'interaction entre les œuvres cinématographiques, la subjectivité du jeune public et sa perception d'une réalité mouvante, interaction traversée par deux dynamiques contradictoires et oscillant entre l'imagination émancipatrice et l'intériorisation de la violence et des idées reçues. Avant de décrire ce qui est à l'œuvre dans ce laboratoire et de commenter la réception des films par les enfants, il est nécessaire de situer cette expérience dans le contexte d'un travail associatif que nous menons depuis bientôt une décennie.

La diffusion de la culture cinématographique auprès des enfants a commencé, pour nous, dès la création de l'association Sentiers-Massarib en 2017. Elle représentait au début un volet mineur de notre projet et s'inscrivait dans un partenariat avec l'association **L'Art Rue**, ayant comme point d'ancrage la Médina de Tunis et plus précisément les locaux de nos partenaires à Dar Bach Hamba. La relation qui s'est tissée entre nous et des enfants âgés de sept à onze ans est en grande partie tributaire des spécificités de cet espace. L'expérience s'est étendue dès la deuxième année à des écoles situées dans les quartiers populaires limitrophes de la vieille Médina, où **L'Art Rue** a aménagé des espaces adaptés aux activités culturelles et artistiques. Nos séances de projections-débats se sont prolongées jusqu'à aujourd'hui ; elles ont été notamment suivies à Dar Bach Hamba par un petit groupe que l'on a vu passer de l'enfance à l'adolescence. Les particularités de cet espace de même que le rapport construit avec le lieu étaient les garants de la régularité de l'activité et de son ancrage dans l'environnement de la Médina.

Les spécificités des espaces et la construction du lien social

Dar Bach Hamba est un lieu ouvert sur la vieille Médina de Tunis et les quartiers limitrophes. Nos ami-es de **L'Art Rue** nouent des liens avec les habitantes grâce aux activités culturelles et artistiques destinées aux enfants. Au fil des années, cet espace, assidûment fréquenté par les enfants, devient pour eux-elles comme une deuxième maison. Cette familiarité avec le lieu n'est pas toujours de tout repos pour nous autres animateur-ices car elle se traduit, par moments, par une certaine turbulence et une hostilité vis-à-vis des adultes. Le « chaos » qui en résulte est sans doute une manière de s'affirmer en l'absence des liens

2. Lancement de la première séance de l'année à l'école primaire de Bab Souika. Au programme, *Le Cirque (1928)* de C. Chaplin. © Sentiers-Massarib.



traditionnels où l'usage de l'autorité exclut l'écoute et le dialogue. Notre tentative d'établir un lien autre génère un désarroi. Les enfants expriment ce sentiment par le franchissement des limites à la fois énoncées, expliquées par nous et considérées comme indispensables au bon déroulement des activités. Nous veillons, dès les premières séances, à instaurer des règles relatives au visionnage des films et à l'échange. Nous cherchons notamment à renverser cette tendance à prendre la parole de manière anarchique qui exclut l'écoute. L'école renforce sans doute cette dynamique fondée sur une affirmation concurrentielle de soi où il n'y a pas de place pour la recherche collective du sens et pour le questionnement.

Avec le temps, ce comportement s'estompe ; la relation avec les adultes et avec le lieu change progressivement. La transformation est surtout perceptible chez celles et ceux qui fréquentent l'espace des années durant, de l'enfance à l'adolescence. Le sentiment d'appartenance au lieu se renforce et l'intériorisation des règles fait en sorte que les responsables de **L'Art Rue** confient aux adolescentes l'accueil des enfants. Dar Bach Hamba devient ainsi un espace où le groupe se constitue sur des bases autres que celles

des liens familiaux et éducatifs traditionnels, ce qui est susceptible de faire naître un sens de la responsabilité et de créer des relations où les activités culturelles et artistiques jouent un rôle primordial dans la construction du lien social. Les spécificités de l'espace et les activités qu'il accueille contribuent ainsi à faire naître un sentiment d'appartenance qui se distingue de ce qui est commun, et nous amènent à considérer les enfants et les adolescentes comme des sujets dont les visions entrent en résonance avec les nôtres.

Quant aux espaces créés dans les écoles, et en dépit de la difficulté d'y faire naître des liens d'appartenance du même ordre, ils ne tardent pas à devenir des lieux d'expression à partir des films et selon des règles différentes de celles adoptées dans les écoles. Les premières séances permettent de faire des constats relatifs au rapport à l'image et à la prise de parole. La difficulté de se concentrer pendant la projection et la tendance à commenter le film à voix haute pendant que les images défilent font partie de ce constat. Ce comportement est dû au fait que les enfants ne sont pas habitués à regarder les images en silence et il est, par ailleurs, lié à la consommation de contenus audiovisuels de manière

discontinue et réfractaire à la construction de la compréhension, de telle sorte que les images ne sont plus porteuses de continuité narrative. Les premières séances sont dédiées à l'instauration du rituel de la projection et des règles de l'échange. Les premiers débats sont chaotiques car les enfants n'expriment pas leurs points de vue de manière ordonnée ; ils-elles cherchent avant tout à arracher la parole en exerçant une pression sur les animateur-ices des séances. Il nous semble que l'école crée cette concurrence entre les élèves au détriment de l'écoute et de l'échange. Nous cherchons de ce fait à rectifier le tir pendant les deux premiers mois de l'année. C'est ainsi que l'espace de l'activité devient différent de la salle de classe. Les enfants s'aperçoivent au bout de quelque temps qu'il ne s'agit pas pour nous de les évaluer, de même qu'ils-elles apprennent à s'écouter les un-es les autres. Nous essayons, quant à nous, de ne pas être une source de savoir : lorsque les participantes nous posent des questions, nous n'y répondons pas immédiatement et faisons en sorte que les réponses s'élaborent de manière collective à partir des tentatives des enfants afin d'aboutir à une exploration participative des significations du film. Les espaces

qui accueillent nos activités dans les écoles deviennent ainsi des lieux où le rituel de la projection est respecté, où naît un autre rapport à l'image et se construit un lien différent avec les adultes, parce que soustrait à l'évaluation et à l'autorité du savoir.

Tous les espaces évoqués n'auraient pas pu voir le jour sans la révolution de 2011, qui a ouvert le champ associatif et rendu possibles les partenariats avec les écoles, en dépit du conservatisme du milieu scolaire et des méthodes d'enseignement. Et malgré le recul des libertés dans le pays, nous continuons en tant qu'associations à faire fructifier les acquis de la révolution et les liens établis entre les arts, la culture et la chose publique.

Le rapport au cinéma et nos partis pris de programmation

Le comportement des enfants lors des premières séances s'explique aussi par l'absence des représentations liées au cinéma dans la culture de notre jeune public. Les participantes continuent, par exemple, à bavarder après le lancement de la projection et, comme indiqué plus haut, ils-elles ne voient pas d'inconvénient à commenter le film à voix haute tout en le regardant, ce qui rend la concentration difficile, surtout quand il s'agit de longs métrages. Le débat montre, par ailleurs, que les enfants ont du mal à restituer le fil narratif et que leur réception de l'histoire est fragmentaire. C'est la raison pour laquelle nous programmons des courts métrages au début de l'année et ne passons aux longs que lorsque nous constatons un changement dans le rapport aux images et une amélioration au niveau de la concentration.

Mais il faudrait sans doute relativiser le constat relatif à l'absence des représentations liées au cinéma. Quand nous avons montré *Les Quatre cents coups* de François Truffaut dans une école primaire, il y a eu une discussion entre les enfants sur la situation de la famille d'Antoine Doinel : « Est-ce une famille pauvre ou riche ? » Un élève a affirmé : « C'est une famille riche parce qu'elle va au cinéma. » Cette réponse est fondée sur une projection étroitement liée à la perception du cinéma et des arts en Tunisie comme l'apanage des milieux aisés, alors que le film se rapporte à une époque où le cinéma était un art populaire en France.

En dépit des difficultés évoquées plus haut, notre programmation s'écarte de tout ce qui est formaté. Nous veillons à présenter une programmation diversifiée, comportant des films récents ancrés dans des contextes

3. Le Cirque de C. Chaplin (1928) à l'école primaire de Bab Souika. © Sentiers-Massarib.



différents et relevant de plusieurs genres cinématographiques, et des films de patrimoine appartenant à des courants divers (le burlesque, le néoréalisme italien, la Nouvelle Vague). L'enjeu consiste à habituer les enfants à la diversité des univers esthétiques et à faire de la programmation une fenêtre ouverte sur les cultures du monde. Certains films nous permettent d'ailleurs d'évoquer des contextes historiques et géographiques dont l'explicitation est nécessaire à la compréhension des œuvres programmées.

Pour ce qui des films d'animation, par exemple, nous évitons les œuvres relevant de modes de production dominants, comme les films de Walt Disney. Nous choisissons plutôt des films à la fois moins visibles et ayant une dimension critique, comme ceux de Paul Grimault, Jean-François Laguioni ou

encore Florence Mialhe. L'expérience a montré l'ouverture des enfants et leur disposition à accueillir des univers esthétiques différents de ce qu'ils-elles ont l'habitude de consommer, en dépit de quelques remarques qui reproduisent parfois des représentations stéréotypées de l'image et de la culture de l'Autre. Et dans ce cas, les représentations négatives deviennent objets de discussions.

Nous veillons justement à partir de ce qui suscite l'étonnement ou le refus des enfants de certaines spécificités culturelles pour extraire ce qu'il y a de commun entre les expériences humaines par-delà les différences de contextes. Les enfants ont tendance au demeurant à réfléchir sur les représentations à partir de leur réalité, ce qui confère au commentaire une dimension politique et crée des liens, par le biais de l'extrapolation, entre le local et d'autres contextes.

Quand la réception des films devient l'expression d'une vision de la réalité

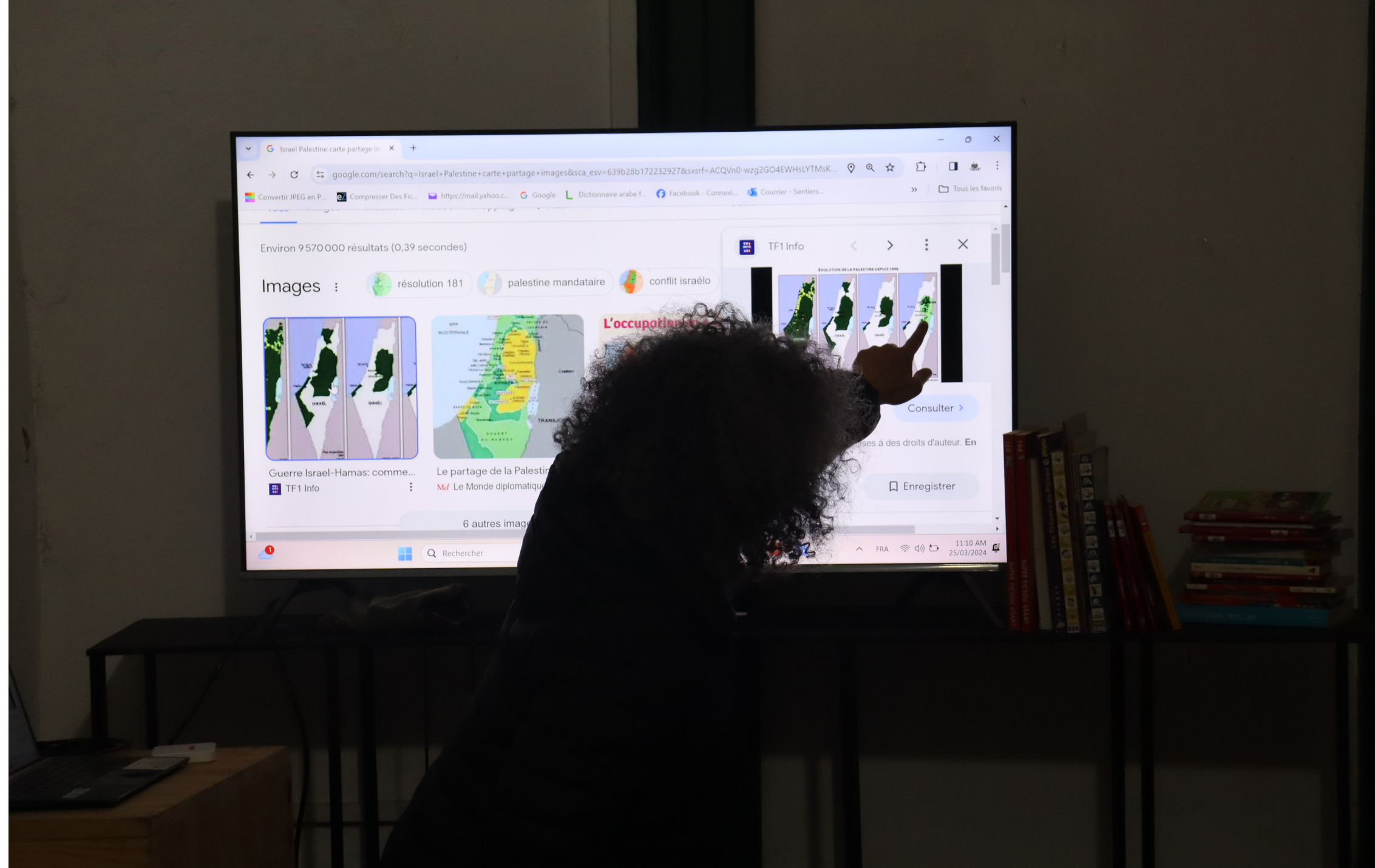
Je partirai de quelques propos qui sont restés gravés dans ma mémoire en raison de leur originalité ou de ce qu'ils ont de déconcertant. Certains sont le fruit d'une extrapolation émanant d'une lecture à la fois originale et critique de la réalité à partir des lignes narratives du film. Lors d'un débat autour du *Cirque* de Charlie Chaplin (voir ill. 2 et 3), un enfant de dix ans nous a fait remarquer que le public était plus important que le directeur du cirque parce que ce dernier a été amené, grâce au public, à reconnaître le talent de Charlot alors qu'il était question de l'engager comme agent d'entretien, avant d'ajouter : « Nous sommes donc plus importants que Béji Caïd Essebsi » (président de la République à l'époque – le

débat date de 2018). Cette lecture est le fruit d'une extrapolation originale fondée sur le lien établi entre la représentation de l'autorité – question centrale dans les films de Charlie Chaplin – et une réalité complètement étrangère au film. L'analogie procède d'un élan émancipateur, d'une conscience de la valeur de la volonté populaire et de la vitalité de l'événement révolutionnaire dans l'imaginaire de l'enfant. La réception du film acquiert ainsi une dimension politique locale et élargit le champ de la représentation inhérent au film de Chaplin à d'autres contextes, extension que nourrit l'imaginaire du-de la spectateur·rice.

Ces lectures étaient, à vrai dire, plus récurrentes pendant les premières années du projet où les enfants étaient particulièrement influencés par le débat public et par différentes manifestations de l'émancipation sociétale. Lors d'un débat autour du *Tableau* de Jean-François Laguioni, film d'animation que nous avons projeté pour la première fois en 2020, nous étions étonnées par la compréhension de la symbolique des catégories créées par le scénariste et le réalisateur : les Toupins, les Pafinis et les Reufs, et l'analogie établie par les enfants entre cette classification et la structure de la société et les strates qui la constituent. Et vu l'importance des recoupements entre la représentation artistique et la représentation sociale et politique dans le film, nous avons préféré, afin de creuser cette question, partir de séquences précises, dont celle qui a lieu dans l'atelier du peintre. C'est le moment où les Pafinis décident d'investir l'atelier pour demander au peintre de finir son travail, afin qu'ils ne soient plus persécutés par les Toupins. Les personnages découvrent plusieurs tableaux dans l'atelier où ils entrent. Ils passent d'un tableau à l'autre, transformant ainsi ce qui est représenté et ce qui est sujet au changement au gré de leurs entrées et sorties et de celles d'autres personnages atteints par ce mouvement permanent. Lorsque nous avons commenté cette séquence, l'une des participantes nous a fait remarquer que les seuls personnages qui ne passent pas d'un tableau à l'autre sont les soldats et elle l'a expliqué par le fait qu'ils ne peuvent pas franchir le cadre parce qu'ils sont disciplinés. Nous étions surprises par la finesse de la remarque, qui enrichit la signification du mot « cadre », renforçant ainsi le recoupement entre les significations artistique et politique de la représentation.

Dans tous ces cas de figure, la lecture politique des films par les enfants émane de leur compréhension de la réalité et peut être considérée comme l'une des expressions du débat public dans le pays. Dans un autre film d'ani-

4. On sort les cartes après une séance d'analyse filmique consacrée à *Nation Estate* (2012) de L. Sansour, projeté lors d'un atelier de critique destiné aux adolescentes. © Sentiers-Massarib.



mation intitulé *Le Voyage du prince*, Jean-François Laguioni met en scène une séance de l'Académie des sciences en France. La tension est telle lors de cette séance que les adolescentes présentes à cette projection ont comparé l'Académie des sciences à l'Assemblée constituante tunisienne élue en 2011. Les participantes ont fait cette analogie alors que nous avons montré le film en 2020, autrement dit après la fin du mandat de l'Assemblée constituante et le changement de nom du parlement tunisien. Pourtant, les adolescentes ont continué à nommer ainsi le parlement sans doute parce que la Constituante était liée dans leur imaginaire aux débats houleux et à leur transmission télévisuelle pendant les trois ans correspondant à la rédaction de la Constitution de 2014.

Parfois, l'extrapolation consiste dans la compréhension d'un contexte inconnu des participantes à la lumière d'un autre contexte présent dans leur imaginaire ou de ce qui se dit autour d'elles-eux concernant certaines situations sociales et politiques. Lorsque nous avons montré *Mary Poppins* de Robert Stevenson dans une école primaire, les enfants ont compris que le personnage de la mère était une féministe mais ils-elles ont employé d'autres mots pour qualifier son engagement : « Elle défend les femmes qui subissent des violences. » Nous avons compris à ce moment-là cette lecture, qui s'écarte de la représentation de l'engagement de la mère dans le film, à la lumière de l'actualité : *Mary Poppins* a été projeté une semaine après le meurtre d'une femme par son mari, policier de son état.

L'affaire a été longuement débattue dans les médias, en lien avec la nécessité d'appliquer une loi promulguée après la révolution et se rapportant à la lutte contre les violences faites aux femmes. Cet exemple et d'autres encore permettent de percevoir les échos des débats publics dans l'imaginaire des enfants.

