



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Ons KAMOUN

le samedi 28 octobre 2017

Titre :

En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Khémir
et mon film de chercheure

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Cinéma

Unité de recherche :

LARA - SEPIA

Directeur/trice(s) de Thèse :

Paul Lacoste

Jury :

Guy CHAPOUILLIE, Professeur émérite des Universités, Université Toulouse II

Hamadi BOUABID, Professeur émérite des Universités, ESAC, Gammarth,
Université de Carthage

Sihem NAJJAR, Professeur des Universités, Institut Supérieur des Sciences
Humaines de Tunis (ISSHT), Université El Manar

Paul LACOSTE, Professeur des Universités, Université Toulouse II

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE TOULOUSE DELIVRE PAR L'UNIVERSITE
TOULOUSE II – JEAN JAURES
ECOLE DOCTORALE ALLPH@
ECOLE SUPERIEURE D'AUDIOVISUEL

Cinéma

Ons KAMOUN

En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Khémir
et mon film de chercheur

Thèse dirigée par Paul LACOSTE

Soutenue le 28 Octobre 2017

Jury :

Guy CHAPOUILLIE, Professeur émérite des Universités, Université, Université
Toulouse II

Hamadi BOUABID, Professeur émérite des Universités, ESAC, Gammarth,
Université de Carthage

Sihem NAJJAR, Professeur des Universités, Institut Supérieur des Sciences
Humaines de Tunis (ISSHT), Université El Manar

Paul LACOSTE, Professeur des Universités, Université, Université Toulouse II

Intitulé :

**“ En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de
Nacer Khémir et mon film de chercheure”.**

REMERCIEMENTS

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE.....	6
CONVENTIONS DE NOTATION	8
INTRODUCTION	9
PARTIE 1 : FASCINATION POUR LE DÉSERT.....	48
Chapitre 1 : Cadre historique, fondements esthétiques et concepts fondamentaux découlant du désert.....	48
Chapitre 2 : Cadre esthétique et idéologie du désert.....	49
Chapitre 3 : Le désert dans l'art.....	50
PARTIE 2 : LE CINÉMA DE NACER KHÉMIR.....	66
Chapitre 1 : Rencontre et bouleversement	66
Chapitre 2 : Analyse globale de la Trilogie du désert.....	66
Chapitre 3 : Typologies des déserts Khémiriens	126
Chapitre 4 : Les déserts Khémiriens : décors ou univers?	139
Chapitre 5 : Statut et signification de la Quête à travers le Désert.....	141
Chapitre 6 : Le monde d'énonciation : le regard.....	146

PARTIE 3 : TRAVELLING, UNE SORTE DE PENSÉE MANUELLE, EXPÉRIENCE CONCRÈTE DU CINÉMA.....	181
Chapitre 1 : Vérification : Soi / Paysage / Equipier.....	11
Chapitre 2 : Proposition et processus de fabrication.....	185
Chapitre 3 : Désert, parcours initiatiques et résistance	200
CONCLUSION.....	215
BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE.....	236

CONVENTIONS DE NOTATION

« Italique » : « Citation » “...” : Citation dans une citation

Italique gras : le nom des ouvrages ou le nom des films

Italique : Plan du *lexème* ou *métalangage* mais aussi

/.../ : Plan de l'expression, indice ou signifiant (Sa) <...> : Plan de contenu,

signifié (Sé), message explicite dégagé en corpus <<...>> : Effet de sens ou

message implicite

« » : Le nom des articles ou distance énonciative vs : Versus

Les entretiens sont faits en arabe et traduits par moi-même ainsi que les citations des livres arabes

Le découpage, le montage et le sous-titrage du corpus dvd sont réalisés également par moi-même.

Les phonèmes arabes sont transcrits en alphabet latin. Dans un souci de la simplification de la forme, nous ne différencions pas les voyelles longues et courtes. Les consonnes homophones ne sont pas différenciées non plus. Rappelons que la consonne transcrite par « kh » se prononce comme la jota espagnole ou le « kh » allemand, que « û » se prononce « ou », que la lettre « h » est toujours aspirée, que le « gh » se prononce comme le « r » grasseyé. Le « r » est roulé, le « s » est toujours dur, le « th » se prononce comme dans l'anglais « *the* », et le « dh » comme l'anglais « *this* ». Le signe (ä), prononcé « a », transcrit l'*alif maqsûra*.

Les emphatiques ne sont signalées par aucun signe diacritique.

Le *'ayn* et le *hamza* sont transcrits indistinctement par l'apostrophe (').

Cependant, nous avons respecté le mode de transcription choisi par les auteurs que nous sollicitons, dans les titres d'ouvrage, les titres d'article, et les citations.

INTRODUCTION

Ambivalence du désert : identité ou espace de parcours ?

Rançon d'une enfance passée dans le nord sous un milieu forestier et doux, le sable fluide à la limite de l'impalpable du Sahara s'est toujours révélé à moi comme substance et signe de la fiction. Il est indéniable que cette matière est agrippée aux notions du souvenir et du rêve puisque en étroite liaison avec l'univers fantastique du marchand de sable, le personnage fabuleux de notre enfance qui, disait-on laissait nous faire endormir en faisant tomber du sable sur nos yeux et provoquait un picotement qui nous empêche de voir. Le souvenir est évoqué ici contre l'oubli et chaque grain de sable est un souvenir, un fragment de mémoire. Je me rappelle que petite, lorsqu'il m'arrivait de toucher ce même matériau fin et pâle à l'occasion de mes sorties estivales à la plage je me transformais en bâtisseuse de châteaux de sable. C'était l'un des rares plaisirs du toucher qui me garantissait une foule énorme de spectateurs, marcheurs sur la côte, qui, en passant, devaient contourner mes royaumes étalés sur le sable " d'une blanche luminosité ", ce qui les contraignait à s'arrêter un moment pour voir. Ainsi j'aimais la mer pour le sable, projection de mes fantasmes, de mes rêves et de mes projets les plus ambitieux. Etais-ce pour moi " un désert mental enfoui en mon cœur " ? À cet âge-là je me promettais de devenir architecte. Je ne savais pas que " donner à voir " était pour moi le bonheur le plus intense et le plus profond et dissimulé.

Des dizaines d'années plus tard, j'interroge mes étudiants qui s'initient au cinéma, des habitants des déserts ou qui l'ont fréquenté lors de leurs tournages

: « *Racontez-moi le désert...* »¹. Leurs voix raisonnent encore, leurs réponses viennent antipodes : « *Je ne me suis aperçue que je vivais au désert que quand vous êtes venue.* » « *Je ne veux pas dire que c'est pas un espace sans âme, C'est un espace qui me ressemble. Il signifie la solitude... l'effacement.* » « *Quand je vais dans le désert de sable et des dunes, j'étouffe ! Mais le désert dont j'ai l'habitude, dans ma région est un espace vide dans lequel tu peux faire ce que tu veux.* » « *Dans le désert tu découvres des choses qui te touchent de l'intérieur... comme les étoiles... On dit que dans le désert les étoiles sont plus proches.* » « *Je me sens perdu dans le désert... Ça veut dire debout dans le vide... Rien n'est clair ! Où tu regardes, toujours le même chemin, les mêmes images se répètent. La même image t'encercle.* »

En plus d'être l'objet de conflits territoriaux, politiques et économiques, le désert est " ambivalent " : il confronte et rassemble à la fois tant de caractères contraires. Il est à la fois espace géographique toponymique concret sur une carte (Sahara) et un concept psychologique, philosophique, littéraire et sociologique. Un nom et un adjectif. Le vide et un lieu de projection de tous les fantasmes, de tous les imaginaires. « *Il y a déjà projection* »² Catherine Delmas se demande même s'il n'est pas de l'ordre de l'irreprésentable³. Il oppose à la mimésis, à la tentative de représentation réaliste, sa vastitude, son déploiement, son vide et sa disponibilité. L'expérience limite⁴ du désert s'approche du bord de la vie en terme d'intensité et d'impossibilité apparente mais résiste comme une incessante bravade car imprenable et fuyant, il

¹ Répliques dans mon film de recherche **Travelling** qui fait l'objet de la troisième partie de la présente thèse.

² SOUAG Moha., « *Le désert et le cinéma : magie de l'espace et de l'image* » in Francopolis (recherche Ali Iken), janvier 2010 (<http://www.francopolis.net/vues/Souag-desert-janvier2010.html>)

³ DELMAS Catherine., « *Soif de déserts : découverte ou désir d'Orient ?* » in Rêver d'Orient, connaître l'Orient, Visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques, Isabelle Gadoin et Marie-Elise Palmier-Chatelain (dir.), © ENS Éditions, Collection signes, 2008, publication sur OpenEdition Books : 30 janvier 2014, pp. 239-250

⁴ Une expérience limite brise le sujet de lui-même.

demeure à discerner et cerner, à conter et raconter et à présenter et représenter.

Avivant et stimulant l'acte de filmer et miroir de ce qu'on est, de ce qu'on apporte avec soi, les cinéastes le traversent à partir du cadre blanc, cadre-désert qui aspire à la " transcendance " à partir d'images de leur expulsion par rapport à leur vie, de leur séparation par rapport à leur propre personne. Tourment du bannissement, de l'éternel nomadisme tourbillonnant qui convoite, dans le film en cours un répit, une trêve, mais la " solitude est irrévocable ". Elle est dans la chair, dans l'image-mouvement, dans l'image-temps et dans le " voyage sans retour " car on n'est jamais plus le ou la même après un film, après avoir vu ou après avoir réalisé comme après avoir réalisé un mémoire. Aussi, « *nul homme, après avoir connu cette vie, ne peut demeurer le même. Il portera à tout jamais, gravée en lui, l'empreinte du désert, dont le nomade est marqué comme au fer rouge (...). Car cette terre cruelle est capable d'envoûter quiconque ose s'y aventurer, bien plus profondément qu'aucune autre région clémente de notre planète* »⁵ affirme Wilfred Thesiger. Les déserts sont filmés, à la fois, comme un fatum⁶ à endosser et un plaisir à quêter, accessibles grâce à la poétique miraculeuse du cinéma : une réalisation de la passion implorant l'immortalité.

L'itinérant qui l'affronte se retrouve simultanément dépouillé et enrichi en ce qu'il perçoit forcément le désert en tant que palimpseste de toute la production littéraire et iconique « *qui codent et orientent la perception avant même que le regard ne s'y pose* »⁷.

⁵ THESIGER Wilfred., *Le Désert des Déserts*. Editions Plon, Coll. Terre Humaine, 1999.

⁶ Comme une fatalité ou un sort.

⁷ DELMAS Catherine., op. cit, pp. 239-250.

Ecrasant et exaltant, le désert « *corrélation entre l'extérieur et l'intérieur, le grand et le petit, le silence et la parole* »⁸ repose fréquemment sur une vision binaire contrastant l'oasis et le désertique, le fertile et le stérile. Cette contradiction est accentuée par des représentations cataclysmique (ou cataclastiques) poussant les sens à leurs extrêmes en engendrant du havre un Paradis utopique et du désert un " chaos originel ", un domaine de l'épouvante. Depardon, parle de « *désert-caresse et de désert-détresse* » qui procure un « *double sentiment. C'est à la fois dangereux et fascinant* »⁹. Un tel dynamisme des appréhensions structure une sédimentation d'expériences et de propositions qui excitent la pensée manuelle évoquée par André Leroi-Gourhan dans *Les racines du monde*¹⁰.

L'ambivalence se creuse d'avantage selon le point de vue du cinéaste mais aussi selon son origine car, pour ceux qui le connaissent bien et qui vivent sur sa lisière, il est traquenard impitoyable et lieu de lutte, pour ceux qui lui sont étrangers car ne connaissent que la cité bruyante, il est exotique. Mais « *l'exotisme est extérieur au spectateur dont la culture a produit le film et non à celui qui n'a pas encore conquis sa propre image et qui se confond dans son jugement, à cause des outils d'analyse empruntés à l'autre, à celui qui cherche l'exotisme* »¹¹. Il s'agit donc de créer, de conquérir sa propre image et « *d'agrandir la dimension de ses rêves* ». D'ailleurs il est le pays préféré et rêvé de Guy de Maupassant qui avoue : « *Moi je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du Désert ignoré, comme par le pressentiment d'une passion qui va naître* ». Et si cette thèse se préoccupe tant

⁸ SAIDA Ilhem., *Mysticisme et désert*. Danièle CHAUVIN (dir.), Professeur à l'Université Stendhal – Grenoble III, Thèse de doctorat en Recherches sur l'Imaginaire, Soutenue en juin 1994, Editions Sahar, Tunis, 2006, p. 9