Il y a deux ans, quelques mois après l'offensive israélienne sur Gaza, nous avons projeté *La Traversée* de Florence Mialhe (voir ill. 1). Le film raconte l'histoire de deux frères qui appartiennent à une minorité ethnique ou religieuse qui demeure non identifiée et qui subit la répression de milices dont on ignore aussi l'identité. Au cours de la projection, nous avons entendu les enfants s'interroger sur l'identité du groupe persécuté et expulsé de sa terre ; certain-es se sont demandé si l'his-



5. On sort les cartes après la projection de *La Petite vendeuse de soleil* (1999) de D. Diop Mambéty à l'école de la rue El Marr. © Sentiers-Massarib.

toire se passait en Palestine. Le débat a en partie porté sur l'identité des victimes et sur la notion de minorité. L'extrapolation n'était pas surprenante dans ce cas, dans la mesure où les agressions s'inscrivaient dans un scénario génocidaire et où l'indétermination identitaire fait en sorte que le film peut convoquer plusieurs contextes. Ce qui était plutôt surprenant, c'est une autre question posée par un enfant : « L'armée qui commet ces crimes, c'est celle du pays ou une armée étrangère ? » La question tire certes sa pertinence de l'indétermination du contexte, qui est l'un des partis pris de ce film d'animation, mais elle est aussi l'expression de cette conscience, étonnante chez un enfant, que l'État peut réprimer ses propres citoyen·nes en mobilisant l'armée.

Si ces lectures et ces extrapolations politiques émanent de la conscience des enfants et de leurs perceptions de la réalité expriment un sens critique et une imagination émancipatrice, il n'en demeure pas moins que leurs

représentations ne sont pas dépourvues d'une intériorisation de la répression sociale. D'autres extrapolations peuvent les empêcher, dans ce cas, d'avoir de l'empathie avec des personnages, y compris avec des enfants de leur âge. Ainsi, quand le comportement du personnage de l'enfant franchit certaines limites et quand il est puni, le public des enfants se met souvent du côté de l'autorité qui punit. Cette position, assez surprenante pour nous autres adultes, n'est relativisée qu'après un long débat. Pour discuter ce point de vue, nous faisons remarquer aux enfants la contradiction entre le plaisir qu'ils-elles ont éprouvé, en tant que spectateur·ices, à être témoins de ce franchissement des limites, et la légitimation d'une punition non proportionnelle à ce qui a été commis par le personnage de l'enfant. Telle était la position des enfants face à la punition dans *Les Quatre cents coups* de François Truffaut et dans *Le Passager* de Abbas Kiarostami.

Dernièrement, nous avons été particulièrement étonné·es d'une opinion exprimée par une élève au sujet du comportement du père dans *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica : elle lui a donné raison d'avoir giflé son fils, qui n'a pourtant franchi aucune limite. L'élève s'est expliquée en reprochant au personnage de l'enfant de poser beaucoup de questions. Un autre élève a justifié la gifle par la fatigue du père. Nous pouvons certes expliquer ces réactions par l'empathie que suscite le père. Mais la raison pourrait aussi consister dans la représentation qu'ils-elles ont des adultes et dans le fait qu'ils-elles auraient tendance à penser qu'en tant adultes, les animateur·ices que nous sommes seraient du côté de l'autorité qui punit l'enfant. Tout se passe comme s'ils-elles évitaient aussi d'accuser les adultes d'être injustes, parce que cela reviendrait à avouer qu'il y a un conflit souterrain avec les représentations intérieures de l'autorité.

L'intériorisation des représentations sociales et des idées reçues se manifeste surtout lorsque l'on montre aux enfants des films d'Afrique subsaharienne. La réception de ces films est souvent entachée de remarques qui montrent que les enfants ont du mal à se projeter dans les univers représentés. Lorsque les enfants voient des plans de mets ou des séquences de danse, ils-elles trouvent cela étrange, et il leur arrive même d'exprimer un dégoût ou de proférer des propos racistes pendant la projection. Nous avons aussi remarqué, pendant les débats, que les enfants peinent à faire le lien entre notre réalité et celle représentée dans certains films d'Afrique subsaharienne. Un groupe d'élèves nous a dit après la projection de *La Petite vendeuse de soleil* de Djibril Diop Mambéty (voir ill. 5) : « Ça se passe dans un pays très pauvre. » Et quand nous leur avons demandé d'expliquer cette impression, ils ont rétorqué : « Il y a beaucoup de vendeurs ambulants. » Nous étions surpris·es, parce que l'école où a eu lieu cette projection est située près d'une place où il y a beaucoup de vendeurs ambulants. L'incapacité à faire le lien entre la réalité tunisienne et celle représentée dans les films d'Afrique subsaharienne révèle un refus de l'identification. Lors d'une autre projection de *La Petite vendeuse de soleil*, le flot de remarques racistes n'a pas cessé jusqu'à ce qu'on entende l'appel à la prière dans l'une des séquences. Nous avons entendu les enfants s'interroger à voix haute : « Ce sont des musulmans ? »

Nous nous attelons lors des débats à la déconstruction des représentations racistes et à établir des liens entre la réalité représentée et celle de notre public, et ce pour les amener à percevoir ce qui est commun entre les cultures. D'ailleurs, les remarques racistes finissent par disparaître lorsque nous montrons plusieurs films d'Afrique subsaharienne, de même qu'elles sont rares dans les groupes où il y a quelques élèves noirs.

Il nous est arrivé, après les débats, de projeter la carte de l'Afrique (nous l'avons fait aussi pour d'autres régions du monde ; voir ill. 4 et 5) pour amener les enfants à situer le pays où se passe l'histoire du film et à se représenter la distance qui le sépare de la Tunisie. Lors de l'une des séances, un enfant s'est rapproché de l'écran et s'est mis à suivre le tracé des frontières des pays séparant la Tunisie du Sénégal, donnant l'impression qu'il cherchait la route vers le Sénégal. Ce geste original, issu d'une confusion entre la frontière et la route, nous a semblé à la fois poétique et significatif. Il exprime, d'abord, inconsciemment le refus de voir les entraves infranchissables que sont devenues les frontières. Il est aussi l'illustration de ce rapport poétique que nous cherchons à établir entre les représentations cinématographiques et la réalité des enfants.



1. L'ABC, cinéma historique du centre-ville de Tunis. © Inkyfrada.

Regards sur le cinéma

Histoire, critique et création

Entretien avec Ikbal Zalila

Enseignant de cinéma (*Université de La Manouba*)

et ancien directeur artistique des Journées cinématographiques de Carthage

Propos recueillis par le service des publications de l'IRMC

Dans cet entretien, Ikbal Zalila revient sur son parcours inscrit entre recherche, critique, enseignement et programmation cinématographique, en esquisant une réflexion plus large sur les mutations du cinéma en Tunisie. De sa thèse consacrée aux mises en scène de Habib Bourguiba dans les *Actualités cinématographiques* à son engagement dans des festivals comme les Journées cinématographiques de Carthage et Gabès Cinéma Fen, il interroge les rapports entre image, politique et mémoire. Il défend un cinéma d'auteur attentif aux formes, à la fragilité des œuvres et à l'émergence de nouvelles sensibilités esthétiques et générationnelles. Cet échange éclaire ainsi les tensions, les évolutions et les possibles qui traversent aujourd'hui le paysage cinématographique tunisien.

Mots-clés : cinéma tunisien, cinéma d'auteur, image et politique

يعود إقبال زليلة في هذا الحوار إلى مساره بين البحث الأكاديمي والنقد والتدريس والبرمجة السينمائية، واضعًا بذلك إطارًا لتأمل أوسع في التحولات التي تشهدها السينما في تونس. فمن أطروحته حول تمثيلات الحبيب بورقيبة في الأخبار السينمائية، إلى انخراطه في مهرجانات مثل أيام قرطاج السينمائية وقابس سينما فن، يطرح أسئلة حول العلاقة بين الصورة والسياسة والذاكرة. ويدافع عن سينما مؤلف تُولي اهتمامًا للأشكال الفنية، وهشاشة الأعمال، وظهور حساسيات جمالية وجيلية جديدة. ويضيء هذا الحوار التوترات والتحولات والاحتمالات التي تطبع اليوم المشهد السينمائي التونسي.

كلمات مفتاحية : السينما التونسية، سينما المؤلف، الصورة والسياسة

In this interview, Ikbal Zalila reflects on his trajectory between academic research, film criticism, teaching, and festival programming, while outlining a broader reflection on the transformations of cinema in Tunisia. From his doctoral work on the staging of Habib Bourguiba in newsreels to his involvement in festivals such as the Journées cinématographiques de Carthage and Gabès Cinéma Fen, he examines the relationships between image, politics, and memory. He advocates for auteur cinema attentive to form, the fragility of works, and the emergence of new aesthetic and generational sensibilities. This exchange thus sheds light on the tensions, evolutions, and possibilities shaping today's Tunisian cinematic landscape.

Keywords: Tunisian cinema, auteur cinema, image and politics



IRMC : Vous avez effectué une thèse en histoire de l'art sur l'image de Bourguiba dans les *Actualités tunisiennes*¹. Pouvez-vous nous parler de ces premiers travaux ?

Ikbāl Zalila (IZ) : Ma thèse sur les mises en scène du politique dans les actualités cinématographiques tunisiennes entre 1956 et 1970 tire son origine de mon désir de comprendre cette période importante de l'histoire de la Tunisie, et de déconstruire, en quelque sorte, la propagande officielle opérée par l'image et le son. Elle part d'une répulsion que je ressentais pour le spectacle pathétique proposé par les caméras de télévision aux ordres d'un Bourguiba vieillissant, malade et en fin de règne. Au fondement de ma thèse, il y avait les images des directives du président où celui-ci, filmé dans la force de l'âge, haranguait les foules de Tunisien·nes en même temps que les spectateur·ices, les yeux dans les yeux, pour leur donner des leçons de vie et de citoyenneté. C'est ce sentiment mitigé qui a éveillé mon désir de remonter à une période cruciale de l'histoire de la Tunisie : celle de l'édification de l'État et de

sa consolidation, qui a ensuite laissé place à un essoufflement de l'élan de construction nationale. Celui-ci s'est notamment matérialisé dans les tentatives de l'État indépendant de multiplier les mises en scène du pouvoir et dans la répression de toute voix dissonante, à un moment où Bourguiba, déjà érigé en symbole, n'était plus en mesure d'incarner cette Tunisie.

J'ai choisi de le faire en réalisant un film à partir des actualités tunisiennes mettant en miroir la trajectoire de la représentation du corps bourguibien avec celle de la grande Histoire de la Tunisie. Mon hypothèse était que ces trajectoires coïncidaient ; le déclin du corps bourguibien (et de sa représentation) suivait celui de cette période d'essoufflement qu'a connue la Tunisie à partir de 1967.

IRMC : Vous êtes par ailleurs critique cinématographique et enseignez à l'[Institut Supérieur des Arts Multimédia de La Manouba \(ISAMM\)](#). Comment ces différentes expériences – recherche, critique et enseignement – s'enrichissent-elles mutuellement dans votre approche du cinéma ?

IZ : Je suis enseignant à l'université, mais je n'estime pas être chercheur. J'ai très peu publié et je suis bloqué dans un travail d'habilitation à diriger les recherches (HDR) depuis quelques années. J'ai écrit certains articles dont je suis fier, le reste consistant en un travail de journaliste dont je me suis acquitté honnêtement, sans prétention aucune à faire œuvre de critique². La critique qui me parle est bien au-delà de ce que j'ai pu produire, hormis quelques textes ici et là.

Rétrospectivement, je pense que le travail journalistique m'a quelque peu éloigné de la recherche, en m'offrant notamment une liberté de ton et la possibilité d'écrire dans un style plus alerte que ne le permet l'univers plus corseté de l'écriture académique. Ce que m'a appris la critique, c'est une manière d'al-

ler vite à ce qui me semble essentiel dans un film, ainsi que le souci de partager quelque chose d'une émotion vécue face à un film, loin de tout jargonage. Quant à l'enseignement, il a été crucial dans ma formation dans la mesure où il m'astreint à la précision, à la clarté de l'exposé et à l'écoute. Intervenant dans un département de cinéma à vocation plutôt pratique, je suis petit à petit sorti d'une vision idéale des films pour développer une meilleure connaissance de la manière dont ceux-ci sont fabriqués. De là naît une attention particulière aux questions de forme et à leurs contributions, décisives, à la production de sens.

IRMC : Outre vos casquettes de critique et d'enseignant, vous êtes également engagé dans la programmation de festivals en Tunisie. Pouvez-vous nous en parler ?

IZ : De toutes les casquettes mentionnées dans votre question, c'est celle de la programmation de festivals qui me tient le plus à cœur. Elle est une porte ouverte au partage avec le public de ce que j'estime être un cinéma qui *doit être montré* ; elle est une opportunité de voir beaucoup de films, et probablement aussi de sortir d'un certain sectarisme, car l'on ne programme jamais pour soi et selon ses goûts mais bien par rapport à un cap fixé conjointement avec une équipe artistique.

Il est vrai que les expériences aux festivals Gabès Fen³ (*voir ill. 2*) et aux Journées cinématographiques de Carthage⁴ (JCC ; *voir ill. 3*) étaient différentes. Les JCC, disposant d'une identité plus au moins établie, ne constituaient pas vraiment pour moi un territoire de liberté ; j'ai dû composer avec cette identité, mais je suis fier d'avoir ouvert çà et là des fenêtres permettant de promouvoir un cinéma auquel je croyais. L'organisation des festivals Gabès Fen a été différente, compte tenu du fait que nous avons organisé cinq sessions consécutives durant lesquelles l'identité du festival a été définie sans faire de concession. Nous souhaitions promouvoir un cinéma minoritaire, marginal et, surtout, politique, de par son souci de questionner les formes établies. C'est la programmation qui m'a redonné

2. Voir notamment ses contributions régulières au journal *Le Temps* (23 juillet 2011, « [Cinéma tunisien : entre espoirs et déficit d'histoires](#) » ; 20 novembre 2011, « [Préséance de l'art. Film documentaire : Rouge parole de Lyes Bacchar, présenté en marge de la conférence Euromed3](#) »), 27 janvier 2013, « [Chronique : Désamours du cinéma](#) » ; 23 janvier 2020, « [Chronique : les limites de la transgression](#) » ; 9 novembre 2020, « [Contre l'amnésie, pour une politique de sauvegarde du patrimoine cinématographique](#) ») et ses billets parus sur *Africiné.org* (27 février 2008, « [Le cinéma dans la cité : à propos de trois débats autour de Junun \[Fadhel Jaibi, Tunisie\]](#) ») et *Nachaz* (15 juillet 2013, « [Des mots et des idées en politique](#) »).

3. Festival culturel et artistique organisé à Gabès (sud-est de la Tunisie), mettant en avant des spectacles, expositions et événements locaux et régionaux.

4. Les Journées cinématographiques de Carthage (Grand Tunis) désignent un festival de cinéma annuel dédié à la promotion du cinéma africain et arabe.

1. ZALILA Ikbāl, 2010, *Les mises en scène du politique dans les Actualités cinématographiques tunisiennes entre 1956 et 1970*, thèse de doctorat en art, sciences de l'art et études cinématographiques, sous la direction de D. Serceau (Université Paris 1).



3. Affiche de la 25^e édition des Journées cinématographiques de Carthage (29 novembre-6 décembre 2014). © JCC.



4. Façade principale du cinéma Le Palace, construit en 1903 sur l'artère principale de la capitale tunisienne. © wikimédia.

le goût de la recherche. Ce que j'essaie d'entreprendre à présent, c'est la capitalisation d'une vingtaine d'années de travail dans ce domaine.

IRMC : Quelles sont les évolutions récentes dans le cinéma tunisien et/ou maghrébin qui vous semblent particulièrement marquantes ou prometteuses ?

IZ : Je ne crois pas qu'il existe un cinéma tunisien, pas plus qu'il n'existe, selon moi, de cinéma français ou chinois. Je parlerais plutôt de films *faits en Tunisie*. Et s'il fallait esquisser une tendance (avec toute la prudence que cela requiert), je dirais que le spectre des possibles s'est élargi dans le champ cinématographique. L'on observe une diversification qui est indiscutable en termes de genres et d'approches, et une vivacité du cinéma documentaire qui me semble bienvenue. On constate aussi une bonne santé du cinéma commercial – peut-être faudrait-il s'en inquiéter ?

Dans la galaxie du film d'auteur, au sein de laquelle je me positionne (de par mon histoire avec les films), il est désormais possible de voir émerger des propositions singulières qui, quoique fragiles – et je dois dire que la fragilité d'un film n'a jamais été une tare à

mes yeux, sont reconnues ici et ailleurs pour leurs qualités cinématographiques, et non pas pour leur supposée congruence avec des représentations figées d'un pays fantasmé ailleurs. De même, il n'y a plus, à mon sens, de fossé technologique entre les pays ; les technicien-nés de cinéma suivent tous-tes plus ou moins la même formation et apprennent sur les mêmes types de matériel.

Sans chercher à généraliser ni verser dans le jeunisme, je pense qu'il existe une nouvelle génération de producteur-ices qui m'apparaît plus « mondialisée », plus au fait des tendances les plus récentes du cinéma, plus cinéphile, surtout. Il me semble que c'est une bonne chose ; les cartels de producteur-ices n'ont pas toujours été bénéfiques au cinéma.

Le nombre de films tunisiens à l'affiche dans les salles de cinéma est aussi un indicateur à prendre au sérieux. De fait, il ramène le public dans les salles – surtout certaines bien spécifiques, dont je tairai le nom. Pour l'heure, c'est essentiellement un public de télévision et de plateformes de vidéo à la demande ; il n'en demeure pas moins que ce phénomène est à examiner de près d'un point de vue sociologique.

III. L'AIR DU TEMPS

Voir le monde autrement

Photographie de Saphia Arezki, utilisée dans plusieurs programmes du cycle « Regarder
l'Algérie aujourd'hui : des films et des recherches ». © S. Arezki





1. L'hôtel Africa de Tunis, qui abrite le cinéma historique du même nom. © wikimédia.

Cinéma et anthropologie à Tunis

Le festival Jean Rouch hors les murs, un rendez-vous attendu

Katia Boissevain

Chargée de recherche en anthropologie (CNRS/IDEAS)

et directrice de l'IRMC de 2021 à 2025

Chaque année depuis 2024, le festival international Jean Rouch hors les murs à Tunis investit la salle historique de L'Africa, sur l'avenue Habib Bourguiba, pour faire dialoguer cinéma documentaire, anthropologie visuelle et sciences humaines et sociales. Né d'une collaboration entre le Comité ethnographique du film et l'IRMC dans le cadre de son axe « Écritures visuelles », ce rendez-vous propose projections, débats et ateliers de formation réunissant chercheuses, cinéastes et étudiantes venu-es du Maghreb, d'Afrique de l'Ouest et d'Europe. À travers cette expérience collective, le festival contribue à renouveler les manières de regarder et de penser le monde, en mettant en lumière la puissance heuristique des images, les formes sensibles de la connaissance anthropologique et les dynamiques de transmission qui se tissent autour du cinéma documentaire.

Mots-clés : cinéma documentaire, anthropologie visuelle, écritures visuelles, formation

منذ عام 2024، يتخذ مهرجان جان روش خارج الجدران في تونس، كل سنة، من قاعة السينما الأفريكا التاريخية الواقعة بشارع الحبيب بورقيبة فضاء له، ليفتح حوارًا بين السينما الوثائقية والأنثروبولوجيا البصرية والعلوم الإنسانية والاجتماعية. وقد وُلد هذا الموعد الثقافي من تعاون بين لجنة الفيلم الإثنوغرافي ومعهد البحوث المغرب المعاصر (IRMC) في إطار محوره البحثي «الكتابات البصرية»، حيث يقترح عروضًا سينمائية ونقاشات وورشات تكوينية تجمع باحثين وباحثات، ومخرجين ومخرجات، وطلبة وطالبات من المغرب العربي وغرب إفريقيا وأوروبا. من خلال هذه التجربة الجماعية، يساهم المهرجان في تجديد طرق النظر إلى العالم والتفكير فيه عبر إبراز القوة المعرفية للصور، والأشكال الحسية للمعرفة الأنثروبولوجية، وديناميات نقل المعارف التي تتشكل حول السينما الوثائقية.

كلمات مفتاحية : السينما الوثائقية، الأنثروبولوجيا البصرية، الكتابات البصرية، التكوين

Since 2024, the international festival Jean Rouch hors les murs in Tunis has taken over the historic L'Africa cinema on Habib Bourguiba Avenue every year, fostering dialogue between documentary cinema, visual anthropology, and social sciences. Born from a collaboration between the Ethnographic Film Committee and the IRMC within the framework of its concern for "Visual Writings", the festival offers screenings, discussions, and training workshops bringing together researchers, filmmakers, and students from the Maghreb, West Africa, and Europe. Through this collective experience, the festival contributes to renewing ways of looking at and thinking about the world, by highlighting the heuristic power of images, the sensitive forms of anthropological knowledge, and the dynamics of transmission that develop around documentary cinema.

Keywords: documentary cinema, visual anthropology, visual writings, training

Sur l’avenue Habib Bourguiba, chaque année depuis 2024, le festival Jean Rouch hors les murs à Tunis fait vibrer L’Africa, ce cinéma historique du centre-ville (voir ill. 1). La naissance du festival Jean Rouch hors les murs à Tunis est l’histoire d’une rencontre entre le désir porté par deux anthropologues, Nathalie Luca (CNRS/CeSor), présidente du Comité du film ethnographique, et Michel Tabet (CNRS/LAS), réalisateur et vice-président, d’ancrer un « hors les murs » sur le continent africain, à Tunis, et la volonté de structurer l’axe de recherche transversal de l’IRMC intitulé « Écritures visuelles ». C’est également et surtout l’histoire de retrouvailles amicales et professionnelles, puisqu’avant d’assumer la direction de l’institut (2021-2025), j’avais déjà travaillé avec l’une et l’autre, à diverses occasions et selon des configurations variées. Nous présagions donc que l’ambition de faire connaître le festival Jean Rouch au public tunisien, afin de débattre de films et d’anthropologie visuelle au Maghreb, aboutirait, et que l’entreprise scientifique rencontrerait le succès attendu. Il restait à communiquer mon enthousiasme à l’équipe de l’IRMC – ce qui fut fait aisément – et, bien sûr, à trouver des financements¹.

Aux origines du festival Jean Rouch hors les murs

Le défi était de monter un festival de cinéma, certes modeste, alors que l’institut ne l’avait jamais fait. En revanche, l’IRMC a une longue expérience dans l’organisation de formations doctorales ; de ce fait, il a semblé très judicieux de combiner projections et formations à destination d’étudiantes du Maghreb, d’Afrique de l’Ouest et d’Europe. En effet, les projections précédentes avaient été organisées dans le cadre de cycles de séminaires, selon un rythme « perlé » d’une projection par mois ou par semaine. L’IRMC n’avait encore jamais proposé deux voire trois projections quotidiennes pendant cinq jours d’affilée, suivies de débats entre la salle, le·la réalisatrice et une chercheuse dont la thématique de recherche croise celle du film. Au-delà de l’atelier de formation et du plaisir de regarder des films en salle, l’enjeu était véritablement de combiner le travail cinématographique et les analyses



2 et 3. Affiches des 1^{re} et 3^e éditions hors les murs du festival international Jean Rouch à Tunis. © Comité du film ethnographique / IRMC.

de sciences humaines et sociales (SHS) à l’occasion d’un film. La gageure a été soupesée, appréciée et rapidement acceptée par toutes et tous. Depuis plusieurs années, les chercheuses présentes à l’IRMC accordent une attention soutenue à la lame de fond que représentent les écritures visuelles en SHS. En Tunisie, Sophie Ferchiou a utilisé le film dès les années 1960², dans un premier temps comme moyen de répertoire et d’enregistrer le réel, puis, en 1996, avec *Stambeli*, où elle a adopté les outils et l’écriture de l’anthropologie visuelle. En 2019, à l’initiative de l’IRMC, ce film a fait l’objet d’une séance de projection à la Cinémathèque tunisienne, suivie d’un débat entre l’anthropologue et le public. En 2021, un cycle de projections intitulé « Violences en migration : regards croisés Tunisie-Mexique », organisé par la géographe Betty Rouland (alors chercheuse en poste à l’IRMC) et l’anthropologue Edgar Cordova Morales (alors doctorant à l’institut), s’est déroulé autour de cinq séances, une fois par semaine pendant un mois, à l’Étoile du Nord (Tunis) : au lendemain des confinements liés à l’épidémie de Covid-19, ces rencontres ont permis au public de renouer avec le plaisir de l’échange et du débat, ainsi qu’avec la richesse des croisements de perspectives. Puis la programmation scientifique de 2022 et 2023 a de nouveau fait la part belle à la place du cinéma dans la recherche, sous la houlette de la politiste Layla Baamara et avec la complicité d’un comité d’organisation composé de collègues tunisiennes³. Ce séminaire a contribué à mettre

en lumière tous les apports féconds de ces collaborations entre cinéastes/réalisatrices et chercheuses avec, d’un côté, une connaissance fine de la réalité filmée, une approche sensible et artistique ancrée dans une réalité historique et sociale, et de l’autre une connaissance tout aussi profonde, nourrie de l’apport des SHS. C’est fort de ces expériences de projections-débats entre réalisatrices et chercheuses que l’IRMC a abordé « l’aventure » Jean Rouch. Sans opposer les deux, sans séparer l’artistique du scientifique, et en tenant compte de la dimension sensible et poétique présente au cœur des SHS, le festival Jean Rouch poursuit cet objectif : les spectatrices plongent dans la complexité du monde grâce à ce croisement subtil. La proposition de Nathalie Luca tombait à pic. Elle permettait d’ouvrir plusieurs perspectives réjouissantes : premièrement, celle de bâtir une collaboration prestigieuse avec le festival parisien de l’anthropologie visuelle ; deuxièmement, celle d’élargir l’éventail thématique et géographique des films que l’institut proposait et étudiait jusque-là ; troisièmement, celle d’offrir au public tunisien, et notamment aux étudiantes, un bain filmique particulièrement riche et original. Par ailleurs, le format « festival » a révélé que le rythme intensif et son effervescence peuvent provoquer une forme de pensée particulière. Comme si le visionnage de plusieurs films stimulait les sens et les réflexions d’une manière tout aussi inhabituelle, le·la spectatrice, soumise à un processus sensoriel et intellectuel soutenu, est amenée à tisser des liens entre les différentes œuvres, au fil des jours et des nuits, de manière inédite ; comme si les impressions posées par plusieurs films sur la rétine en un temps limité induisaient une plus grande fluidité, une intelligibilité plus nette, une meilleure compréhension des



grands enjeux actuels et des grandes thématiques de recherche, telles que les relations de genre, les recompositions post-conflits, l’exil, l’environnement et les relations entre l’homme, la nature et la politique, ou l’inépuisable question de la transmission.

Un festival ancré à Tunis et ouvert sur l’Afrique

Le principe du festival hors les murs est de proposer une sélection puisée dans la liste des films primés par le Comité du film ethnographique l’année précédente. Le comité de sélection formé par l’IRMC a décidé d’ajouter sa contribution à la sélection, en y adjoignant trois ou quatre œuvres issues du Maghreb et d’Afrique subsaharienne. Cet ajout souligne la spécificité du festival et permet un ancrage sur le continent en s’inscrivant dans un dialogue plutôt qu’en tant que simple récepteur. L’IRMC a ainsi eu l’immense satisfaction d’observer le public cinéophile, universitaire ou curieux, augmenter d’année en année. Avec tout juste trois ans d’existence, certaines sont désormais de fidèles spectateur·ices qui attendent ce rendez-vous annuel. Il faut dire que deux grandes figures du cinéma au Maghreb ont accepté de prendre le festival sous leurs ailes. Dès la 2^e édition, nous avons fait appel à Hichem Ben Ammar, réalisateur de renom, comme parrain bienveillant. L’année suivante, Malek Bensmaïl nous a fait l’honneur de parrainer la 3^e édition, de présenter son film magistral *La Bataille d’Alger, un film dans l’histoire* (2017) en ouverture, et de dispenser une masterclass devant

1. La 1^{re} édition, en 2024 (voir ill. 2), a été financée sur fonds propres de l’IRMC. Celles de 2025 et 2026 ont pu se dérouler grâce à un programme Fonds Équipe France (FEF) du ministère de l’Europe et des Affaires étrangères (MEAE) : « ForFilm – dans les pas de Jean Rouch ». 2. *Chéchia* est le premier film réalisé par Sophie Ferchiou, sorti en 1966 et qui reprend sa thèse de doctorat : 1971, *Techniques et sociétés, exemple de la fabrication des chéchias en Tunisie*, Paris, Institut d’ethnologie, Musée de l’homme. 3. « Regarder l’Algérie aujourd’hui : des films et des recherches », cycle de projections-débats structuré autour de cinq sessions thématiques. Voir à ce sujet l’article de Layla Baamara supra, p. 15-20 ; voir également la retranscription des échanges d’Olivier Hadouchi et Kmar Bendana supra, tenus dans le cadre de ce même cycle autour du film *La Traversée* d’Élisabeth Leuvrey, p. 33-38.



4. M. Bensmail devant le public de L'Africa à la suite de la projection de La Bataille d'Alger, un film dans l'histoire (2017). © IRMC.

un public captivé⁴ (voir ill. 4). Ces parrainages sont un signe fort du crédit associé au nom de Jean Rouch. Au nom de toute l'équipe, je leur adresse mes sincères remerciements pour la confiance qu'ils nous ont accordée.

En ce qui concerne les ateliers à destination des étudiantes, la formule a évolué, depuis une initiation à la création filmique vers un accompagnement à partir d'un désir de film, pour enfin aboutir à un suivi plus serré à partir d'un début de film, d'un rush ou d'une autre matière première. Cette évolution a eu pour effet d'élargir le public d'étudiantes désireuses de s'investir dans l'aventure (voir ill. 5) : lors de la 1^{re} édition, celles-ci venaient principalement des trois pays du Maghreb central et des pays du sud de l'Europe. Les deux éditions suivantes ont reçu beaucoup de candidatures de la part d'étudiantes du département d'anthropologie visuelle de l'Université de Niamey, ainsi que d'étudiantes du Sénégal et du Mali, laissant augurer la structuration de belles collaborations dans un avenir proche.

Organisés sur cinq jours, les ateliers permettent des rencontres humaines intenses et font se croiser des étudiantes aux formations et provenances diverses, muées par l'intérêt sincère de « voir le monde autrement », de le comprendre et de le transformer. Les exercices proposés, les conversations informelles ainsi que les discussions critiques autour des films

visionnés ensemble constituent les éléments à partir desquels les encadrantes construisent une grammaire commune.

La recherche à l'IRMC bénéficie également de cette dynamique, par le tissage patient des collaborations et partenariats qui sont noués au sein du festival. Ainsi, les liens se resserrent avec la [Faculté des lettres de l'Université de Sousse](#) : Souad Matoussi, professeure d'anthropologie, y reçoit depuis deux ans une réalisatrice et son film, afin que ses étudiantes bénéficient, par ricochet, de leur présence en Tunisie. En 2026, Khristine Gillard, réalisatrice et encadrante de la formation, s'est prêtée au jeu de la rencontre. Aussi, les étudiantes en master d'anthropologie et notamment en anthropologie visuelle de l'[Institut supérieur des sciences humaines de Tunis \(ISSHT\)](#) participent régulièrement aux projections et aux ateliers. Enfin, plusieurs enseignantes du département de cinéma de l'[Université de La Manouba](#) nous ont fait l'honneur de contribuer à l'animation des débats⁵. Deux associations d'éducation à l'image filmique nous ont également accompagnées dans ce projet : [Sentiers-Massarib](#), la première année, avec la participation rayonnante d'Insaf Machta au sein du comité de sélection⁶, et Echocinématographiques, qui est intervenue lors d'un atelier par une introduction à l'analyse filmique dans le cadre de la 3^e édition (voir ill. 3). Que toutes ces partenaires soient vivement remerciées.

Former, transmettre, fédérer

L'équipe des intervenantes, lors de la formation filmique, s'organise sur le principe de la complémentarité. En 2026, pour la 3^e édition, la formule s'est stabilisée avec des réalisatrices (Yvan Boccara, Khristine Gillard, Abdallah Yahia), des anthropologues (Katia Boissevain, Nathalie Luca), une historienne de l'histoire intellectuelle et du cinéma (Kmar Bendana) et un anthropologue/réalisateur (Michel Tabet⁷). Les ateliers de formation sont adossés au festival et ce dernier se nourrit des apports des aspirantes réalisatrices et/ou des étudiantes en SHS qui interviennent lors des débats en salle. Ce va-et-vient constant alimente les échanges et favorise l'émergence de l'écriture de projets sensibles, profonds et inspirants.

C'est bien d'inspiration qu'il s'agit, lorsque la devise du festival Jean Rouch invite son public à « voir autrement le monde ». La démarche anthropologique comme celle de l'anthropologie visuelle et du documentaire se croisent et se fécondent : le fait de sortir de l'urgence, de décaler volontairement son regard et sa place, et d'accepter que l'observation et la compréhension des phénomènes sociaux méritent et nécessitent de s'arrêter et de renouer avec la valeur du temps. La dimension scientifique du

travail et la recherche de familiarité avec les lieux et les personnes rencontrées impliquent un temps long de maturation du propos, soit-il filmé ou écrit. Temps de l'observation donc, mais également temps du déploiement du propos, avec des films aux rythmes parfois lents et introspectifs, qui laissent la possibilité au sensible d'affleurer, en s'attardant sur une crevasse provoquée par le sel sur le pied d'un ouvrier dans un marais salant⁸, ou sur le processus de fabrication d'une « ardoise » par un homme pygmée⁹ pour équiper l'école qu'il est en train de construire dans son village de forêt tropicale – ce qui implique de couper un arbre immense, de le débiter en petites tablettes que l'on fait ensuite noircir sur le feu afin de les utiliser comme surfaces d'écriture à la craie (dont l'acquisition donnera lieu à une autre aventure)...

Les rencontres avec les réalisatrices et chercheuses permettent aussi d'interroger les contextes de tournage, les conditions d'écriture et les environnements institutionnels, et de faire la part belle à la sensibilité, à l'art, aux images, tout comme aux enjeux politiques. Ces films entrent en résonance avec les travaux des chercheuses et sont l'occasion de créer de nouvelles arènes de discussion, où l'hétérogénéité des manières d'être au monde est appréciée et perçue comme une richesse en soi.

5. Les étudiantes de la 3^e édition du festival international Jean Rouch hors les murs à Tunis reçoivent leurs attestations de formation en présence des encadrantes Y. Boccara, K. Boissevain et K. Gillard. © IRMC.



4. Malek Bensmail a notamment accordé un entretien au quotidien *La Presse* pour revenir sur les formations dispensées dans le cadre des ateliers de la 3^e édition du festival Jean Rouch hors les murs : 20 avril 2026, « [Malek Bensmail, réalisateur de La Bataille d'Alger, un film dans l'histoire à La Presse : "Transmettre le goût de la complexité et de la nuance"](#) » (propos recueillis par Haïthem Haouel).

5. Azza Chaabouni, responsable d'atelier de production, monteuse tunisienne et enseignante-chercheuse, et Ikbal Zalila, enseignant de cinéma. Voir l'article de ce dernier *supra*, p. 67-72.

6. Au sujet du travail de l'association [Sentiers-Massarib](#) et des séances de projection qu'elle propose, notamment dans le cadre d'ateliers à destination d'enfants et d'adolescentes, voir l'article d'Insaf Machta *supra*, p. 57-66.

7. Toutefois, en poste à Beyrouth, Michel Tabet n'a pas pu rejoindre Tunis, cloué sur place par la violence des attaques israéliennes.

8. Scène de *Life is salty*, film documentaire birman anonyme sorti en 2024 et projeté le 16 avril 2026 au cinéma L'Africa, dans le cadre de la 3^e édition du festival international Jean Rouch hors les murs.

9. Scène de *Makongo*, film documentaire centrafricain réalisé par Elvis Sabin Ngaibino en 2020 et projeté le 20 juin 2025 au cinéma L'Africa, dans le cadre de la 2^e édition du festival international Jean Rouch hors les murs.

Caméra et déconstruction des stéréotypes en contexte de crise

Le cas des ex-associées de Boko Haram

Rachel Asta Méré, docteure en anthropologie visuelle (Université de Maroua)
& Jean Fiva Abalaye, doctorant en anthropologie (Université de Yaoundé 1)

À partir d'une enquête menée dans l'Extrême-Nord du Cameroun auprès de femmes anciennement associées à Boko Haram, cet article interroge le rôle de la caméra comme outil de recherche, de médiation et de transformation sociale. En croisant anthropologie visuelle, récits de vie et analyse documentaire, il montre comment le dispositif filmique permet de rendre visibles des trajectoires souvent réduites à des stéréotypes de dangerosité ou de culpabilité. Loin d'être un simple instrument d'enregistrement, la caméra devient un espace de prise de parole, de réappropriation de soi et de négociation des représentations, contribuant ainsi à des formes plus inclusives de réintégration sociale.

Mots-clés : anthropologie visuelle, Boko Haram, stigmatisation, réintégration sociale, femmes déplacées

انطلاقاً من بحث ميداني أُنجِز في أقصى شمال الكاميرون مع نساء سبق أن ارتبطن بجماعة بوكو حرام بدرجات متفاوتة، تتناول هذه الدراسة دور الكاميرا بوصفها أداة للبحث والوساطة والتحوّل الاجتماعي. ومن خلال الجمع بين الأنثروبولوجيا البصرية وسرديات الحياة وتحليل المواد الوثائقية، يبيّن الباحثان كيف يتيح الجهاز الفيلمي إظهار مسارات حياتية غالباً ما تُختزل في صور نمطية تربط أصحابها بالخطر أو الذنب. فالكاميرا لا تقتصر على كونها أداة للتسجيل، بل تتحول إلى فضاء للتعبير عن الذات، واستعادة القدرة على الفعل، والتفاوض حول التمثلات الاجتماعية، بما يساهم في تعزيز إعادة الإدماج الاجتماعي.