⁹ DEPARDON Raymond. & SABOURAUD Frédéric., *Depardon / Cinéma*. Cahiers du cinéma : Ministère des affaires étrangères, 1992, 175 pp. (à vérifier)

¹⁰ LEROI-GOUHRAN André., *Les racines du monde : Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Belfond, 1982

¹¹ SOUAG Moha., op. cit.

des textes de voyageurs et expériences artistiques occidentales de ce « *cadre surhumain* », c'est qu'il était pour eux particulièrement envoûtant. Cependant la plupart des créateurs arabes avaient une tendance naturelle à quêter l'oasis et à célébrer ses palmeraies et ses sources prodigieuses tel qu'en donne la preuve Tahar Ben Jelloun pour qui « *le désert est un malentendu, un mauvais lit pour le sommeil et le songe, une page blanche pour la nostalgie* »¹². Dans le même sens, à la question d'un journaliste à propos du film **Les Baliseurs du désert** : « *Nacer Khémir, vous venez du désert ?* », le cinéaste répond : « *Pas du tout... Mais le désert est l'optique civilisationnelle de la nation arabo-musulmane. Le fond c'est de chercher le "Jardin". Pour cela on trouve dans le film une relation étroite entre le désert et l'Andalousie. Le film se base sur le thème du retour à Cordoue. Les habitants de Cordoue son originaires de l'Andalousie. Cette dualité résume l'optique et le fond.* »¹³

Une démarche rhétorique : métaphorisation et transferts

Le plus souvent, des films comme **Les Baliseurs du désert** de Nacer Khémir, **Les Dupes** de Taoufik Salah, **L'Émigré** de Youssef Chahine, **Yeelen** de Cissé, **Théorème** ou **L'Évangile selon Saint Mathieu** de Pasolini ou **Blow up** de Antonioni et tant d'autres utilisent la figure du désert dans une longue hésitation entre le réel et l'imaginaire, entre le réel et le symbolique, entre le sens et les sens. Cette hésitation, jeu subtil, est source de richesse créative dans la production cinématographique tunisienne. Selon la formule de Laurent Grison, « *Il y a une manière de composer, recomposer, voire sur-composer la figure* »¹⁴ du désert. Cette manière de voir est fondée sur une perception de

¹² BEN JELLOUN Tahar., *Sahara*. Editions AMC, Mulhouse, 1987, p. 13

¹³ Chaker Nouri, « Des arabes errants cherchent le trésor d'Andalousie », in *Cinéma*, p. 60 (traduction personnelle de l'arabe)

¹⁴ GRISON Laurent., *Figures fertiles : Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 22

l'espace tout autant que sur une procédé compositionnel des films, un souci de géométrisation, d'épuration, d'abstraction mais aussi d'éclatement de la perspective grâce à une sorte (force) de déconstruction, de destruction et de déstructuration qui va jusqu'à l'éclatement du cadre, qui trouve dans le désert une figure favorisée. Je pense que la figure du désert est généralement associée à une démarche rhétorique qui se donne pour but d'exprimer autrement l'espace géographique et l'espace imaginaire et je m'emploierai donc à montrer comment, chez Nacer Khémir elle peut être synecdoque du territoire.

Mais le territoire chez Khémir n'est pas un pays déterminé, il dit : « *Celui qui me demande de travailler à l'intérieur des frontières d'un pays déterminé, le mien, en l'occurrence, délimite mon nomadisme psychique et spirituel qui représente une levure créatrice efficace.* »¹⁵ Le cinéaste réussi à inventer des déserts qui font l'exception de son cinéma. Ses déserts, différents de ceux des autres, présentent des formes particulières et des parcours spécifiques et possèdent des vertus. « *Il y a par ailleurs une vertu particulière du désert en cela qu'il se prête pour le mirage, or un mirage n'est autre qu'une fiction. D'une certaine façon, le désert est une étendue littéraire.* »¹⁶ Lui affirme son ami Jamel Eddine Bencheikh lors d'une causerie portant sur ***Les Mille et Une Nuits*** leur référentiel commun à tous les deux. Le désert comme les Nuits est à la fois, un thème, une structure et une écriture.

Ceci confirme d'avantage toute la puissance du mécanisme en progrès de métaphorisation et la portée des transferts dans la démarche cinématographique. L'étude des paysages désertiques au cinéma a tendance à

¹⁵ Propos de Nacer Khémir, in « Du Cinéma, des Baliseurs et du combat civilisationnel », Fascicule de présentation des ***Baliseurs du désert***, première projection, Association des Cinéastes et Critiques Arabes en France. (Traduction personnelle)

¹⁶ Propos de Jamel Eddine Bencheikh dans ***À la recherche des Mille et Une Nuits***, film de Nacer Khémir

dégager que « *la métaphore est l'un des outils rhétoriques les plus prisés des artistes soucieux de donner à voir autrement et de multiplier le monde* »¹⁷.

Appliquer une considération simultanément géographique et sensible sur des expériences cinématographiques tunisiennes, arabes, africaines et universelles afin de mettre en perspective l'œuvre de Nacer Khémir, des procédés emmêlés de références, des enchevêtrements spatiaux, des innervations et des affinités sont mis au jour. Le souci est de révéler pareillement des divergences et des convergences. J'exposerai d'abord divers composants des paysages désertiques au cinéma qui allie aspect et sens. Et, dépassant les représentations figurées, je me risquerai, entre autres, à une espèce de topologie cinématographique, une connaissance des lieux.

Corpus et éléments d'appuie pour l'étude

Cette thèse se propose d'étudier la représentation du désert dans le *magnum opus* de Nacer Khémir:

- ***Les Baliseurs du désert*** (1984)
- ***Le Collier perdu de la Colombe*** (1991)
- ***Bab'Aziz ou Le Prince qui contemplait son âme*** (2005)

Mon choix s'est dirigé vers Nacer Khémir grâce à une heureuse rencontre hasardeuse de circonstances qui a privilégié la découverte de ce réalisateur singulier¹⁸. J'emploie le terme "découverte" défini par le dictionnaire en tant que « *action de découvrir ce qui était caché, dissimulé ou ignoré* »¹⁹ puisque son œuvre n'a jamais bénéficié d'une distribution commerciale en Tunisie. Ces films-là font partie de ceux qui « *gênent par leur hermétisme, leur exigence esthétique*

¹⁷ GRISON Laurent., op. cit, p. 11

¹⁸ Je reviendrai plus loin sur ce détail.