كلمات مفتاحية: الأنثروبولوجيا البصرية، بوكو حرام، الوصم الاجتماعي، إعادة الإدماج الاجتماعي، النساء النازحات

Drawing on fieldwork conducted in the Far North Region of Cameroon among women formerly associated with Boko Haram, this article examines the role of the camera as a tool for research, mediation, and social transformation. Combining visual anthropology, life histories, and documentary analysis, it shows how the filmmaking process can make visible trajectories that are often reduced to stereotypes of dangerousness or guilt. Far from being a mere recording device, the camera becomes a space for self-expression, self-reappropriation, and the negotiation of social representations, thereby contributing to more inclusive forms of social reintegration.

Keywords: Visual anthropology, Boko Haram, stigmatization, social reintegration, displaced women

Depuis plus de dix ans, le Cameroun est le théâtre de crises sécuritaires et de conflits liés aux exactions du groupe terroriste Boko Haram dans sa partie septentrionale. La crise que traverse l'Extrême-Nord du Cameroun a débuté en 2014, lorsque le groupe a commencé à diriger ses attaques contre les populations locales, entraînant des déplacements massifs : plus de 300 000 personnes fuient la région (HCR, 2022).

Outre les dégâts physiques et matériels engendrés par des années de terreur, ces violences ont des effets particulièrement négatifs sur les plans social, religieux et économique. Parmi ceux-ci figure la généralisation de préjugés, en l'occurrence ethniques et religieux, qui servent de fondements à la stigmatisation de certaines populations, comme les Kanouri ou les Haoussas. C'est plus particulièrement le cas des « ex-associées » de Boko Haram, appellation consacrée par la littérature académique et institutionnelle au Cameroun pour désigner les femmes qui ont été, à des degrés divers, liées à ce groupe armé, que ce soit par enlèvement, adhésion contrainte ou engagement circonstanciel¹. Ces femmes présentent des trajectoires marquées par des expériences de violence et de coercition – épouses forcées, main-d'œuvre logistique ou parfois informatrices ou kamikazes potentielles. Elles sont ainsi perçues comme dangereuses, moralement corrompues, voire irrécupérables ; elles sont souvent exclues des programmes de réinsertion et de réhabilitation, et ont des difficultés à accéder aux services d'assistance de base – points d'eau, marchés, regroupements sociaux². Les actions menées par l'État et les acteurs humanitaires (notamment la création de structures d'aide aux personnes déplacées³) ne permettent pas toujours aux victimes de retrouver leur vie d'avant la crise.

Ainsi, dans plusieurs localités, ces femmes font l'objet de discriminations : impossibilité d'accéder aux activités rémunérées (« Quand je cherche du travail, dès qu'on connaît mon histoire, on me dit de partir... que je ne suis pas digne de confiance », nous confie Hawa), mise à l'écart lors des cérémonies communautaires ou dans l'espace public (« Au marché, personne ne veut s'asseoir près de moi, on dit que je peux apporter des problèmes »,

1. Derrière l'objectif, V. filme sa grande sœur Adama, femme ex-associée de Boko Haram.
© R. Asta Méré, 2024.



nous dit Salamatou), ou encore réticence des familles à les accepter de nouveau dans leur foyer (« Même ma propre tante a refusé que je dorme chez elle. Pour elle, je suis devenue une femme de Boko Haram »). La stigmatisation s'étend aussi aux enfants nées en captivité, qualifiées « d'enfants de Boko Haram », et qui subissent insultes et phénomènes d'exclusion à l'école (« Les autres enfants refusent de jouer avec mon fils »).

Cet article s'appuie sur des documents institutionnels et techniques, ainsi que sur des entretiens individuels menés en 2022. Ces derniers, filmés dans le cadre de réalisations documentaires sur les populations du bassin du lac Tchad, ont été conduits auprès d'un échantillon de femmes déplacées dans la région (Dogba, Mora et Mémé) en contexte de guerre et anciennement associées de Boko Haram⁴. Enfin, cette recherche s'inscrit dans une approche qualitative articulant l'analyse de productions audiovisuelles (documentaires) et de récits de vie recueillis sur le terrain.

Parmi les objectifs de cette recherche⁵ figure l'analyse des possibles qu'ouvre, pour des enquêtées en contexte de stigmatisation et de marginalisation, la présence d'un instrument spécifique sur les lieux de la recherche : la caméra, utilisée pour capter l'histoire et les témoignages de ces femmes, autrement dit pour leur donner la parole dans un contexte de lutte contre les stéréotypes qui pèsent sur elles. Dans cette perspective, l'analyse mobilise les théories de la représentation (Goffman, 1959 ; 1973) et de la réflexivité (Demetriou et al., 2020) afin de comprendre les formes de discrimination et de stigmatisation auxquelles ces femmes sont confrontées.

Filmer pour rendre visible

Cette recherche a été effectuée dans le cadre du programme *Sahel On Sahel*⁶, qui se décline en plusieurs volets : formation d'enseignantes cinéastes à la réalisation de documentaires ethnographiques, mais aussi des communautés locales ; professionnalisation dans l'anthropologie visuelle ; création de réseaux intercommunautaires au Cameroun et dans le monde à travers une approche collaborative.

Sur le terrain, les collaborations se sont déclinées sous la forme d'invitations à raconter son parcours, celui d'un être cher ou d'un-e membre de sa famille dans le but d'informer des réalités vécues et/ou de dénoncer des situations spécifiques. Le projet prévoit également la projection des films produits dans les localités. Dans ce contexte, nous avons abouti à la réalisation d'un documentaire intitulé *Derrière le masque* (2023), relatant la réintégration d'Adama, ex-associée de Boko Haram, dans sa communauté.

En anthropologie visuelle, l'entretien filmé recèle des caractéristiques particulières par rapport au format plus classique de l'entretien écrit ou enregistré, en cela qu'il capte, outre la parole et les silences, la posture et les gestes, les expressions du visage et les regards, autant d'éléments qui font partie intégrante du discours et constituent des données à part entière pour la recherche anthropologique. Les signes corporels enrichissent l'énonciation : écouter et regarder quelqu'un parler, observer l'hexis corporelle en acte, relever les mimiques qui accompagnent les silences – autrement dit, se montrer attentif-ve à la communication corporelle – constitue, pour le-la socio-anthropologue, une véritable démarche d'analyse (Haicault, 2003).

1. Ces stéréotypes ont fait l'objet de nombreux travaux et ont concentré l'attention d'une multitude d'acteurices (organisations non gouvernementales, société civile, autorités administratives, locales, traditionnelles, religieuses et scientifiques).
2. Nagarajan et al. (2024) explorent précisément ces expériences, à savoir les difficultés de réinsertion dans les communautés et les formes de stigmatisation socioculturelles auxquelles ces femmes sont confrontées après leur sortie du groupe armé.
3. Plusieurs démarches d'intervention humanitaire ont été effectuées par l'État camerounais et les organisations non gouvernementales pour protéger les personnes déplacées et victimes de guerres, par exemple l'instauration de camps de réinsertion (camps de Miniwao, d'Ouro Tada et de Mémé, entre autres) et le recours aux familles d'accueil.
4. L'échantillon a été constitué sur la base du volontariat. Les entretiens ont été menés dans la langue locale avec l'aide d'une interprète.

5. Cette recherche questionne plus généralement l'outil caméra dans son ambivalence, entre sa capacité à déconstruire les stéréotypes, objet de cet article, et le risque qu'il recèle, simultanément, de produire de nouvelles formes de discours et préjugés, avec de potentiels effets sur les représentations sociales.
6. Programme de recherche collaboratif regroupant cinq universités : Tromsø en Norvège, Ngaoundéré et Maroua au Cameroun, Bamako au Mali et Niamey au Niger.



2. De gauche à droite, Adama, sa petite sœur V. et R. Asta Méré visionnent les rushes filmés par les enquêtées. © R. Asta Méré, 2024.

Pour les femmes enquêtées, la présence de la caméra marque tout d'abord la présence d'un espace d'énonciation où elles peuvent contester les représentations qui sont faites d'elles. Elle est également un instrument de lutte contre les préjugés, notamment lorsqu'elles passent de l'autre côté de l'objectif et s'approprient l'outil pour devenir elles-mêmes créatrices d'images. Elle offre ainsi une forme de restitution plus incarnée et sensible des trajectoires, en rendant visibles des dimensions souvent difficilement exprimables par l'écriture seule, notamment la souffrance, la résilience ou encore les rapports sociaux de stigmatisation.

Filmer pour reconfigurer son rapport au monde

L'usage de la caméra permet aussi à ces femmes de ne plus uniquement être objets de discours mais bien actrices de leur propre narration, en conservant un contrôle direct de leur témoignage. Cette démarche contribue à rééquilibrer la relation d'enquête en réduisant l'asymétrie entre enquêteur-ice et enquêté-e, tout en renforçant la portée éthique et réflexive de la production de données.

Dès lors, la caméra ne constitue plus uniquement un outil de documentation d'une réalité sociale : elle participe à la reconfigurer.

En capturant des images qui donnent à voir la diversité et la complexité des individus et des situations, elle déplace le regard porté sur ces femmes en rompant avec les catégories réductrices. Le dispositif filmique contribue à transformer un objet de suspicion en sujet de récit. En documentant leur propre histoire et en partageant leurs points de vue à travers images et vidéos, elles peuvent se sentir davantage représentées et impliquées dans le récit culturel global. En ce sens, filmer ces trajectoires revient non seulement à témoigner, mais aussi à inscrire ces femmes dans une narration où elles apparaissent comme des survivantes actives et actrices de leur propre réintégration.

La caméra se fait alors outil à la fois documentaire et politique : en donnant accès à ces récits, elle participe à la construction d'un regard plus nuancé et, potentiellement, à la promotion de formes de réinsertion sociale plus inclusives. Le témoignage d'Adama, protagoniste du film *Derrière le masque*, illustre concrètement les effets que peut produire l'usage de la caméra dans le contexte d'enquête que nous venons de décrire. Avant le tournage effectué ensemble, Adama ne sortait plus de chez elle, que ce soit pour se rendre au village ou au marché : « Je ne pouvais pas dire que j'étais avec eux [Boko Haram]. Les gens me regardaient avec peur et méfiance. » Le fait de manipuler la caméra et de participer au

tournage lui a permis de circuler avec davantage d'assurance, car elle se sentait plus en sécurité « derrière l'objectif ».

La participation à l'activité filmique semble ainsi avoir contribué à modifier le rapport à l'espace social – premier effet tangible de l'engagement avec la caméra, avant même ceux potentiellement attendus de la diffusion du documentaire et de la visibilisation des récits de ces femmes. Participer au tournage, d'un côté ou de l'autre de la caméra, permet ainsi une forme de réappropriation de son histoire et, dans certains cas, facilite la réconciliation et l'acceptation. Par exemple, dans *Derrière le masque*, nous avons souhaité montrer la complexité du parcours d'Adama (contrainte, manipulation, survie) à travers le récit de différentes étapes : quand elle est amenée de force chez les Boko Haram, pendant son séjour parmi eux, puis sa fuite. Après les projections, des espaces de discussion publics, sous forme de débats et de témoignages, permettent également d'exprimer les réactions suscitées par le film et de contribuer au désamorçage de certaines tensions au sein des communautés.

La caméra apparaît comme un outil central de documentation, mais aussi comme un dispositif de médiation sociale et symbolique pour les femmes ex-associées de Boko Haram. Au-delà de sa fonction documentaire,

le travail filmique permet de montrer des expériences marquées par la contrainte, la violence et la survie, tout en réaffirmant la capacité d'agir de ces femmes dans les processus de réintégration.

Dans l'Extrême-Nord du Cameroun, l'expérience du programme *Sahel On Sahel* montre que la participation au tournage et la circulation des films peuvent ouvrir des espaces de dialogue au sein des communautés, favoriser l'expression publique des expériences vécues et contribuer, à leur échelle, à des formes plus inclusives de reconnaissance sociale.

Toutefois, elle invite également à considérer l'ambivalence du dispositif audiovisuel : si la caméra peut participer à déconstruire certains stéréotypes, elle peut aussi produire de nouvelles formes de mise en récit et de catégorisation. L'enjeu réside alors dans les conditions éthiques et réflexives de production des images, ainsi que dans la place accordée aux personnes filmées dans la construction de leur propre représentation.

Références

AGENCE DES NATIONS UNIES POUR LES RÉFUGIÉS, 2022, *Tendances mondiales. Déplacement forcé en 2022* (rapport annuel).

CUNIN Elisabeth, HERNANDEZ Valeria A., 2007, « De l'anthropologie de l'autre à la reconnaissance d'une autre anthropologie », *Journal des anthropologues*, vol. 3, n° 110-111, p. 9-25.

DEMETRIOU Eleni, DEMORY Mathieu, PAVIE Alice, 2020, « Introduction - La réflexivité dans et par la recherche », *Revue Internationale de sociologie et de sciences sociales*, vol. 30, n° 1, p. 5-12.

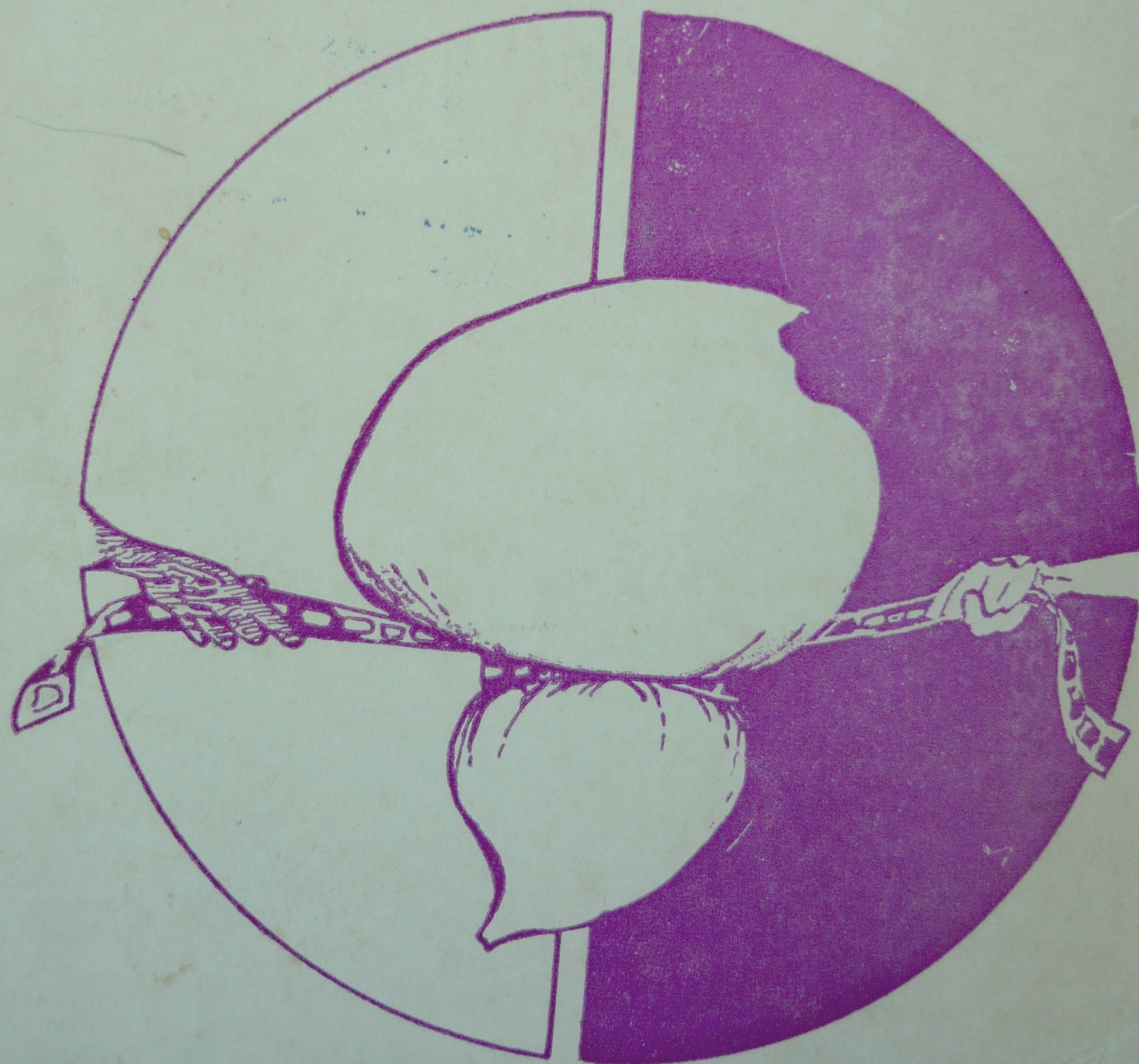
GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit.

GOFFMAN Erving, 1956, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh.

HAICAULT Monique, 2003, « La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en sciences sociales ? », *Sociedade e Estado, Brasília*, vol. 17, n° 2, p. 529-539.

NAGARAJAN Chitra, BATAULT Francesca, O'NEIL Siobhan, AJIMI BADU Fatima Y., 2024, *Survival and Struggle: The Experience of Women and Girls With and After Boko Haram*, MEAC Findings Report n° 39.

شريط سينما



1. Couverture de la première livraison (1972, n° 1) de la revue Charit Cinéma / Sharīf sinimā. © Charit Cinéma / M. Corriou.

« Les exigences de la décolonisation »

À propos de l'importation et de la distribution des films en Tunisie dans les années 1960

Morgan Corriou

Historienne et maîtresse de conférences

en sciences de l'information et de la communication (Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis)

Cet article revient sur les luttes qui entourent l'importation et la distribution des films en Tunisie au lendemain de l'indépendance, en montrant comment la circulation des œuvres devient un enjeu central de souveraineté culturelle, économique et politique. À partir des initiatives du critique et théoricien du cinéma Tahar Cheriaa et des tensions avec les grandes sociétés françaises et américaines, il analyse les tentatives de décolonisation du secteur cinématographique, de la régulation du marché à la mise en place de structures nationales de distribution. L'article éclaire ainsi les ambitions et les limites de la construction d'une politique cinématographique tunisienne dans les années 1960, tout en replaçant ces débats dans le contexte plus large des luttes africaines et arabes pour l'émancipation des cinémas nationaux.

Mots-clés : cinéma tunisien, décolonisation culturelle, distribution cinématographique, Tahar Cheriaa

يتناول هذا المقال الصراعات التي أحاطت باستيراد الأفلام وتوزيعها في تونس غداة الاستقلال، مبررًا كيف أصبح تداول الأعمال السينمائية رهانا محوريا للسيادة الثقافية والاقتصادية والسياسية. وانطلاقًا من مبادرات الناقد والمنظر السينمائي الطاهر شريعة والتوترات التي نشأت مع كبرى شركات التوزيع الفرنسية والأمريكية، تحلل الكاتبة محاولات تفكيك البنية الاستعمارية للقطاع السينمائي، من تنظيم السوق إلى إنشاء هياكل وطنية للتوزيع. كما يسلط المقال الضوء على طموحات وحدود بناء سياسة سينمائية تونسية خلال ستينيات القرن العشرين، واضعًا هذه النقاشات ضمن سياق أوسع من نضالات السينمائيين الإفريقية والعربية من أجل التحرر وبناء صناعات سينمائية وطنية.