¹⁹ Dictionnaire Larousse

*mais qui sont des films nécessaires dans les différentes gestations des films africains, maghrébins et arabes »*²⁰. Ce qui a été décisif dans ce choix c'était les opinions tranchées de ce cinéaste, visant à une transformation profonde de la démarche, dans sa ténacité à s'affranchir des modèles arabes qui l'ont précédé et les préceptes confirmés. C'était également son « entêtement » à persévérer dans son univers avec la même intransigeance et la même impartialité, malgré les flop et leurs amères déceptions et les terribles coercitions de production et de distribution et c'est surtout son goût de la résistance qui « *a la pureté et l'intransigeance d'un geste solitaire et minoritaire (...) sa principale force provient justement de la part de rêve et d'utopie »*²¹.

Aussi, Nacer Khémir de part son profil, sa trajectoire, son cursus revêt un statut tout à fait singulier par rapport aux cinéastes tunisiens, il est peintre, sculpteur, conteur et écrit des pièces de théâtre. Il va vers une activité polyvalente qui fait en sorte qu'il soit gagné par une fébrilité intellectuelle où le signifiant en cache toujours un autre. Chaque signifiant cache un autre domaine d'expression. Une de ses dernières expositions intitulée **La Chute des Anges** en est significative. Ou encore **Voyage à Tunis**, le film sur les traces de Paul Klee, à la recherche d'une parenté ou d'une filiation et comment les deux destins se croisent. Nacer Khémir voyage et commente un voyage pour révéler des strates et raviver un palimpseste. Un autre impératif a inspiré ma sélection : son œuvre si fertile et si polyvalente soit-elle, n'a fait jusqu'ici le corps que de très restreints travaux, de quelques publications circonstanciées (sortie d'un film, distinction ou hommages lors de festivals), diffusés sous forme d'articles de presse sporadiques dans les revues et les journaux²². Cependant, une thèse élaborée

²⁰ KHELIL Hédi., *Résistances et utopies : essais sur le cinéma arabe et africain*. Editions Sahar, Tunis, 1994, p. 60

²¹ KHELIL Hédi., *Résistances et utopies : essais sur le cinéma arabe et africain*. op. cit, p. 5

²² Il est capital de souligner à cet endroit précis que la critique khémirienne s'est particulièrement penchée sur la **double question de l'identité et de l'utopie**. En dehors de

par Meriam Hmida vient d'être soutenue²³, elle porte sur « *La quête identitaire et voyage initiatique dans le cinéma de Nacer Khémir : analyse filmique de sa trilogie* ». Un travail qui n'a pas été encore publié ou divulgué au public.

À vrai dire, il n'est pas question, pour moi, ni d'une sélection préférentielle, ni d'une volonté injustifiée mais d'un choix commode et pourrait-on dire " fonctionnel " permettant de mieux percer la sphère énigmatique de Nacer Khémir et pénétrer son "art de la dissémination jouissante ". Ses films poèmes, à la fois " amers " et "dégoulinant d'espoir", rebelles face au déchiffrement, et dont les messages sont peu rassurants, reflètent une véritable vision de la complexité du monde et une réelle audace à casser les formes classiques.

Tant de choses me bouleversent, m'intriguent et me mobilisent dans l'œuvre de Nacer Khémir et me restreignent à sa trilogie, avec la constante du désert. Son premier film ***Les Baliseurs du désert*** « est dédié à la Grand-mère andalouse. Le désert, immense, infini, mortel, et la mer, invisible, désirée mais inaccessible, toute proche mais à jamais refoulée, sont les deux espaces concomitants d'une même blessure géographique »²⁴. Son quotidien est plat et sans intérêt, sa traversée est un combat pour accéder à des libertés qui brillent comme une

quelques introuvables articles, le plus souvent réduits et rudimentaires, aucune étude fournie n'a porté sur le thème de la variation de la représentation des déserts.

Voici une présentation de certains écrits sur le désert consacrés à Nacer Khémir :

- *50 ans de cinéma maghrébin*, Denise Brahimi

- « *À la recherche de l'Andalousie perdue* », in CinémaAction et Grand Maghreb, Sonia Lee

- *Aflam : articles sur la narration cinématographique arabe*, Khmaïss Khayati

Je dois noter, d'autre part, que le livre *Abécédaire du Cinéma Tunisien* de Hédi Khélil m'a été d'une immense aide. Il m'a particulièrement donné l'occasion de m'accoutumer avec le monde de Nacer Khémir et de mieux identifier ses sujets capitaux.

Néanmoins, j'insiste sur le fait que mon étude n'a pas la prétention de remettre à neuf. Elle s'insère dans le prolongement de la littérature établie autour des thèmes révélés : elle ambitionne d'être sobrement **plus pointue, traitant d'une problématique nettement définie. Mon principal concours sera de prouver que la Quête à travers les Déserts n'est plus un sujet basique, voire banal mais qu'il restructure profondément, tout au contraire, la construction de l'image et du récit.**

²³ HMIDA Meriam., « *La quête identitaire et voyage initiatique dans le cinéma de Nacer Khémir : analyse filmique de sa trilogie* ». Hmida MAKHLOUF (dir.), Université de la Manouba, Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design, Mai 2017.

²⁴ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. A compte d'auteur, Tunis, 2007, p. 291

fausse parure. Dans *Le Collier perdu de la Colombe*, son deuxième film, le désert est un espace de fuite et de refuge des atrocités politiques ou des faux prophètes qui endorment l'Homme. Heureusement que ces oppressions rencontrées dans la ville et entraînent à se dévêtir de ses désirs artificiels. Le désert est l'espace de la poursuite frénétique du vocable de l'amour puisque « *abandonnés par le sens et les utopies, nous vivons dans un désert physique, nos émotions sont orphelines des grandes passions d'hier. Comme si la mort du sens avait perturbé les sens ! Qui ne sent dans sa tête et dans son corps que " ça tourne à vide " »*²⁵ et c'est aussi le lieu de la prise de conscience des « *identités multiples, apparentes et cachées* »²⁶. Finalement, dans *Bab'Aziz* ou *Le Prince qui contemplant son âme* qui « *est l'épilogue de la trilogie* », le désert note de l'ardeur de l'âme vers l'infini à la condition de céder à son ouverture et à l'affranchissement qu'il offre à tout mortel déterminé à s'initier à la marche et à se procurer le regard intérieur. Quelle problématique pourrais-je alors dégager, à travers cette présence récurrente du désert et de ses différentes modalités et autour de la corrélation apparition / disparition?