كلمات مفتاحية : السينما التونسية، الاستعمارية الثقافية، توزيع الأفلام، الطاهر شريعة

This article examines the struggles surrounding the import and distribution of films in Tunisia in the aftermath of independence, showing how the circulation of films became a central issue of cultural, economic, and political sovereignty. Drawing on the initiatives of film critic and theorist Tahar Cheriaa and the tensions with major French and American companies, it analyzes attempts to decolonize the film sector, from market regulation to the establishment of national distribution structures. The article thus sheds light on the ambitions and limitations of building a Tunisian film policy in the 1960s, while placing these debates within the broader context of African and Arab struggles for the emancipation of national cinemas.

Keywords: Tunisian cinema, cultural decolonization, film distribution, Tahar Cheriaa

« Le problème de la “distribution” est assurément le problème-clef – celui qui détermine principalement tout le reste », écrit Tahar Cheriaa dans *Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique ?*, essai au sous-titre explicite : « À propos de l'importation/distribution des films en Afrique (et dans le monde arabe) et de la nécessité de sa nationalisation »¹. Si l'ouvrage est très régulièrement cité et condensé en une célèbre formule (« Qui tient la distribution tient le cinéma »), l'histoire de la décolonisation de la distribution, ponctuée par les conflits entre jeunes États et grands studios américains et européens, reste encore peu étudiée². Rien de surprenant pour Cheriaa (voir ill. 2 et 5), qui juge la filière comme « l[a] plus foncièrement intéress[ée] à son propre escamotage formel »³. Toutefois, nous constatons que le champ des études cinématographiques, hypnotisé par la prestigieuse figure de l'auteur et répugnant à prendre en compte les activités lui semblant les plus éloignées du travail créatif, a également participé de cette méconnaissance, si ce n'est de cet escamotage (Leveratto, Montebello, 2007).

Définir une politique cinématographique nationale

En avril 1956, soit quelques jours seulement après la proclamation d'indépendance, c'est un jeune Tahar Cheriaa qui formule dans un texte dactylographié ses « perspectives d'action cinématographique en Tunisie »⁴. Secrétaire général du ciné-club des jeunes de Sfax, il réclame une politique cinématographique « au service du peuple » et appelle le nouveau gouvernement à porter son action « sur deux plans : l'exploitation et la production ». Le cinéma est pensé avant tout comme un « instrument pédagogique » et une condition nécessaire de la souveraineté nationale. S'il émet le vœu d'ouvrir le marché tunisien aux « productions des nations les plus “proches” » (Mexique, Inde, Japon, Chine, pays de l'Est, etc.), la question de la distribution apparaît largement absente.



2. Dessin représentant T. Cheriaa muni du clap des Journées cinématographiques de Carthage, dont il est l'un des initiateurs. © 1973, « Hommage à Tahar Cheriaa », Contact, n° 6, p. 8.

Les premières années de la République ne modifient toutefois rien à un système forgé par la colonisation : indépendamment de leur provenance, les bobines transitent systématiquement par Paris. Ainsi, les spectateur-ices tunisien-nes se voient privées des *Sentiers de la gloire* (1957)⁵, film interdit en France⁶. La pilule est amère dans un pays où les films ont été, pendant des décennies, lourdement censurés par les autorités du protectorat.

Les premières tensions avec les distributeurs de films français et américains, qui dominent les écrans tunisiens, éclatent en 1960, à la suite de la promulgation d'un code du cinéma qui subordonne le visa d'exploitation à l'acquittement d'une taxe au profit du Fonds de développement de la production cinématographique. Le texte, porté par Slimane Kasbi⁷, semble assez loin d'une déclaration de guerre – une taxe similaire

3. D. Bouzid, 1972, « Entretien avec M. F. Gronich de la MPEAA », Contact, p. 5. © M. Corriou.

existe en France depuis 1948 (Vezyroglou, Peton, 2014, p. 31) – mais il suscite la fronde des sociétés françaises, britanniques et états-uniennes, appuyées par la puissante Fédération internationale des associations des producteurs de films.

La Motion Picture Export Association of America (MPEAA), qui défend, souvent avec brutalité, les intérêts hollywoodiens à l'étranger, prend la tête du mouvement. Nolwenn Mingant (2010) a montré comment les studios américains, pleinement intégrés à l'industrie cinématographique française depuis la fin des années 1910, se sont fondus dans son écosystème colonial. La MPEAA, à travers Frederick Gronich, son représentant pour l'Europe continentale dont continue de dépendre le marché nord-africain, prétend dépolitiser le débat en le plaçant sur le seul terrain du libre-échange⁸. L'homme, qui a été conseiller militaire de David Ben Gourion en Palestine pendant la guerre de 1948⁹, se révèle hermétique au cadre postcolonial posé par le secrétaire d'État à l'Information Mohamed Masmoudi, et la rencontre d'octobre 1960 se déroule dans un climat des plus houleux (voir ill. 3).

entretien avec frederick gronich directeur pour l'europe de la M.P.E.A.A. le cinéma ? un commerce

Il m'a reçue dans son salon au Hilton, entre 2 sonneries de téléphone, « comme dans Monsieur Hulot » m'a-t-il dit avec un grand rire, (à l'américaine), avec parfois les pieds sur la table, (à l'américaine aussi), un grand flegme, des dossiers (dont un avec écrit dessus « Tunis Travel » voyage à Tunis) des circulaires d'Argentine, Pakistan, Brésil etc... des grooms porteurs de télex, quoi, vraiment comme on s'imagine un des boss d'une des plus énormes industries américaines soit l'industrie cinématographique. C'est d'ailleurs ce qu'il n'a cessé de me souligner : en face des tâtonnements cinéphiles et des politiques fluctuantes du Tiers Monde, il s'agit d'une industrie et non de vagues intérêts de vagues producteurs. Et là, quand il s'agit d'intérêts aussi énormes, on s'explique le fait que la M.P.E.A.A. ne se laisse pas facilement égratigner.

1. Souligné par l'auteur (CHERIAA Tahar, 1978, *Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique ?*, Tunis, SATPEC ; Tripoli, El Khayala, p. 9). L'expression « les exigences de la décolonisation » est reprise d'un rapport de Tahar Cheriaa (« La valeur culturelle du cinéma dans la société arabe contemporaine », rapport de l'UNESCO à la table ronde de Montréal sur la valeur culturelle du cinéma dans la société contemporaine, 1968, fol. 43).

2. Citons, pour le cas hollywoodien, l'ouvrage majeur de MINGANT Nolwenn, 2022, *Hollywood films in North Africa and the Middle East: A History of Circulation*, Albany, State University of New York Press (SUNY Press).

3. CHERIAA Tahar, 1978, *op. cit.*, p. 16.

4. Archives personnelles de Tahar Cheriaa.

5. *Paths of Glory*, film réalisé par Stanley Kubrick.

6. A. Maarouf, 12 février 1961, « Les Tunisiens préfèrent Brigitte, mais... », *Afrique Action*.

7. Slimane Kasbi a étudié durant plus d'un an au département de cinéma de la prestigieuse University of Southern California dans le cadre de la coopération, et semble en contact étroit avec l'ambassade américaine (NATIONAL ARCHIVES AND RECORD ADMINISTRATION, COLLEGE PARK [NARA], RG 59, 2760, lettre de l'ambassade américaine à Tunis au département d'État, 15 septembre 1960). Je souhaite adresser ici mes plus chaleureux remerciements à Nolwenn Mingant, qui m'a transmis des copies des archives qu'elle a consultées aux NARA.

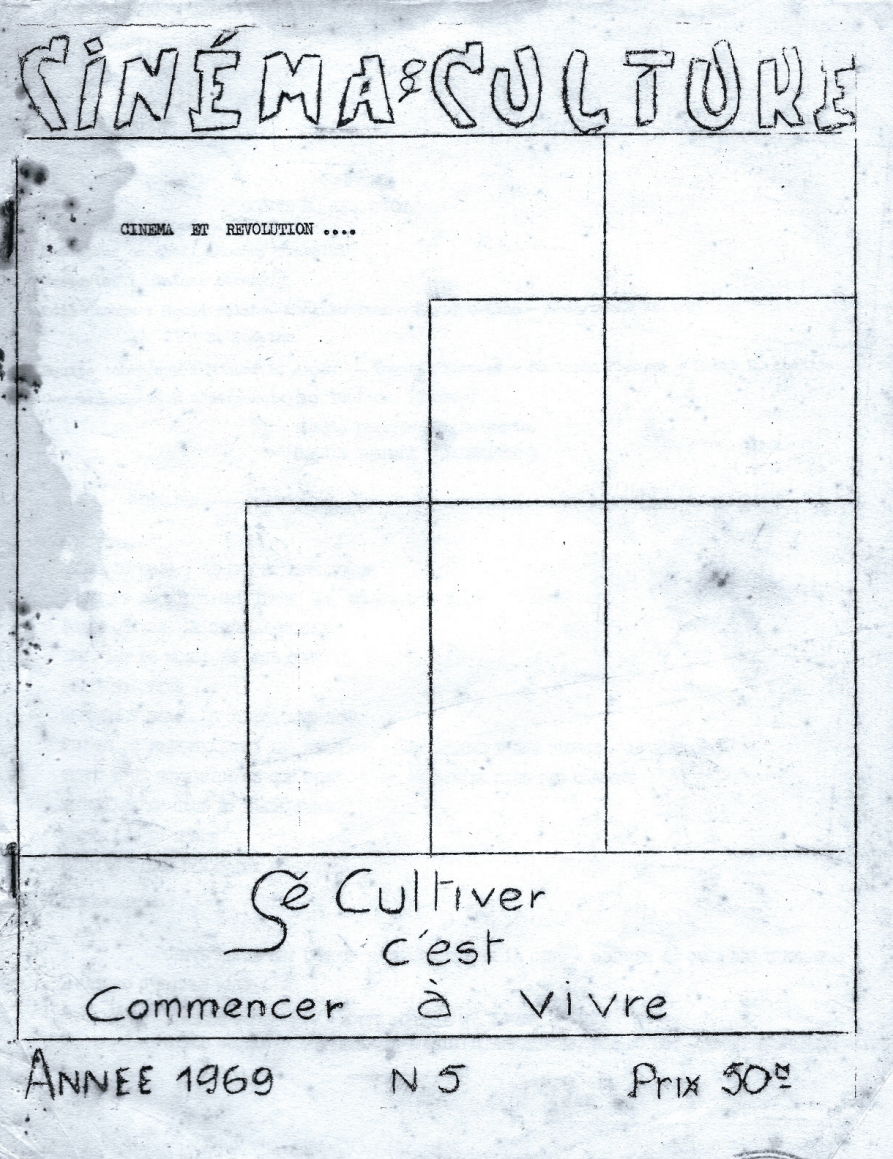
8. NARA, RG 59, 2760, lettre de l'ambassade américaine à Tunis au département d'État, 2 février 1961.

9. D. McLellan, 7 juillet 2003, « Frederick Gronich, 87; Representative of U.S. Film Studios Overseas », *Los Angeles Times*.

10. La Tunisie est régulièrement qualifiée de marché « mineur » dans la correspondance de la MPEAA. Les pertes estimées se situaient dans une fourchette de 25 000 à 35 000 dollars (NARA, RG 59, 2760, lettre de l'ambassade américaine à Tunis au département d'État, 3 novembre 1960).

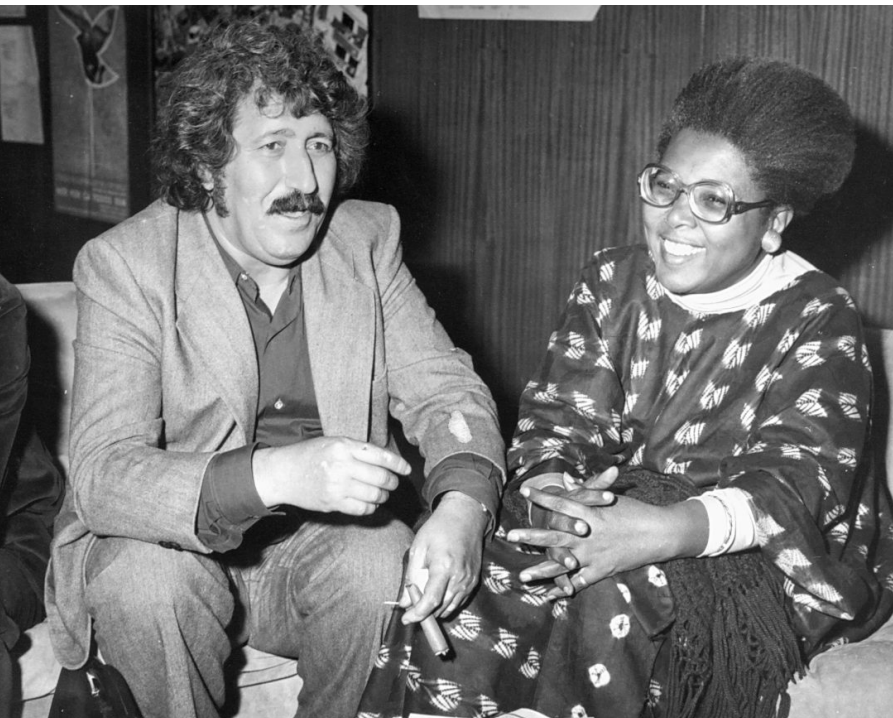
11. NARA, RG 59, 2760, memorandum de la MPEAA, « The Film Situation in Tunisia », 15 novembre 1960.

12. Si le département d'État est en contact permanent avec la MPEAA et lui transmet les informations nécessaires, l'ambassade américaine souligne à plusieurs reprises la brutalité de Gronich et l'appelle à prendre en compte la « nouvelle réalité » (selon les mots de Masmoudi) des nations décolonisées (lettre de l'ambassade américaine à Tunis au département d'État, 2 février 1961). Le conseiller commercial de l'ambassade de France prône également la modération auprès de la corporation (ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE, Centre national de la cinématographie française, 20050584-33, lettre à la direction des relations économiques extérieures, non datée).



4. Couverture du numéro 5 (1969) du bulletin Cinéma & Culture, publié à Hammam-Lif (Grand Tunis). © Collection cinematusien.com.

5. T. Cheriaa en compagnie d'A. Mbaye, réalisatrice sénégalaise et directrice des Rencontres cinématographiques de Dakar, aux Journées cinématographiques de Carthage de 1970. © metrograph.com / RECIDAK.



met en scène l'existence d'alternatives et laisse planer la menace d'une nationalisation de l'exploitation et de la distribution. Le boycott ne prend fin qu'en mars 1961, à la suite d'un compromis qui établit le caractère temporaire de la taxe¹³.

Le gouvernement tunisien face à la MPEAA

Tahar Cheriaa rejoint le secrétariat d'État aux Affaires culturelles et à l'Information quelques mois plus tard, alors que le secteur cinématographique est intégré à la politique de planification initiée par Ahmed Ben Salah. Le conflit avec les sociétés françaises et américaines a fait de la distribution une question centrale. Si la controverse taxe de visa est promise à disparaître à la fin de l'année 1964, l'arrêté du 29 avril établit que « la distribution des films en Tunisie doit se faire par l'intermédiaire d'un distributeur ou d'un agent [...] de nationalité tunisienne ». Constatant les difficultés à diffuser dans le circuit commercial des premières expériences filmiques souvent cantonnées aux ciné-clubs, le nouveau chef du service du cinéma contraint les distributeurs à assurer la circulation, sur le territoire national et à l'étranger, de courts métrages tunisiens. Enfin, le texte s'attaque au pourcentage qui revient au distributeur. La question des devises s'avère en effet cruciale dans un pays qui connaît un grave déséquilibre de la balance des paiements. Les recettes d'exploitation – soit l'argent des spectateur·ices tunisien·nes – sont systématiquement transférées en France ou aux États-Unis au lieu d'être réinvesties sur place, dans une industrie cinématographique qui manque cruellement de fonds. Le Syndicat franco-américain et la Fédération nationale des distributeurs français suspendent l'expédition de films en Tunisie afin d'obtenir la modification des décrets ainsi que la reprise du transfert des recettes – car, comme en Algérie ou au Maroc, c'est bien ce qui obsède prioritairement les *majors*¹⁴. Sous la pression de l'ambassade américaine et des lobbys hollywoodiens, le gouvernement finit par revenir sur plusieurs mesures, supprimant notamment le quota de films en version originale arabe (ou doublée en arabe) et réduisant le quota de distribution des films tunisiens¹⁵.

13. *Filmafric*, mars-avril 1961, n° 252.

14. Les dossiers consacrés au Maghreb dans les archives de la Warner Bros. (Archives of Performing Arts and Warner Bros. Archives, University of Southern California, Los Angeles) ont ainsi pour principal objet les « *remittances* ».

15. Dans un long entretien publié (2002, « *Wa-naṣībī min al-rafd...* », Tunis, Dār al-Bustān, p. 69), Tahar Cheriaa insiste sur la collusion entre le gouvernement américain et la MPEAA.

16. Entretien avec Tahar Cheriaa à Ezzahra, 31 juillet 2008.

17. « Rapport général du sous-comité sectoriel du cinéma pour la préparation du III^e plan quadriennal 1969-1972 ».

18. T. Cheriaa, 1970, « Inventaire du cinéma en Tunisie en 1970 », Tunis, fol. 13-14. Rapport pour le premier séminaire sur l'inventaire du cinéma dans les pays francophones, organisé du 20 au 24 novembre 1970 par l'Agence de coopération culturelle et technique à Dakar.

19. Voir par exemple CHERIAA Tahar, 1978, *op. cit.*, p. 19, ou l'article paru la même année : « Une critique nouvelle pour un nouveau cinéma. Rapports entre la critique arabe (Tiers-Monde) et la critique occidentale... », *CinemArabe*, n° 7-8.

20. 1968, « La valeur culturelle du cinéma... », fol. 69.

21. Ainsi, le bulletin *Cinéma & Culture* (voir ill. 4) publié par le ciné-club de Hammam-Lif s'interroge en lettres capitales : « À quand la création d'une société nationale de distribution cinématographique ? À quand la création d'une société maghrébine de distribution cinématographique ? » (avril 1968, n° 4).

Tahar Cheriaa a gardé un souvenir particulièrement amer de cet épisode, considéré comme une atteinte à la souveraineté du pays¹⁶. Le marché du film au Maghreb, unifié de fait durant la période coloniale, se divise progressivement à la suite des indépendances, ce qui affaiblit le pouvoir de négociation des acteur·ices locaux·ales avec les sociétés étrangères. Délégué de la Tunisie à la IV^e table ronde sur les problèmes du cinéma africain et arabe à Rome à la fin de l'année 1964, il dénonce « une situation privilégiée et prépondérante héritée de l'ère coloniale » et appelle, notamment, à une action commune des pays africains et arabes pour donner aux nouvelles cinématographies leur chance sur les écrans.