Pérégrination et fonction spéculaire

J'ai sélectionné ce corpus car, d'emblée et de manière durable, l'intégralité de l'œuvre du réalisateur a manifesté la prééminence du thème de **pérégrination et fonction spéculaire** à travers un désert ambivalent. Ces films sont porteurs de sens pour la marche autour de laquelle ils s'échafaudent. Ces errances qui avantagent l'extension du regard, sont pour les personnages les espace-temps où semblent devenir possibles, les rencontres dont la logique du monde physique réel jure l'impossibilité. Bien évidemment, la magie et la puissance du

²⁵ MONGIN Olivier., *La peur du vide: Essai sur les passions démocratiques I*. Seuil, Coll. Points, 2003 [1991], p. 26

²⁶ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 291

cinéma font que le spectateur peut accepter le passage d'un plan montrant une situation dans un espace 1 à un autre plan montrant une situation dans un espace 2 simplement à travers un regard lancé.

Signifiants surtout par la quête et son parcours. Signifiants aussi par la marche dans son errance, dans sa fuite et son " aller de l'avant ", par les arrêts / haltes et le tournoiement, cette **marche à la verticale**. Au désert, que les chemins soient horizontaux, ascendants ou descendants, se confrontent toujours le regard du cinéaste et celui du spectateur dans une rencontre intime. Le désert, par le sentiment de vide et de solitude qu'il propulse, m'installe sans cesse dans un tête-à-tête avec des personnages seuls. Cette configuration du transfert réciproque dans la trilogie de Nacer Khémir, que ce soit avec le sujet de la quête (la mémoire, la vérité, l'amour, le divin), avec les personnages rencontrés ou avec le spectateur même, s'avère, par son apparence animée puisque « *même les dunes se déplacent* »²⁷, pouvoir être envisagée comme une des représentations mobiles grâce auxquelles le parcours du spectateur entrevoit les préférences artistiques du cinéaste. Le désert engendre ici " la marche et le mobile de la marche ". Et pour appliquer le vocabulaire géographique de Grison au domaine cinématographique, il serait envisageable d'entamer une « *double analyse de ce que nous nommons la praxis de la figure géographique : celle du cheminement des personnages dans le film, déterminé par l'artiste, mais aussi celle du regard du spectateur dans l'œuvre.* »²⁸

Si je me suis déterminée à traiter de la **quête à travers les déserts**, c'est qu'elle occupe un emplacement exclusif, singulier et d'un intérêt capital, dans l'œuvre

²⁷ Bab'Aziz parle de la tempête au début du film

« *Même les dunes se sont déplacées.* »

(**Bab'Aziz**, 00:03:47 → 00:03:49)

²⁸ GRISON Laurent., op. cit, p. 21

de l'artiste. Et c'est à juste titre que j'attire l'attention sur des petites phrases contenues dans les dialogues des trois films :

« Ils passent ! La vie des baliseurs est une errance.

*« Ils ne verront que du sable, ils n'engendreront que poussière. »*²⁹

(Les Baliseurs du désert, 00:11:57 00:14:05)

« (...) Baliser sans fin ce désert de sable.

*« Ils balisent le jour, la nuit, ils balisent toujours. »*³⁰

(Les Baliseurs du désert, 00:46:32 00:46:39)

*« Le voyage sera long et difficile. Il faut traverser la mer deux fois. »*³¹

(Le Collier perdu de la Colombe, 00:40:46 00:40:52)

« Les gens courent souvent derrière leur rêve.

*« Un jour, ils le rencontrent sans le reconnaître. »*³²

(Le Collier perdu de la Colombe, 01:22:14 01:22:19)

« Il suffit de marcher, juste marcher

*« Ceux qui sont invités, trouveront le chemin. »*³³

(Bab'Aziz, 00:05:46 00:05:52)

²⁹ Propos de la grand-mère à l'instituteur.

³⁰ Propos de Houssine à l'instituteur.

³¹ Propos de maître calligraphe à Hassan.

³² Propos du vieillard assis sur le bord de la route à Hassan.

³³ Propos de Bab'Aziz à Ishtar.

« Chacun a sa propre voie. »³⁴

(**Bab'Aziz**, 00:45:08 00:45:10)

« Certains traversent les montagnes, d'autres traversent la mer.

- Et nous, nous traversons le désert.

- (...) Garde ton souffle pour marcher »³⁵

(**Bab'Aziz**, 00:45:40 00:46:10)

Il s'agit dans cette trilogie, ainsi que dans les films qui s'en suivent comme **Voyage à Tunis**, **Looking for Muhyddine** ou encore **Murmures de sable** et même **L'Histoire du Pays du Bon Dieu**, qui inaugure la production cinématographique de l'auteur, de marcheurs, de même mouvement traduit de différentes manières dans son œuvre, ce qui prouve que l'expansion du regard transforme le regard en mutant son mouvement centrifuge en un autre, centripète. « Entre ces deux points de vue, entre le macrocosme et le microcosme (l'infiniment grand et l'infiniment petit), le regard a pris le temps de se donner un corps. Celui d'où naîtra peut-être un « monde où raconter de nouvelles histoires d'un autre âge, ces récits accompagnant des images inédites. Mais on aura toujours les pieds dans " la glaise ou le vide". »³⁶ C'est ainsi que Nacer Khémir révèle les rapports ambigus qu'il nourrit avec la fonction scopique. Je dirai que le désert, cet espace à **perte de vue**, est choisi avec prémédité pour accueillir ce regard vagabond en lui accordant une promesse d'évasion ou de fusion. La ligne d'horizon offerte au regard lui sert

³⁴ Propos de Bab'Aziz à Ishtar.

³⁵ Propos de Bab'Aziz à Ishtar.

³⁶ MONGIN Olivier., op. cit, pp. 29-30

d'accrochage. J'avise cependant que si la question formulée ravitaille considérablement les cinémas contemporains, la visée n'est pas toujours pointée sur la même nature de la " fonction visuelle " et chaque vision possède sa propre intuition. Ici, opère mon choix. Il figure une espèce de regard désert, esseulé, inhabité, passionné, ou aveugle.