Le secteur est en partie tunisifié grâce à la naissance d'un ambitieux Consortium tunisien de Distribution cinématographique (COTUDIC), géré par Hamouda Chaabini et Kablouti Temimi. Les résultats apparaissent toutefois décevants aux yeux du service du cinéma, puisque le « secteur [...] demeure aussi onéreux, aussi inadapté et aussi improductif qu'auparavant¹⁷ ». En janvier 1969, une loi instaure finalement le monopole de l'importation et de la distribution des films, confié à la SATPEC. L'emprisonnement politique de Tahar Cheriaa et son départ des Affaires culturelles semblent toutefois affaiblir la portée de la loi qui sera, pendant dix ans, massivement contournée¹⁸.

Décoloniser le commerce du film

À l'orée des années 1970, le secteur reste donc dépendant des sociétés étrangères et les distributeurs nationaux, régulièrement accusés de trafics divers, reçoivent les qualificatifs peu amènes de « sous-traitants » et de « *compradores* »¹⁹. Si Tahar Cheriaa a pu reconnaître en eux « une catégorie d'avant-garde », inventant « des méthodes de travail et un style de réaction et de vie qui frappent par leur “originalité” et leur modernisme »²⁰, il porte un regard le plus souvent sévère, qui reconduit les représentations négatives traditionnellement associées à la profession dans les milieux cinéphiles. Cependant, ce ne sont pas tant ces lieux communs sur la figure du distributeur, qui traversent

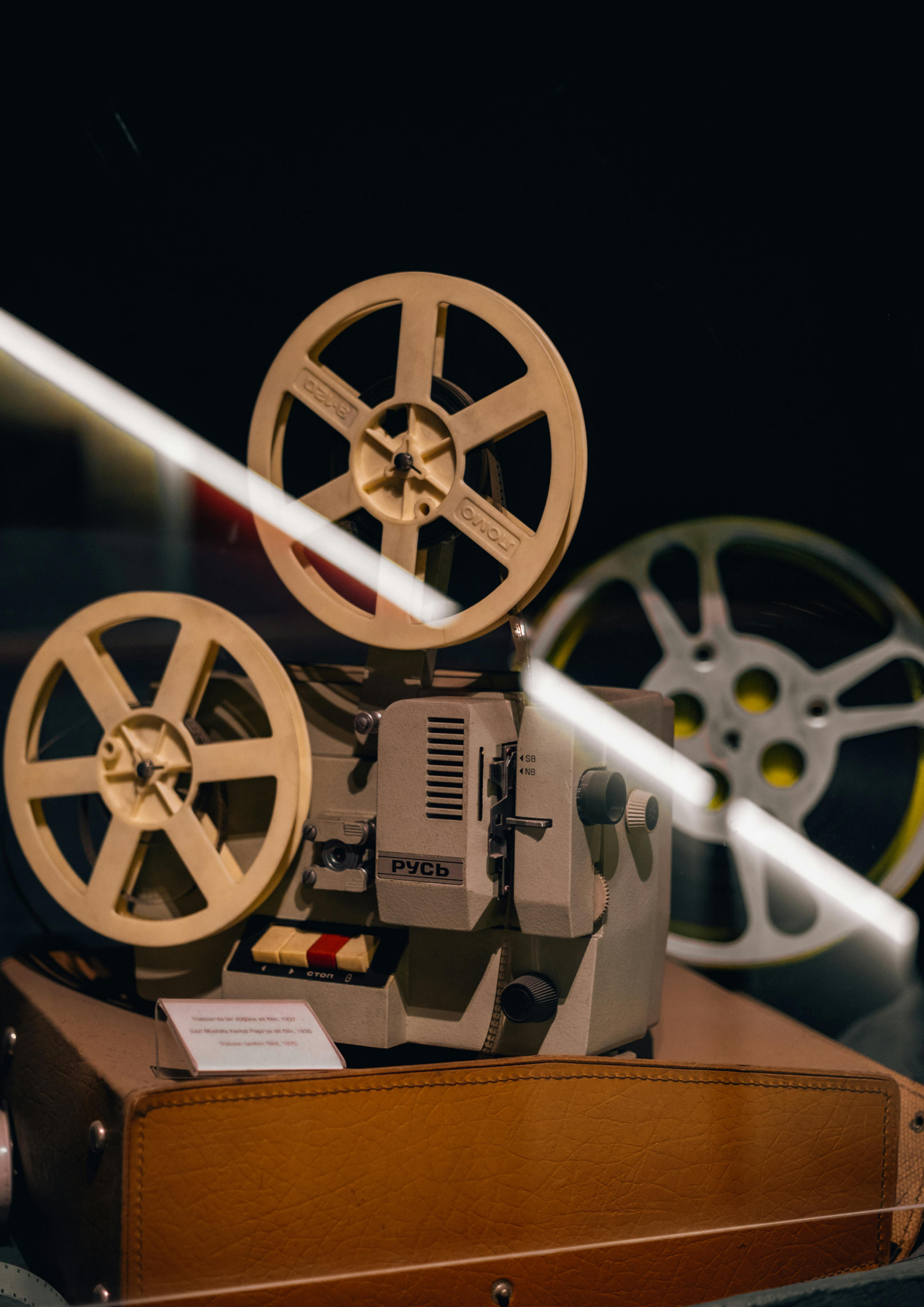
les époques et les lieux, qui nous intéressent ici, que la manière dont des ciné-clubistes, des cinéastes et des fonctionnaires du gouvernement ont précocement déplacé la réflexion sur la décolonisation du cinéma vers le commerce du film lui-même. La production écrite foisonnante de Tahar Cheriaa, sa participation aux tables rondes sur le cinéma arabe sous l'égide de l'UNESCO, sa présence dans les festivals internationaux, ou encore son activité à l'Agence de coopération culturelle et technique, lui confèrent sans doute un rôle spécifique. Pour autant, nous constatons que son action prolonge le combat engagé contre les *majors* dès 1960 et s'insère dans un ensemble d'analyses développées et partagées au gré de rencontres panarabes et panafricaines réunissant réalisateur·ices et/ou ciné-clubistes (voir ill. 5)²¹. À l'heure où les plateformes audiovisuelles, se masquant derrière un discours progressiste qui fait de moins en moins illusion, s'attachent à réduire les termes du débat à une décolonisation des images et des promesses creuses de « diversité », les luttes des cinéphiles arabes et africains des années 1960 et 1970 sur la circulation des films apparaissent d'une brûlante actualité.

Références

LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, 2007, « Sociologie du cinéma et sociologie des “pratiques culturelles” », in P. Le Quéau (dir.), *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, p. 115-128.

MINGANT Nolwenn, 2010, *Hollywood à la conquête du monde : marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions.

VEZYROGLOU Dimitri, PETON Gaël, 2014, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », in D. Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.



Sur les traces de la première Cinémathèque tunisienne

Archives et mémoires du cinéma indépendant

Sirine Pons

Doctorante en histoire moderne et contemporaine
(Centre Jean-Mabillon, École nationale des chartes)

À partir d'une enquête menée sur des archives dispersées entre la Tunisie, la France et la Belgique, cet article retrace l'histoire méconnue de la première Cinémathèque tunisienne, créée en 1958 et disparue une décennie plus tard. Face à l'absence d'un fonds d'archives centralisé, la recherche mobilise correspondances, presse d'époque, documents privés et témoignages afin de reconstituer les activités, les réseaux et les ambitions de cette initiative pionnière. Au-delà de l'histoire institutionnelle, cette exploration éclaire les enjeux de la constitution d'un patrimoine cinématographique dans la Tunisie indépendante, ainsi que le rôle joué par les milieux cinéphiles dans la diffusion d'une culture du cinéma pensée à la fois comme pratique culturelle, mission éducative et projet de société.

Mots-clés : cinémathèque tunisienne, patrimoine cinématographique, archives

استنادًا إلى بحثٍ قائم على أرشيفات متفرقة في تونس وفرنسا وبلجيكا، يتتبع هذا المقال التاريخ غير المعروف للسينماتيك التونسية الأولى، التي تأسست سنة 1958 واختفت بعد نحو عقدٍ من الزمن. وبسبب غياب رصيد أرشيفي مركزي، تعتمد الدراسة على مراسلات ووثائق صحفية معاصرة وأرشيفات خاصة وشهادات شفوية، من أجل استعادة أنشطة هذه المبادرة الرائدة وشبكاتها وتطلعاتها. وإلى جانب التاريخ المؤسسي، تكشف هذه المقاربة عن رهانات تشكّل التراث السينمائي في تونس ما بعد الاستقلال، وكذلك الدور الذي لعبته الأوساط السينيفية في بلورة ثقافة سينمائية تُفهم بوصفها ممارسة ثقافية ورسالة تربوية ومشروعًا اجتماعيًا أوسع.

كلمات مفتاحية : السينماتيك التونسية، التراث السينمائي، الأرشيفات

Drawing on research conducted across dispersed archives in Tunisia, France, and Belgium, this article retraces the little-known history of the first Tunisian Cinémathèque, founded in 1958 and disappearing a decade later. In the absence of a centralized archival collection, the study mobilizes correspondence, contemporary press, private archives, and testimonies in order to reconstruct the activities, networks, and ambitions of this pioneering initiative. Beyond institutional history, this investigation sheds light on the challenges of building cinematic heritage in postindependence Tunisia, as well as the role played by cinephile circles in promoting a film culture understood both as a cultural practice, an educational mission, and a broader social project.

Keywords: Tunisian Cinémathèque, film heritage, archives

© Pexels/Muhammad Iktepe.

La première Cinémathèque tunisienne¹ est créée en 1958 sous la forme d'une association. Ses statuts sont déposés en décembre 1958 par des membres du ciné-club de Tunis alors qu'ils-elles ne disposent pas encore d'archives filmiques. Toutefois, dépourvue d'un local pérenne et d'une continuité dans le temps, cette structure disparaît au bout d'une dizaine d'années sans laisser de fonds d'archives identifié et centralisé par une institution unique.

Dès lors, reconstituer son existence et son fonctionnement, dans le but d'analyser les enjeux du patrimoine cinématographique en Tunisie indépendante², nécessite d'investir les espaces périphériques de conservation des archives de la Cinémathèque, à savoir les structures avec lesquelles elle a été en contact, la presse (quotidienne et spécialisée) d'époque, mais aussi les témoignages, quand ils existent, et les quelques éléments que recèlent les archives privées. Ces sources font alors apparaître des manques qu'il faut tenter de combler.

Le recours insuffisant aux archives étrangères

Deux fonds apparaissent particulièrement précieux pour documenter l'histoire de la Cinémathèque tunisienne : les archives administratives de la [Fédération internationale des archives du film \(FIAF\)](#) à Bruxelles – une fédération fondée en 1938 afin d'organiser la circulation des films entre les différents organismes membres et de structurer la profession naissante de cinémathécaire, et la [Cinémathèque française](#), à Paris. La Cinémathèque tunisienne, en attendant d'avoir les moyens de constituer ses propres fonds, s'appuie sur la figure de Henri Langlois, co-fondateur et secrétaire général de son homologue française, pour qu'il lui fournisse des copies de films à programmer à Tunis. C'est aussi par son biais que la Cinémathèque tunisienne devient membre provisoire de la [FIAF](#) en 1959.

Les sources issues de ces deux institutions sont donc précieuses : elles permettent non seulement d'avoir accès aux programmes de la

Cinémathèque tunisienne, mais aussi, et surtout, de connaître le réseau de relations dans lequel elle s'insérait, d'appréhender l'association non pas uniquement pour elle-même mais aussi dans le cadre d'une histoire connectée, et d'ainsi la situer au sein d'une carte globale de l'histoire transnationale du patrimoine cinématographique³. Au centre de cette histoire figurent les circulations de films (dits de répertoire) et, à l'arrière-plan, la diffusion d'un idéal cinéophile de préservation du cinéma, élevé au rang d'art.

Toutefois, si ces fonds révèlent l'intensité des échanges transnationaux, d'une importance capitale pour l'activité de la Cinémathèque tunisienne, ils présentent certaines limites, au premier rang desquelles l'absence, en leur sein, d'une voix propre à l'association. En effet, la plupart des lettres conservées sont des copies de courriers de la [Cinémathèque française](#) ou de la [FIAF](#), et les réponses de Tunis y sont rares. Ces fonds permettent ainsi essentiellement de retracer les correspondances des actrices étrangères.

À la recherche d'une voix tunisienne : les archives privées de Sophie El Goulli

Dès lors, pour compléter cette documentation, j'ai eu recours aux archives de Sophie El Goulli, présidente de l'association en Tunisie (voir *ill. 1*). J'ai eu accès à des documents conservés par sa famille à Tunis⁴, parmi lesquels une dizaine d'archives transmises par son frère Tawfiq El Goulli, ainsi que des entretiens avec ce dernier et Mourad El Goulli, son autre frère⁵.

Ces archives périphériques donnent à voir les défis que pouvait poser la gestion de l'association à ses débuts, *a fortiori* pour une structure disposant de peu de moyens et comptant essentiellement sur la bonne volonté et l'enthousiasme de ses adhérentes. Elles révèlent les enjeux matériels de l'import des copies de films depuis la France (frais d'envoi, de douane) ou encore de la location d'un espace afin d'organiser les projections. Lors de sa première année d'activité, en 1959, la Cinémathèque prend en charge

1. S. El Goulli, présidente de la première Cinémathèque tunisienne (vers 1960 ?). Photographie confiée par la famille El Goulli.
© Tawfiq et Mourad El Goulli.



1. L'association de 1958 se distingue de l'actuelle [Cinémathèque tunisienne](#), bien que l'ambition de fonder une cinémathèque nationale soit la même.

2. Objet d'une partie de ma thèse en histoire moderne et contemporaine : *Les enjeux du patrimoine cinématographique à l'heure des indépendances (1944-1968)*, sous la direction de C. Gautier (École nationale des chartes).

3. Pour appréhender cette histoire transnationale au cours des années 1950-1960, voir notamment les travaux de Beatriz Tadeo Fuica (2022) et de Rielle Navitski (2023) sur les cinémathèques d'Amérique latine.

4. Je n'ai pas eu accès à toute l'étendue de ce fonds privé, qui n'est pas classé et n'est pas entièrement rendu disponible.

5. Entretiens à Tunis (8 novembre 2023) et à Paris (26 janvier 2025). Je remercie Tawfiq et Mourad El Goulli pour le temps qu'ils m'ont accordé et les informations qu'ils m'ont confiées.

la location d’une salle, le Studio 38⁶, ainsi que les frais de port des bobines⁷. Afin de réduire drastiquement les dépenses de l’association, Sophie El Goulli parvient à obtenir rapidement des soutiens de la part de plusieurs acteurices officiel-les.

Ces matériaux mettent aussi en lumière le rôle central joué par certain-es acteurices tunisien-nes dans le soutien apporté à la Cinémathèque tunisienne. Ces informations sont présentes dans les documents conservés par la famille El Goulli et éclairent sur l’existence d’une pluralité de personnes passées sous silence, ou ponctuellement évoquées dans les échanges avec Henri Langlois. L’on découvre ainsi le rôle que jouent un certain Raouf Bouderbala, employé de l’agence nationale Tunisair, et Hassan Babbou, employé des douanes, qui permettent à la Cinémathèque d’obtenir le transport gratuit des films (*voir ill. 2*), ou encore Lamine Chebbi, secrétaire d’État à l’Éducation nationale qui met à sa disposition une salle du lycée Carnot, à Tunis. Les séances se tiendront ensuite à la Maison de la Culture Ibn Khaldoun, grâce au soutien de son directeur Rafik Saïd⁸. De même, dans ce document, postérieur à l’époque d’activité de la Cinémathèque⁹, Sophie El Goulli mentionne le soutien qu’elle a reçu de Mohamed Masmoudi à ses débuts en tant que secrétaire d’État à l’Information, puis de Chedli Klibi, premier secrétaire d’État aux Affaires culturelles en 1961.

Certes, recueillir des informations dans les fonds privés et documents familiaux en Tunisie, informations caractérisées par leur rareté et leur difficulté d’accès¹⁰, n’est pas chose aisée ; mais cette démarche est essentielle pour mieux comprendre ce qu’a pu représenter la Cinémathèque tunisienne entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, ainsi que les objectifs de ses acteurices. En effet, deux éléments centraux transparaissent dans la presse tunisienne aussi bien que dans les documents conservés par la famille El Goulli : d’une part, l’importance accordée à une mission à valeur pédagogique (faire découvrir la culture cinémato-

2. Affiche de 1965. Les séances se déroulent à la Maison de la Culture et que les copies sont transportées gracieusement par Tunisair. © Archives de la Cinémathèque française (ADM-B327).



graphique à la jeunesse tunisienne nouvellement indépendante), et d’autre part la détermination, l’enthousiasme et l’esprit d’initiative des membres de la Cinémathèque tunisienne, portée par des passionné-es qui s’y dédient bénévolement. Comme en témoignent les propos de Sophie El Goulli dans *La Presse de Tunisie* du 21 février 1959 :

Le rôle de cette cinémathèque, sur le plan culturel, sera immense. On va au cinéma d’abord pour se distraire. Puis on peut être pris au jeu. Et véritablement s’enthousiasmer. Voilà : je voudrais réveiller l’enthousiasme parmi le public. C’est là l’essentiel. Lui montrer les grands films de notre temps, n’est-ce pas une manière de lui apprendre à juger le cinéma ?

La Cinémathèque tunisienne ne prendra toutefois jamais l’ampleur d’une institution nationale, et ce malgré le soutien que lui apportent les acteurices officiel-les mentionné-es plus haut.

Une histoire qui reste lacunaire

À partir d’archives dispersées, d’articles de presse et de témoignages, il est possible de reconstituer en partie l’histoire de la première Cinémathèque tunisienne.

Toutefois, de nombreux manques persistent et tous les silences n’y sont pas comblés. Par exemple, les procès-verbaux des assemblées générales, qui permettent d’avoir accès aux détails de l’organisation interne, restent inconnus. Quelles relations les membres de la Cinémathèque entretenaient-ils-elles ? Comment abordaient-ils-elles les questions financières et culturelles soulevées par l’obtention des copies et la conservation des films ?

Plus largement, comment trouver des informations permettant d’expliquer la disparition de la Cinémathèque après 1968 ? Cette question recèle une certaine dose de mystère : pour certain-es, le limogeage de Henri Langlois par André Malraux en février 1968 aurait mis fin à la politique d’échanges inter-cinémathèques (Ben Ammar, Chalouf,

2018, p. 12)¹¹ ; pour d’autres, un conflit aurait éclaté entre Henri Langlois et la présidente de la Cinémathèque tunisienne autour des films d’Albert Samama Chikli¹², conflit qui aurait précipité le départ de Sophie El Goulli pour des raisons personnelles¹³. Les facteurs à l’origine de la disparition de l’association sont complexes et imbriqués – mêlant raisons structurelles (notamment l’absence de financements réels) et circonstanciellles (comme le départ de plusieurs membres fondateurices au cours des années 1960). Quoi qu’il en soit, certaines explications demeurent à ce jour inconnues.