Cette ardeur de vouloir tout embrasser des yeux et cet élan de colmater de regards les brèches de la solitude, Nacer Khémir l'alloue continuellement à ses personnages. Dans l'univers paralysant et ensablé, où, en apparence, rien ne se produit, les protagonistes khémiriens s'agitent par les ultimes possibilités qui leurs sont fournies, le regard, le geste muet ou la parole. Dans ***Les Baliseurs du désert***, notamment, ses personnages, comme ceux de Beckett, désœuvrés, indolents et apathiques, sont dépravés par la mélancolie et immuablement marqués par l'inquiétude d'exister. Ayant capitulés et s'étant retirés dans un mutisme paralysant, ils choisissent de poireauter et ainsi secoués, semblent changés en " statues aux regards mobiles ". C'est ainsi que le héros khémirien otage, léthargique, attrapé par une sorte d'hémiplégie, mais par le moyen de son regard, il se meut, il avance et ses yeux déchiffrent l'espace, évaluent son étendue, le créent. Le regard envoûte et la révélation de cette soif du lointain inconnu est probablement l'un des caractères les plus indiqués dans les films qui s'engagent dans mon champ d'étude. Voir et marcher déploient dès lors tout l'"espace du désir" des protagonistes et établissent les cordons indestructibles qui les attachent à leur univers et à leurs semblables. Les personnages de Nacer Khémir échappent à leurs jougs grâce aux puissances de la vue et de la marche et nous engagent, par leurs agissements complexes de regarder, d'observer, de contempler, de voir, de savoir, dans un parcours du désir tant que « *les sens n'ont pas perdu leur aptitude à sentir le monde. Repartir des sens pour retrouver du sens, ou plus simplement les sens du mouvement, l'appétit de se mouvoir !* »

³⁷ Voilà le défi de ce travail voué à explorer « les passions d'un désert dont on ne retient paradoxalement que l'image du vide. »³⁸

Je remarque, cependant, que l'étude du regard exige un examen qui prendrait en considération le concours de la mise en images dans la construction du "signifié" du regard. Le cinéma, dans son évolution la plus moderne, ne donnerait pas à représenter une expérience intime plus qu'il ne révèle la suprématie de l'écriture filmique en tant qu'exercice sur l'expression de la pensée et à dévoiler le mécanisme de la création. Alain Robbe-Grillet nous rappelle qu'« Il y a une espèce d'intervention de l'œuvre sur la réalité, qui fait qu'il n'existe rien en dehors de l'œuvre pour le créateur, le seul critère, c'est sa vision, c'est ce qu'il ressent. Et pour le spectateur, le seul critère, c'est qu'il le reçoit »³⁹. Ainsi, pour appliquer l'écriture cinématographique la formule de Ricardou, j'avancerai que l'entreprise cinématographique se détermine comme « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »⁴⁰. Aussi rien ne naît de rien, ni pour le cinéaste, ni pour celui qui regarde.

Je m'emploie dans ce travail à déceler les traits d'une marche voyante ou d'un regard en marche que le désir occupe et agite et qui, parce que le monde a mal, se voue à la perte. Il est question de raconter un regard que l'univers tire dans un tourbillonnement vertigineux auquel il est forcé de se joindre et auquel il est incapable d'échapper.

³⁷ Ibid., p. 28

³⁸ Ibid., p. 28

³⁹ Alain Robbe-Grillet cité par BRAY B., « M. Duras : le langage comme événement », in Revue des Lettres modernes, 1964, p. 77

⁴⁰ RICARDOU Jean., *Pour une théorie du Nouveau roman*, essais, Seuil, collection Tel Quel, Paris 1971, 270 p.

Pour tout cela, mon étude dépasse l'étude d'un thème. La corrélation marche / regard "dynamise les structures profondes du récit", et c'est cela que j'aurais notamment à déceler, à éclaircir et à spécifier.

Il est question pour moi, de partir des films et de retourner aux films pour y dévoiler et déceler progressivement, les différentes allures de la " fonction visuelle ", leurs degrés d'agissement dans le récit et dans l'image, leurs structures et leurs significations.

Le désert des orientalistes : mise en perspective et traces chez Nacer Khémir

Le XV^{ème} siècle a donné le coup d'envoi de l'exploration, par les conquistadors, du monde inconnus et " suscitant la curiosité " dont l'apogée est révélée au XIX^{ème} siècle avec l'industrialisation et la recherche des gisements de la matière première et la prospection des marchés pour la commercialisation des produits finis. Cependant une sous-jacente revanche des croisades a accompagné cette extension et on partait dans ces contrées, « *imbus de supériorité face aux indigènes* »⁴¹ mais le Sahara brûlé, à la fois, par le soleil et par les expansions de l'Europe triomphante, hantait ces propres conquérants, les ensorcelait et les emportait loin. La période du romantisme n'a pas manqué d'enfoncer le clou de la confusion et n'a démasqué que l'exotisme approuvé par l'Empire Ottoman et exhibé par l'étalage de sa magnificence et le déploiement de tous les signes extérieurs de luxe de ses cours.

Depuis le XVIII^{ème} siècle, le désert au sens propre, fait désormais partie des ingrédients fantasmatiques de la littérature occidentale. Ce désert toujours présent est pourtant multiple. Il y a le désert aux résonances bibliques, celui de Fromentin ou de Gide qui n'est autre que l'oasis. Alors que pour les Anglais le

⁴¹ SAIDA Ilhem., op. cit, p. 8

désert est synonyme d'Arabie, c'est le *Empty Quarter*⁴², pour les Français c'est le Sahara comme espace mystique accueillant et réparateur de certaines misères humaines. Il faut attendre le début du XX^{ème} siècle avec Lehnert & Landrock pour voir les premières photographies de ce désert découvert pourtant avec l'extension coloniale. La représentation classique du désert requiert dès lors le caractère d'un paysage folklorique qui recycle tout ce qui découle de la peinture orientaliste. N'étant pas dissociés des autres artistes, les premiers cinéastes, et même les opérateurs des frères Lumières qui les avaient précédé, avaient porté, lors de leur voyage au Japon par exemple, un regard exotique, étant donné leurs origines. Ceux-là, même s'ils saisissaient des éléments irréductibles du vécu japonais, avaient eux aussi le désir ou la culture d'orientaliser le désert. Beaucoup d'entre eux, étaient peintres avant de devenir photographes. Pourtant c'est ce même occident qui revient aujourd'hui pour tourner ses épisodes de *Star Wars* et donner du même espace une vision carrément futuriste. Ceci dit, il semble que la dimension symbolique de la figure, fortement ancrée dans l'imaginaire collectif des sociétés, aussi bien occidentales qu'orientales, soit l'explication centrale de l'existence de certaines constantes.