Cette première Cinémathèque tunisienne, qui n’est pas institutionnelle mais associative, est restée à l’état embryonnaire et n’a laissé que peu de traces ; elle semble avoir fait l’objet d’une amnésie partielle¹⁴. La recherche que je mène, dans le cadre d’une thèse sur l’émergence des cinémathèques au Maghreb entre la fin de la période coloniale et la première décennie postindépendance, propose d’historiciser les enjeux du patrimoine cinématographique en Tunisie et la mission pédagogique dévolue à la Cinémathèque, notamment par les milieux cinéphiles, dès les premières années après l’indépendance de la Tunisie.

Références

BEN AMMAR Hichem, CHALLOUF Mohamed, 2018, « [Un rêve qui prend forme : la Cinémathèque tunisienne](#) », *Journal of Film Preservation*, n° 98, p. 11-16.

NAVITSKI Rielle, 2023, *Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945-1965*, Santa Cruz, University of California Press.

TADEO FUICA Beatriz, 2022, « (Re)Programmer Henri Langlois en Amérique du Sud : le cinéma français entre rapprochement culturel et diplomatique dans les années 1950 », in M. Billaut, E. Champomier, M. Polirsztok, C. Servel (dir.), *La séance de cinéma. Espaces, pratiques, imaginaires*, Paris, AFRHC.

11. Il existe néanmoins un télégramme de la Cinémathèque tunisienne félicitant Henri Langlois pour son retour en avril 1968, deux mois après son limogeage controversé. ARCHIVES DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, télégramme du 3 mai 1968, ADM-B352.

12. Entretien avec Annie Ben Chedli (responsable de la deuxième Cinémathèque tunisienne dans les années 1970), le 8 octobre 2024 à Tunis. À propos des films d’Albert Samama Chikli, voir mon article à paraître dans la revue en ligne [Mise au Point](#).

13. « Mise au point nécessaire... » (note manuscrite citée plus haut).

14. Hichem Ben Ammar, premier directeur de l’actuelle [Cinémathèque tunisienne](#), a beaucoup œuvré pour rappeler l’existence de la première Cinémathèque, notamment en baptisant l’une des salles de projection à la Cité de la Culture « Sophie El Goulli ».

Contributeur·ices

Layla Baamara est chargée de recherche en science politique ([IRD/LAM](#)) et chercheuse associée à l'IRMC. Elle a notamment coordonné un programme de recherche à l'IRMC autour des « [Vies étudiantes au cœur de la citoyenneté. Engagements et mouvements estudiantins au Maghreb au XXI^e siècle](#) ».

Kmar Bendana est professeure émérite d'histoire ([Université de La Manouba](#)) et chercheuse associée à l'IRMC. Entre autres travaux, elle a publié l'ouvrage *Chronique d'une transition* (2011, Tunis, Éditions Script) et est l'autrice du blog « [Histoire et culture dans la Tunisie contemporaine](#) ».

Rachel Asta Méré est docteure en anthropologie visuelle ([Université de Maroua](#)) et chercheuse affiliée au département de Sociologie, Anthropologie et Sciences sociales de l'[Université de Garoua](#).

Meryem Belkaïd est docteure en littérature française, écrivaine et enseignante à l'[Université de Bowdoin](#). Elle a notamment écrit l'article « Désorientation et reconfiguration des savoirs dans le cinéma maghrébin contemporain », paru dans la revue *Diogène* (2024, n° 287-288).

Katia Boissevain est chargée de recherche en anthropologie ([CNRS/IDEAS](#)), ancienne directrice de l'IRMC (2021-2025) et chercheuse associée à l'institut depuis 2026. Elle a notamment publié l'ouvrage *Sainte parmi les saints. Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine* (2005, Paris-Tunis, Maisonneuve & Larose-IRMC).

Mounira Chariet est docteure en science politique ([Science Po Aix](#)). Elle a publié une monographie intitulée *Langues, jeunesses et écoles en Algérie. De Bouteflika au hirak* (2025, Paris-Tunis, Karthala-IRMC).

Morgan Corriou est historienne et maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication ([Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis](#)). Elle a notamment dirigé le collectif *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale* (2011, Tunis, IRMC).

Habiba Djahnine est réalisatrice, productrice, écrivaine et poète algérienne. Elle est à l'origine des Rencontres cinématographiques de Béjaïa et a fondé l'association Cinéma Mémoire ainsi que l'atelier de création documentaire Béjaïa Doc. Elle a reçu en 2012 le Prix du Prince Claus pour sa contribution au renouveau du cinéma algérien.

Jean Fiva Abalaye est doctorant en anthropologie ([Université de Yaoundé I](#)), spécialisé dans les questions humanitaires et de genre. Sa thèse de doctorat s'intitule *Culture, femmes et stratégies de résilience aux catastrophes naturelles à l'Extrême-Nord du Cameroun*.

Olivier Hadouchi est chercheur et programmateur indépendant en cinéma. Il est notamment l'auteur de l'article « [Mai 1968 : Tactiques politiques et esthétiques du documentaire, la Revue Documentaires](#) » (2011, in 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 63).

Insaf Machta est critique de cinéma, trésorière de l'association [Sentiers-Massarib](#) et chargée de la programmation cinématographique. Elle a notamment publié l'ouvrage *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle* (2010, Paris, Champion).

Sirine Pons est doctorante en histoire moderne et contemporaine ([Centre Jean-Mabillon, École nationale des chartes](#)). En 2022, elle a débuté une thèse en histoire moderne et contemporaine sur *Les enjeux du patrimoine cinématographique à l'heure des indépendances (1944-1968)*.

Sihem Sidaoui est critique de cinéma et enseignante comparatiste ([FLAHM, Université de La Manouba](#)). Elle est l'autrice de plusieurs articles sur les liens entre esthétique et politique au cinéma, et prépare une habilitation à diriger des recherches sur les nouvelles esthétiques tunisiennes dans les récits littéraires et cinématographiques post-2011.

Ikbal Zalila est enseignant de cinéma ([Université de La Manouba](#)) et ancien directeur artistique des Journées cinématographiques de Carthage. Il a notamment participé à l'organisation de plusieurs éditions du Gabès Cinéma Fen, entre autres festivals cinématographiques.

Annexe bibliographique

Références sur le cinéma tunisien et maghrébin

Ouvrages et articles

BACHY Victor, 1978, *Le cinéma de Tunisie*, Tunis, Société tunisienne d'édition.

BEN CHAÂBANE Tarak, 2019, *Le cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, Tunis, Centre national du Cinéma et de l'Image (CNCI).

BEN OUANÈS Kamel, 2025, *Champ-Contrechamp. Essais critiques*, Sousse, Contraste Éditions.

BEN OUANÈS Kamel, 1996, *Tunisie... 30 ans de cinéma*, Tunis, Edicop.

BOUANANI Ahmed, 2020, *La Septième Porte. Une histoire du cinéma au Maroc (1907-1986)*, Casablanca, Kulte Éditions.

BOUTHIER Marie-Pierre, TENFICHE Salima (coord.), 2025, « [Nouvelles puissances politiques du cinéma au Maghreb](#) » (numéro thématique), *L'Année du Maghreb*, n° 33.

BRAHIMI Denise, 2010, *50 ans de cinéma maghrébin*, Alger, Chihab Éditions.

CAILLIÉ Patricia, 2025, « [Cinéastes de la troisième génération en Tunisie : la redéfinition des enjeux d'un engagement politique](#) », *L'Année du Maghreb*, n° 33.

CHAMKHI Sonia, 2009, *Le cinéma tunisien à la lumière de la modernité : études critiques de films tunisiens (1996-2006)*, Tunis, Centre de Publication Universitaire (CPU).

CHERIAA Tahar, 1978, *Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique*, Tunis, Société anonyme tunisienne de Production et d'Expansion cinématographique (SATPEC)-El Khayala.

CHEURFI Achour, 2013, *Dictionnaire du cinéma algérien et des films étrangers sur l'Algérie*, Alger, Casbah Éditions.

HAOUALA Henda, 2023, *Les Tunisiennes font leur cinéma*, Tunis, Nirvana.

HAOUALA Henda, 2017, *Esthétique du documentaire : le cinéma tunisien post-révolution*, Tunis, Presses universitaires de La Manouba.

ISMAËL (LOUATI Mohamed Ismaïl), 2008, *Cinéma en Tunisie. Kaléidoscope de la saison 2007/2008*, Tunis, Éditions Arts Distribution.

JAÏDI Moulay Driss, 2001, *Histoire du cinéma au Maroc : le cinéma colonial*, Rabat, al-Majal.

KAMOUN Ons, BEN OUANÈS Kamel (dir.), 2024, *Regards sur le cinéma amateur tunisien*, Tunis, Éditions Sahar.

KHAYATI Khémaïes, 1996, *Cinémas arabes*, Paris, L'Harmattan.

KHAYATI Khémaïes, 1983, *De la critique cinématographique* (en arabe), Le Caire, Dar al-Maarif.

KHÉLIL Hédi, 2007, *Abécédaire du cinéma tunisien*, Tunis, Simpect.

KHÉLIL Hédi, 2002, *Le parcours et la trace. Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Carthage, Mediacom.

KHLIFI Omar, 1970, *Histoire du cinéma en Tunisie 1896-1970*, Tunis, Société tunisienne de diffusion (STD).

ROT Gwenaële, VATIN François, 2025, « [À la recherche du Hollywood marocain \(1920-2025\)](#) », *Mise au Point*, n° 21.

ROUXEL Mathilde, 2017, « [Figures d'enfants, figures d'avenir dans le cinéma tunisien postrévolutionnaire](#) », *LICArC, Littératures et cultures arabes contemporaines*, n° 5, p. 357-369.

TENFICHE Salima, 2025, *Renouveau du cinéma algérien de la fin de la guerre civile au Hirak (2003-2019)*, Paris, Classiques Garnier.

Sources imprimées

CORRIOU Morgan, 2011, « [Un nouveau loisir en situation coloniale : le cinéma dans la Tunisie du Protectorat \(1896-1956\)](#) », thèse de doctorat en histoire sous la direction d'O. Carlier (Université Paris 7).

KAMOUN Ons, 2017, « [En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Khémir et mon film de chercheuse](#) », thèse de doctorat en cinéma sous la direction de P. Lacoste (Université Toulouse 2-Jean Jaurès).

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, 2016, « [Guide des longs métrages tunisiens de 1956 à 2016](#) » (catalogue), Tunis, CNCI.

PAPILLON Ariane, 2016, « [La révolution tunisienne en films. Figurations du peuple](#) », mémoire de master sous la direction de D. Zabunyan et F. Abécassis (ENS Lyon).

Sources électroniques

Articles numériques et de blogs

K. Bendana, 30 août 2024, « [À propos de : Regards sur le cinéma amateur tunisien](#) », *Histoire et culture dans la Tunisie contemporaine - HCTC*.

T. Chikhaoui, 4-5 novembre 2012 « [Entre projection et représentation](#) », *Nachaz.org*.

Sites web

- [africine.org](#) (voir notamment la [page consacrée au critique de cinéma Tahar Chikhaoui](#))
- [cinematunisien.com](#) (encyclopédie et actualité du cinéma tunisien)



1. Entrée du Centre des Archives nationales saharaoui (CANS), le 23 avril 2025, dans le campement de Rabouni. © O. Ahmed Bahiya.

Jeune recherche

Enquêter dans les camps de réfugié·es saharaoui·es

Retours de terrain en Algérie et en République arabe saharaouie démocratique

Ozman Ahmed Bahiya

Doctorant en histoire contemporaine (CITERES-EMAM, Université de Tours)

Que signifie enquêter sur l'histoire du Sahara Occidental depuis les camps de réfugié·es saharaoui·es et les institutions algériennes qui ont accompagné son internationalisation ? À partir de deux terrains menés en 2025 à Tindouf et Alger, cet article revient sur les conditions d'accès aux archives, les rencontres avec d'ancien·nes acteur·ices du Front Polisario et de la diplomatie algérienne, ainsi que sur les questionnements historiographiques suscités par l'enquête. Il interroge la formation d'une diplomatie saharaouie, les circulations militantes transnationales et les défis méthodologiques d'une recherche menée au plus près de son objet.

Mots-clés : Sahara Occidental, diplomatie saharaouie, terrain ethnographique, circulations transnationales

ماذا يعني البحث في تاريخ الصحراء الغربية انطلاقاً من مخيمات اللاجئين الصحراويين ومن المؤسسات الجزائرية التي واكبت مسار تدويل قضيتها؟ يستند هذا المقال إلى عمليتين ميدانيتين أنجزتا سنة 2025 في تندوف والجزائر العاصمة، ويعود إلى ظروف الولوج إلى الأرشيفات، واللقاءات مع فاعلين سابقين في جبهة البوليساريو والدبلوماسية الجزائرية، فضلاً عن التساؤلات التاريخية والمنهجية التي أثارتهما عملية البحث. كما يتناول تشكّل الدبلوماسية الصحراوية، ومسارات التنقل والنضال العابرة للحدود، والتحديات المنهجية التي تطرحها دراسة ميدانية تُنجز في تماس مباشر مع موضوعها.

كلمات مفتاحية : الصحراء الغربية، الدبلوماسية الصحراوية، البحث الميداني الإثنوغرافي، التداولات العابرة للحدود

What does it mean to investigate the history of Western Sahara from within the Sahrawi refugee camps and the Algerian institutions that supported its internationalization? Drawing on two fieldwork periods conducted in 2025 in Tindouf and Algiers, this article reflects on the conditions of access to archival sources, encounters with former members of the Polisario Front and Algerian diplomacy, and the historiographical questions raised by the research process. It examines the formation of a Sahrawi diplomacy, the transnational circulation of activists and ideas, and the methodological challenges of conducting research in close proximity to its subject matter.

Keywords: Western Sahara, Sahrawi diplomacy, ethnographic fieldwork, transnational circulations

Dans le cadre de ma recherche, je me suis rendu en Algérie pour y mener deux terrains¹ entre avril et juillet 2025 : un terrain « algérien », à Alger, et un terrain « sahraoui² », dans les camps de réfugiés de Tindouf, au sud-ouest du pays, sous l'administration de la République arabe sahraouie démocratique (RASD).

Dans un premier temps, du 20 avril au 9 mai, j'ai mené mon enquête dans les camps de réfugiés sahraoui-es. J'ai pu avoir accès à des archives inédites du ministère des Affaires étrangères au Centre des Archives nationales sahraoui (CANs ; voir ill. 1), consulter la presse sahraouie (*Sahara Libre* et *20 de Mayo*) de l'Archive de l'information (centre dépendant du ministère de l'Information) et réaliser quatre entretiens, dont trois avec d'anciens diplomates et un avec un ancien combattant de l'Armée de libération sahraouie. Cet accès a été rendu possible par une série d'enquêtes et de rencontres remontant à début juillet 2024, tandis que je passais mes auditions pour obtenir un contrat doctoral à l'[Université de Tours](#) en visioconférence depuis Rabouni, capitale administrative des camps de réfugiés sahraoui-es. Mon projet de thèse³ nécessitait avant tout une enquête administrative afin d'accéder au CANs et à l'Archive de l'information. Pour ce faire, Francesco Correale, co-directeur de ma thèse, m'avait mis en contact avec Fatima Mahfoud, représentante du Front Polisario en Italie, laquelle m'avait ensuite introduit auprès d'une connaissance à Rabouni qui m'avait, à son tour, permis de me rapprocher du siège de l'Organisation des étudiants du Front Polisario (UESARIO)⁴. J'y ai reçu une lettre de soutien pour obtenir une entrevue avec le directeur du CANs, El Arbi Mohamed Embarek Emhamed.

Dans un second temps, du 10 mai au 15 juillet 2025, j'ai effectué un terrain à Alger. J'y avais préalablement séjourné dans les camps sahraouis, en décembre 2024. Pour connaître les démarches à suivre afin d'accéder aux fonds d'archives, je m'étais alors rendu au Centre des Archives nationales d'Alger (CANA), où l'on m'avait remis une liste de documents à fournir pour constituer mon dossier – parmi lesquels l'indispensable autorisation du ministère des Affaires étrangères algérien. Seules les ressortissant-es de nationa-



2. Alger, 17 décembre 1975. Les 85 représentants sahraoui-es arrivés le 16 décembre répondent aux questions de la presse à l'hôtel Saint George. On peut identifier au centre de la table E. Ould Zieu, alors président du Conseil national sahraoui, et B. Ghali, actuel président sahraoui et Premier secrétaire du Front Polisario. © Bibliothèque nationale d'Alger, fonds Algérie Presse Service (APS), thématique « Sahara Occidental ».

lité algérienne sont déchargés de cette obligation ; quant aux chercheuses étrangères, elles doivent solliciter cette autorisation par l'intermédiaire de leurs ambassades. Pour ma part, de nationalités espagnole et sahraouie, j'avais choisi d'effectuer ces démarches auprès de l'ambassade sahraouie, espérant que l'importance accordée à la cause sahraouie par le ministère des Affaires étrangères algérien faciliterait, voire accélérerait la validation de mon dossier. Un premier obstacle rencontré avait été formulé par l'ambassadeur sahraoui

lui-même – devenu depuis ministre de l'Éducation, selon lequel ma recherche n'était pas importante, qu'elle n'avait rien à voir avec des démarches diplomatiques, et que je devais rencontrer l'attaché en charge de l'Éducation à l'ambassade afin de trouver une autre solution. Ce n'est qu'avec le conseiller en charge des Affaires politiques de l'ambassade, plus ouvert à mes sollicitations, que j'ai réussi à transmettre ma demande auprès des autorités algériennes – en m'étant par ailleurs muni d'une lettre de recommandation des ministères sahraouis des Affaires étrangères et de l'Éducation. Pour autant, de retour à Alger cinq mois plus tard, j'ai été confronté à une série d'embûches : jusqu'alors, l'ambassade n'avait toujours pas reçu de réponse, et il m'a fallu attendre plusieurs semaines pour qu'une relance soit effectuée. Une fois l'autorisation obtenue, je n'étais pas au bout de mes peines : en dépit des nom-

breux échanges avec Mohamed Bounama, directeur général du CAN, j'ai été informé une semaine avant mon départ que la documentation de la période postindépendance (à partir de 1962) n'était pas encore cataloguée.

En parallèle de ce processus administratif à la fois long et exigeant, j'ai consulté la presse algérienne, notamment *Révolution Africaine* et le journal *El Moudjahid*, deux organes du Front de libération nationale (FLN) pour la période allant de la fin des années 1960 à la fin des années 1980. J'ai également consulté un important fonds d'archives photographiques de la [Bibliothèque nationale d'Algérie](#) et réalisé six entretiens : deux avec d'anciens diplomates algériens, un avec un ancien diplomate sahraoui, et trois avec les président-es historiques du Comité national algérien de soutien au peuple sahraoui (CNASPS), dont une ancienne ministre de la Solidarité.

1. Ces terrains ont été effectués dans le cadre d'une aide à la mobilité cofinancée par l'IRMC et l'Équipe Monde Arabe et Méditerranée (EMAM) du laboratoire CITERES (Cités, territoires, environnement et sociétés) de l'Université de Tours.

2. L'orthographe « sahraoui » plutôt que « sahraoui » est ici privilégiée. Si les deux graphies sont attestées et d'usage relativement concurrent, la forme « sahraoui » présente l'avantage de maintenir de manière plus transparente le lien morphologique avec le substantif « Sahara », ce qui en renforce la lisibilité étymologique et la cohérence graphique.

3. « [Les pays non-alignés et la décolonisation du Sahara Occidental : l'action de l'Algérie et de Cuba \(1970-1991\)](#) », thèse en histoire contemporaine sous la co-direction de J. Bocquet et F. Correale (Université de Tours).

4. Union des étudiants de Saguia Hamra et de Rio de Oro.

Historiographier la formation d'une diplomatie saharaoûie

Lors de la préparation de mes terrains en Algérie, deux fils conducteurs ont nourri mon raisonnement. D'un côté, je cherchais à saisir le rôle joué par l'Algérie dans la formation d'un mouvement de libération nationale saharaoûi pour mieux comprendre l'essor tardif et le développement rapide d'un nationalisme saharaoûi contemporain entre deux moments-clés : le 17 juin 1970, date de la première manifestation nationaliste saharaoûie qui, après une forte répression militaire qui fait plusieurs morts (outre une dizaine d'incarcérations), fait germer un sentiment antiespagnol au sein de la société, et le 14 novembre 1975, date de la signature des accords tripartites de Madrid entre la puissance coloniale (l'Espagne) et les parties concernées (la Mauritanie et le Maroc)⁵. De l'autre, j'étais particulièrement désireux d'historiographier l'évolution, après la signature des accords de 1975, de l'internationalisation de la question saharaoûie suite au retrait des derniers soldats espagnols et au début de l'invasion militaire du Sahara Occidental par le Maroc et la Mauritanie. Je souhaitais entamer une analyse approfondie de l'émergence d'une diplomatie saharaoûie et de ses premières alliances aux plans aussi bien régional que transnational, notamment avec Cuba et l'Algérie, pour qui la question saharaoûie est rapidement devenue un enjeu central dans leurs propres relations, les transformant ainsi en porte-voix des revendications saharaoûies.

Cependant, dans la première partie de mon terrain (séjour dans les camps de réfugiés saharaoûies et dépouillement des archives, principalement celles du fonds du ministère des Affaires étrangères au CANS) et lors de mes premiers entretiens auprès des anciennes cadres du Front Polisario, je me suis aperçu qu'il existait essentiellement une histoire événementielle qui, par mégarde et manque de travaux en la matière, laisse de côté voire occulte les dynamiques sous-jacentes (histoire non événementielle ; voir Veyne, 1971). Il s'agit pourtant de l'histoire des Saharaoui-es, de leurs expériences et actions dans la formation d'une structure d'alliances transnationales stratégiques, pour positionner leur organisation dans un panorama international qui rende possibles et reconnaisse leurs objectifs.

5. Deux intérêts prévalent lors de cette signature : d'une part celui des pays engagés dans la décolonisation du Sahara Occidental (à savoir les trois pays frontaliers – Mauritanie, Algérie et Maroc), d'autre part celui des parties qui ont des revendications territoriales sur le Sahara Occidental (Maroc et Mauritanie).



3. Alger, le 10 février 1978, au siège du Front Polisario. De droite à gauche : B. Hakim alors ministre des Affaires étrangères de la RASD ; P. Teixeira Jorge, ministre des Affaires étrangères d'Angola et membre suppléant du Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) ; M. Lamine Ahmed, Premier ministre saharaoûi. © Bibliothèque nationale d'Alger, fonds APS, thématique « Sahara Occidental ».

Les archives écrites recèlent plusieurs exemples de ces dynamiques permettant de décentrer l'écriture de l'histoire (Dussel, 1985) et d'explorer les expériences et les pratiques politiques saharaoûies produites depuis les marges de l'historiographie occidentale afin d'appréhender une autre histoire des Saharaoui-es. Je mentionnerais une lettre inédite conservée au CANS et datée du 3 août 1973, soit environ trois mois après la formation du Front Polisario (10 mai 1973) et quelques semaines avant que les nationalistes saharaoûies ne saisissent l'occasion de l'organisation de la 4^e conférence des Non-alignés d'Alger (5-9 septembre) pour manifester leur position de non-alignement. Ils-elles expriment leur intention d'assister à la conférence en adressant une lettre à la direction du FLN au sein des ministères de la Défense et de la Sûreté. Un autre exemple est celui du témoignage de Mohamed Lamine Ahmed, l'un des étudiantes d'universités marocaines à l'origine du Front Polisario. Désigné Premier ministre de 1976 à 1984, lors de la formation du premier gouvernement saharaoûi, il m'a confié le détail de ses voyages au Moyen-Orient afin de se lier avec d'autres mouvements de libération arabes et de faire connaître leur combat. Il s'est notamment rendu au Liban, où il a rencontré les différents partis palestiniens et certains de leurs dirigeant-es, comme Georges Habach, et en France, où il s'est rapproché de travailleurs-ses saharaoûies qui contribue-

ront financièrement à la formation du Front Polisario. Les voyages de Mohamed Lamine Ahmed s'inscrivent dans le même cadre que ceux d'El Ouali Mustafa Sayed, idéologue du nationalisme saharaoûi et premier président de la RASD, qui voyage dans le monde, notamment au Moyen-Orient. Ces nouvelles découvertes m'ont amené à mieux appréhender un aspect méconnu des premiers temps de la diplomatie saharaoûie : celui de l'implication non pas de l'Algérie, mais de la Libye. En effet, ces déplacements étaient régulièrement financés par l'État libyen, et parfois également effectués avec des passeports diplomatiques de ce pays.

Les témoignages de personnages souvent relégués au second plan m'ont aussi permis de reconstituer une histoire orale par le bas, recueillie auprès de Saharaoui-es : celui de Dahman Kaid Saleh⁶, figure éminente du mouvement saharaoûi et du Front Polisario rencontrée dans les camps de réfugiés ; celui de

Said Filali, l'une des figures les plus actives de l'Union nationale des étudiants de Mauritanie (UNEMAU) dans les années 1960 et 1970⁷ ; celui de Hamadi Salma Rgueibi, attaché politique de l'ambassade saharaoûie à Alger au début des années 1990 (qui m'a partiellement éclairé sur les fissures internes de la direction saharaoûie à l'origine du ralliement de Brahim Hakim, qu'il connaissait bien, au Maroc)⁸ ; ou encore de témoignages recueillis auprès d'Algérien-n-es, par exemple Nouredine Djouli⁹, Abdelaziz Rahabi¹⁰, Said Ayachi¹¹ ou encore Saïda Benhabyles¹².

Le nationalisme saharaoûi et la diplomatie algérienne

Au terme de mon terrain, j'ai souhaité mener une réflexion approfondie sur les ambitions que je nourrissais en amont de celui-ci et sur les questionnements qui en ont découlé. Celle-ci a donné lieu à trois communications réalisées pendant mon séjour à Alger¹³, que je synthétiserai ici en deux interrogations principales.

La première était d'expliquer l'essor tardif d'un nationalisme saharaoûi contemporain. Des spécialistes du conflit saharaoûi ont produit des études comparées entre les manœuvres militaires du nationalisme contemporain saharaoûi à partir de 1973 et le concept de l'arabe saharaoûi (*Hassaniya al-ghazi*)¹⁴ (Hodges, 1983), stratégie mobilisée comme forme de résistance militaire au colonialisme européen dans le Sahara Occidental, reprenant la méthodologie d'une guérilla et caractérisée par son déploiement dans le désert, avec les avantages et les contraintes que cela implique. Pour ma part, j'ai souhaité me concentrer sur l'aspect non pas militaire mais politique d'un nationalisme moderne saharaoûi puisant sa source dans une prise de conscience collective (liens et droits des Saharaoui-es sur un territoire auquel ils-elles sont attachés depuis des générations), qui

6. Premier secrétaire de la première représentation du Front Polisario en Libye fin 1975, responsable du premier groupe d'étudiantes saharaoûies parties à Cuba fin 1976, et premier représentant du Front Polisario à Cuba et au sein de l'Organisation de Solidarité des Peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine (OSPAAAL).
7. D'abord représentant de l'UNEMAU à la fin des années 1960 à Saint-Petersbourg, en Union soviétique, il intègre le Front Polisario au début des années 1970. Il se rapproche d'El Ouali Mustafa Sayed et deviendra son traducteur lors d'entretiens avec la presse francophone.
8. Alors ambassadeur à Alger, Brahim Hakim avait été désigné représentant des relations internationales du Front Polisario après sa création, et ministre des Affaires étrangères du premier gouvernement saharaoûi.
9. Secrétaire général adjoint de l'OUA entre 1974 et 1983, dont le mandat coïncide avec des moments-clés, comme le début du conflit saharaoûi et notamment l'admission de la RASD à l'OUA en 1982.
10. Ancien ambassadeur en Espagne et au Mexique, et ministre de la Culture et de la Communication à la fin des années 1990.
11. Actuel président du CNASPS et ancien président du Croissant rouge algérien.
12. Ministre de la Solidarité entre 1991 et 1992 et première présidente du CNASPS après sa création en 1998.
13. Communications présentées lors de la conférence internationale « Algerian Foreign Policy and the Non-Aligned Movement » organisée par l'Université d'Alger 3 (11-12 mai 2025), lors du 3^e séminaire de l'EMAM au laboratoire CITERES de l'Université de Tours (16 juin), et lors du 6^e congrès du GIS-MOMM à l'Université de Strasbourg (26 juin).
14. Terme d'arabe classique à l'origine de l'emprunt français « razzia ».



4. La Havane, juillet 1978. D. Kaid Saleh, en tant que représentant du collectif saharoui, reçoit au nom du collectif d'étudiantes saharouies une reconnaissance pour leurs engagements et activités bénévoles lors d'un événement du 11th World Festival of Youth and Students. On peut également voir E. Ahmed Omar au fond, en « guayabera » (chemise blanche).
© Archive photographique de l'Institut cubain d'amitié avec les peuples (ICAP).

s'inscrit et s'amplifie dans un ensemble de revendications communes aux nationalismes qui émergent dans les pays colonisés : le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, à être souverains sur leur territoire et à expulser la puissance coloniale.

Peut-on dire que l'essor au Sahara Occidental d'un nationalisme contemporain, en synchronie avec le contexte régional des luttes de libération qui émergent en Afrique à partir du milieu du XX^e siècle, a été entravé ? Deux éléments jouent en faveur de cette hypothèse : j'y vois d'une part les effets de l'idéologie de la puissance coloniale espagnole et de sa doctrine franquiste, notamment à travers la militarisation du gouvernement espagnol mis en place dans le territoire saharoui ; d'autre part, le contexte régional maghrébin a pu finir par invisibiliser la réalité d'un nationalisme saharoui naissant, après l'échec du comité tripartite (Maroc, Algérie et Mauritanie) censé accélérer la décolonisation du Sahara espagnol. Ce comité semble avoir ignoré les dynamiques propres au nationalisme saharoui, déjà en gestation depuis la première manifestation nationaliste à El-Ayoun en juin 1970. Outre cet échec – et le sentiment

de méfiance auquel il a donné lieu à l'égard des trois membres, la médiatisation internationale sans précédent de la question du Sahara Occidental a cristallisé des tensions maghrébines et éclipsé, aux yeux du monde extérieur, le développement interne d'un nationalisme saharoui contemporain.

Le deuxième questionnaire par lequel je souhaiterais clore cet exposé est celui du rôle joué par la diplomatie algérienne dans le conflit saharoui. Pour analyser sa portée, l'évolution du traitement de la question saharouie au fil des différentes conférences des Non-alignés dans les années 1970 doit être analysée : les 4^e (Alger) et 5^e (Colombo) conférences ont respectivement lieu la même année que la création du Front Polisario (1973) et que la proclamation de la RASD (1976), tandis que la 6^e (La Havane) se tient en 1979, année lors de laquelle la RASD obtient 17 reconnaissances diplomatiques ; un record annuel dans l'histoire saharouie, qui initie un vaste mouvement de reconnaissance dans les années qui suivent (12 en 1980) et donne lieu à l'admission de la RASD comme membre à part entière de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA) en 1982.

La diplomatie algérienne semble ainsi avoir été le principal porte-voix de la question saharouie au sein des instances internationales ; en témoigne un rapport de l'ambassade de France à Alger qui, à propos de la 5^e conférence, décrit la délégation algérienne comme « jet[ant] de l'huile sur le feu pour évoquer le problème du Sahara Occidental ». Elle aurait également permis aux nationalistes saharouies d'établir des contacts avec d'autres mouvements de libération : c'est ce que montrent les publications de *Révolution Africaine*, organe officiel du FLN qui rapportait fréquemment une rencontre avec un représentant du Front Polisario à l'occasion de l'arrivée à Alger d'une délégation étrangère – mouvement de libération ou pays de ce que l'on appelle aujourd'hui le Sud global. C'est dans ce cadre que s'inscrit, par exemple, la rencontre à Alger en janvier 1976 entre El Ouali Mustafa Sayed et le vice-Premier ministre vietnamien Vo Nguyen Giap. Ce n'est pas non plus une coïncidence si, parmi toutes les institutions de la RASD installées dans les camps de réfugiées à Tindouf, une seule ait fait exception : le ministère des Affaires étrangères, basé à Alger. Par ailleurs, l'Algérie a cherché à inscrire son soutien à la cause saharouie dans un réseau plus large d'alliances avec d'autres pays actifs dans le Sud global, notamment Cuba. Mentionnons à cet égard la rencontre à Alger entre le dirigeant cubain Fidel Castro et le Premier ministre saharoui Mohamed Lamine Ahmed, en mai 1976 – soit quelques mois après la proclamation de la RASD. À la suite de cette rencontre, le premier groupe d'étudiantes saharouies arrive à La Havane alors que Cuba n'a pas encore reconnu la RASD (janvier 1980) et que le premier accord de coopération intergouvernemental n'est signé qu'en 1984.

Bien que le Front Polisario n'ait pas réussi à être admis au sein des Non-alignés avec un statut équivalent à celui d'autres mouvements de libération (comme l'Organisation de libération de la Palestine ou le South West Africa People's Organization), son passage par les couloirs des différents sommets de ces derniers, le soutien de pays alliés (Algérie et Cuba) et la présence d'un grand nombre d'États africains dans ces sommets semblent avoir favorisé l'internationalisation de la question saharouie, qui se matérialisera par l'admission de la RASD au sein de l'OUA.

Finalement, ces deux terrains m'ont amené à approfondir mes réflexions sur le fait d'« enquêter chez soi » (Alsaideya, Ghanem, 2024), et tout particulièrement sur la relation entre le-la chercheur-se et son objet d'étude. Il s'agit d'un aspect que je souhaite enrichir au fil de mes enquêtes et intégrer dans la partie méthodologique de ma thèse. Ainsi, plu-

sieurs interrogations émergent : que signifie mener deux terrains sous deux administrations complètement différentes mais dans un même espace national ? Quels sont les enjeux spécifiques auxquels fait face une doctorante saharouie en France ? Comment ces enjeux évoluent-ils lorsqu'elle réalise un terrain à la fois dans les camps de réfugiées saharouies et/ou à Alger ?

Cette expérience m'a aussi permis de constater – voire de confirmer – que la narration coloniale a profondément façonné celle du Sahara Occidental en imposant un ordre chronologique qui tend à invisibiliser les acteur-ices saharouies. Ainsi, les accords tripartites de Madrid, la « Marche Verte », l'exil et l'installation des camps de réfugiées apparaissent comme une succession d'événements découlant de la politique coloniale, tout en occultant la résistance et l'action protestataire des Saharouies. Il faut alors s'interroger : qu'est devenue l'organisation nationaliste saharouie lors des accords de Madrid ? Quelle a été sa position face à la « Marche Verte » ? Quelles stratégies a-t-elle déployées pour organiser l'exil et la création des camps de réfugiées ?

Enfin, la mobilité rendue possible par le soutien de l'IRMC a favorisé la collecte documentaire sur deux terrains imprévisibles et a suscité de nouveaux questionnements. Par exemple, comment des acteur-ices non reconnues par les Nations-unies, comme la RASD, dont le territoire, le Sahara Occidental, continue toutefois d'être inscrit sur la liste des territoires non autonomes de la 4^e commission de l'Assemblée générale de l'ONU, mobilisent-ils-elles les alliances sud-sud pour contourner l'inefficacité du droit international et l'isolement diplomatique ? Et dans quelle mesure les relations du Front Polisario avec Cuba et l'Algérie, notamment durant la Guerre froide, ont-elles constitué une stratégie alternative de légitimation et de visibilité internationale ?

Références

ALSAJDEYA Dima, GHANEM Aghiad, 2024, « Enquêter chez soi. Ressources et dilemmes de terrains familiers en Syrie et en Palestine », in C. Calmels et al. (dir.), *Enquêter en terrain sensible. Risques et défis méthodologiques dans les études internationales*, Villeneuve-d'Ascq Presses universitaires du Septentrion.

DUSSEL Enrique D., 1985, *Philosophy of Liberation*, Orbis Books.

HODGES Tony, 1983, *Western Sahara: The Roots of a Desert War*, Stanford, L. Hill.

VEYNE Paul, 1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

Précédents numéros de *La Lettre de l'IRMC*



Inscriptions à la bibliothèque de l'IRMC



IRMC
INSTITUT DE RECHERCHE SUR
LE MAGHREB CONTEMPORAIN
TUNIS | تونس

**INSTITUT DE RECHERCHE
SUR LE MAGHREB CONTEMPORAIN**
معهد البحوث المغاربية المعاصرة
MEAE-CNRS (UMIFRE 1-UAR3077)

**Modalités d'inscription
à la bibliothèque
2026 - 2027**

La bibliothèque de l'IRMC est ouverte aux étudiants, enseignants et chercheurs en sciences humaines et sociales.

Pour y accéder, il suffit de remplir un formulaire de demande d'inscription à retirer auprès du moniteur de la salle de lecture et se munir des pièces suivantes :

Étudiant·e-s en LMD

- Une photo d'identité
- Une photocopie de la carte d'étudiant
- Frais d'inscription : 10 dt

Chercheur·e-s et enseignant·e-s universitaires

- Une photo d'identité
- Une attestation de fonction
- Frais d'inscription : 20 dt

L'inscription reste valable pour l'année universitaire en cours

IRMC, 20 rue Mohamed Ali Tahar, Mutuelleville, 1002 - TUNIS
Tél : (+216) 71 796 722 - Contact : bibliotheque@irmcmaghreb.org
http://www.irmcmaghreb-bib.org
Site : irmcmaghreb.org - facebook.com/IRMC.Tunis/