Nécessité de démystifier la thèse

Poussée par une bonne intuition, je pourrais avancer que la thèse ne cesse de renouveler ses questions et même en tâtonnant, elle ne fini pas de faire de nouvelles découvertes en liaison avec l'avancée de mon étude : La quête de l'identité est-elle chez lui la problématique centrale ? Mais ceci n'est pas nouveau. Le voyage initiatique est-il quelque chose de constant, qui se trouve toujours là dans les films? Autrement dit, le voyage initiatique n'est-il pas une autre expression de la même idée de la quête, celle des origines, celle de son origine, celle de la mémoire persistante mais engloutie, puisque dans la quête il

⁴² Qui donne son nom au premier film de Depardon, *Une femme en Afrique* (1985)

y a forcément une recherche, inévitablement un déplacement, fatalement un voyage ?

Qu'est ce qui est essentiel dans le cinéma de Nacer Khémir ? Serait-ce le rapport entre l'auteur et son œuvre ou tout au contraire dois-je laisser mourir l'auteur au profit de l'œuvre ? Et pourquoi cette remise en question ? L'hypothèse de Hédi Khélil affirmant que penser que l'œuvre de Nacer Khémir « *est une kyrielle de " belles cartes postales ", un répertoire " d'enluminures et de broderies exotiques ", la survivance, à contre-temps et à contre-courant, d'un " orientalisme décadent et nostalgique ", relève d'un jugement hâtif et paresseux* »⁴³ me pousse à me poser aujourd'hui les questions suivantes : Dans quelle mesure le cinéma de Nacer Khémir risquerait-il de s'inscrire dans le droit fil de l'imagerie orientaliste ? En quoi ce plasticien tunisien féru de culture orale apporte-t-il à la culture universelle un changement d'approche ? Ce changement est-il issu d'une réflexion sur l'imagerie coloniale ? La problématique de l'orientalisme reproduit par des artistes autochtones a été posée dans le domaine des Arts plastiques depuis les années soixante et a fait sujet de conflit de générations. Aujourd'hui le problème qui se pose au cinéma c'est de savoir si Nacer Khémir, en l'occurrence, a réussi à se dégager des modèles occidentaux dominants de stéréotypes ? En quoi a-t-il pu renouveler le référentiel ? Est-il pris au piège des contraintes de la production et du marché ? Ses films ont-ils pu échapper aux modèles imposés par le marché (choix linguistique, narratif, formel, de composition, de cadrage, de décor, de costume, etc.) ? Est-ce une forme issue d'une identité propre, spécifique, endogène, locale, singulière et indépendante des goûts ? Car il est crucial de souligner que les lois du marché interdisent les produits différents, et même les produits différents qui sont tolérés, le sont par ce qu'ils ne représentent pas de danger d'une remise en question fondamentale.

⁴³ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, pp.289-290

La quête identitaire est-elle une forme de radicalité ? Peut-elle être autre chose que rupture ? Pour être universel, le local doit-il se travestir ou au contraire aller au maximum vers l'archétype ? Le cinéma de Nacer Khémir est-il vêtu de couleur locale ou s'efforce-t-il à une mise en valeur des archétypes ? Ses films picturaux et très formels facilitent une analyse des signes plastiques et un questionnement sur les référentiels. Lui-même plasticien, les choses ne sont pas faites chez lui de manière hasardeuse ou désinvolte. Le désert est-il chez lui un espace mythique ou mystique ou bien les deux... Si le désert est mythique, cela signifie qu'il pourrait être transformé en objet de consommation et s'il est vraiment mystique, il devrait échapper à toutes les lois surtout celles du marché.

Le point de vue de la lecture

Je ne doute aucunement que le film sème des interrogations, provoque des problématiques et divulgue petit à petit ses mystères⁴⁴ car mon expérience de chercheuse ne cesse de me le confirmer. Autant l'a affirmé Doubrovsky⁴⁵, toute lecture est nécessairement orientée et toute critique trouve ce qu'elle cherche. Ceci dit, les instruments d'analyse que j'emploierai, orienteront assurément ma lecture mais ne manqueront pas, en revanche, d'avantager certaines facettes de l'œuvre. Aussi cette ancienne culture arabe qui est la mienne a des significations complexes, la logique de ses objets culturels ne m'est pas tout à fait familière, car devenus étrangers par le travestissement ou l'absence causes de l'oubli. En arabes modernes, nous avons vanné cette pensée et ses pièces concrètes, ceci n'est guère éloigné de ce que Jean-Pierre Vernant écrit sur la lecture actuelle de l'héritage des civilisations anciennes : « *on les vide beaucoup de leur substance. Cet écart entre ce que l'ont vit et ce que l'on peut dire se*

⁴⁴ SARTRE Jean-Paul., *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 1985

⁴⁵ DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique ?* Mercure de France, 1966, p. 76 et suivantes

constate d'ailleurs en toute occasion »⁴⁶. Personnellement, je ne me suis jamais imaginée aussi sensible à ces questions-là et je ne m'en imaginais pas non plus étrangère, par contre j'ai toujours réfléchi le rapport que je pouvais entretenir avec elles. Je ne démenti pas le fait que j'ai été appâtée, par mon apprentissage et mes nécessités, ainsi que l'impératif de s'exprimer et de transmettre, d'embrasser l'axiome moderne, particulièrement occidental, de la conception et de la lecture, lesquelles sont enchaînées aussi au legs cinéphilique du spectateur arabe et africain⁴⁷. Hédi Khélil, critique tunisien se déclare ouvertement dans son ouvrage ***Résistances et utopies*** « *un cinéphile nourri de films européens et américains* »⁴⁸. Je prend conscience, malgré mon acharnement à devoir changer ma façon de lire ces films-là, que mon interprétation reste, d'une certaine façon, le lieu des deux esthétiques : occidentale et arabe. Cependant, je dois montrer les arrière-plans qui donnent aux films leur densité et leur agilité intellectuelle et qui révèlent des connexions entre les choses qui sont invisibles à premier abord.

Réflexion sur la démarche et les approches

La méthode empruntée de la lecture des œuvres cinématographiques est une manière de nicher différemment dans l'univers de la production artistique. Se fonder sur les circonstances sociales et politiques, considérer les procédures d'historicité, évaluer l'évolution du rapport du cinéma à l'espace et au temps n'écarte pas, selon ce principe, de solliciter des éléments fondamentaux et universels. Comme un itinéraire qui recoupe plusieurs disciplines, elle exige des interprétations transversales. Elle croise, inévitablement les problèmes de

⁴⁶ VERNANT Jean-Pierre., *La traversée des frontières, Tome 2 : Entre mythe et politique*. Seuil, Paris, 2005, p. 43

⁴⁷ MANSOURI Hassouna., *De l'identité ou « Pour une certaine tendance du cinéma africain »*. Editions Sahar, p. 70

⁴⁸ KHELIL Hédi., *Résistances et utopies : essais sur le cinéma arabe et africain*. op. cit, p. 4

divers champs de recherche qui confèrent à l'esprit plus de valeur : histoire de l'art, histoire du cinéma, philosophie, sémiologie, musicologie, anthropologie... Cette analyse sera basée sur quatre approches à combiner, peut-être, en m'imposant une certaine discipline et c'est l'approche qui dictera l'itinéraire ainsi la finalité de la recherche en répondant aux questions qui lui sont liées :

- **Une approche historico-sociologico-anthropologique** qui s'intéresse à chaque film comme un miroir, comme une représentation de son contexte historique et social. Le film renvoie à une situation historique donnée dans la Tunisie et dans le monde arabe de son époque. Derrière toute quête de l'identité, il y a une idéologie qui raconte un mal être. Je dois absolument chercher mes origines, je dois me ressourcer, chercher ce qui constitue à mes yeux l'essence même du moi, du pays, de la société mais toujours à travers la quête identitaire, c'est-à-dire dictée par une situation critique, une situation de crise. Ceci étant dit, cette recherche de l'identité n'est pas un luxe, et même si c'est un domaine passionnant, j'oserai même dire que c'est un champ miné car en perpétuelle évolution.

- **Une approche strictement formelle**, qui se préoccupe du signifiant, les formes des films : le choix, après hésitation d'une composition, d'un mouvement de caméra, d'un découpage, d'un enchaînement ou même d'un incipit : d'un premier plan, d'une première séquence ou d'un premier angle d'attaque. Je dois poser des questions au film qu'il puisse m'apporter des solutions, des explications, des éclaircissements. Je cherche la forme, c'est elle qui va me conduire à répondre à une problématique laquelle pas encore suffisamment cernée.

Le pourquoi ? Je ne sais pas vraiment, mais je sais qu'il n'échappe pas à son temps et qu'il reflète la mentalité de celui qui le réalise avec le poids de sa contestation ou de son conservatisme. Des questions, il y en a tellement, elles changent d'un point de vue à un autre, mais laquelle choisir? La volonté de

filmer le désert n'est pas venue au hasard. Cette question ou sa réponse, peuvent échapper parfois à la conscience de l'auteur.

- **Une approche qui s'intéresse à l'auteur** : Nacer Khémir en tant qu'artiste qui se cherche, qui traîne et entraîne des obsessions, des métaphores obsédantes et récurrentes et qui essaye de régler ses propres problèmes (je ne dis pas ça vulgairement) et de trouver des solutions à ses propres questions. Son œuvre n'est qu'une variation autour d'un même thème, un même sujet. Qu'il parle de désert ou autre, c'est toujours, comme en matière de musique, des variations autour d'une question, d'un thème.

- **Une approche personnelle, une sorte de pensée manuelle**

Je pense qu'étudier l'image par le texte reste toujours insuffisant car ce sont deux éléments de natures différentes, en outre, je me propose de tenter l'aventure d'étudier l'image par un moyen de même essence, et de confronter les expériences visuelles. Il serait plus judicieux et plus intéressant de répondre à un film par un film, à des images/sons par des images/sons. Grâce à l'expérience acquise sur nombreuses réalisations cinématographiques, je peux affirmer que **pour penser le cinéma autrement, il ne faut pas vivre dans l'écart d'en faire**, afin surtout de mieux confronter mes choix à ceux de Nacer Khémir dont l'œuvre fait l'un des objets de la présente étude. « *On peut mesurer le degré d'évolution de la pensée verbale au travers des œuvres de la pensée manuelle* »⁴⁹ ainsi exprimait André Leroi-Gourhan l'inséparabilité des deux pensées. Cette pensée manuelle est loin d'être dévalorisante, tout au contraire, c'est à travers elle que l'Homme s'est manifesté pour la première fois, par des dessins sur les murs de la grotte de Lascaux⁵⁰. L'art pariétal est une manière que l'homme a eue de proclamer sa présence et de témoigner donc de penser :

⁴⁹ LEROI-GOUHRAN André., op. cit, p. 67

⁵⁰ Ibid.

rendre perceptible, au fond, sa présence au monde⁵¹. Le Cinéma est une manière d'articuler la pensée. Les cinéastes pensent avec des images et des sons⁵² et proposent le film en tant que construction intellectuelle. Marcel Pagnol pousse les limites de cette définition en déclarant que « *le cinéma audiovisuel est l'écriture presque définitive* ».

Mon film recherche se définit justement dans le prolongement de cette pensée, il est effectivement le produit d'un rapport avec le cinéma de Nacer Khémir que je pense révéler en progressant dans mon travail de recherche. Je produis un film qui est totalement intégré dans ma démarche de chercheuse où il y a des étapes à franchir. Il y a un point de départ qui est la thèse puis, à un moment donné, il y a un désir nouveau du film. La thèse a donné la forme à une nécessité pour valider ou évaluer autrement. C'est une autre manière de critiquer ou de prolonger le " regard particulier" de Nacer Khémir. Ainsi je pourrai donner au film une forme personnelle de recherche et d'interrogation. La thèse est dans le croisement de ce que Nacer Khémir fait et de ce que moi je fais : deux versants concomitants, une articulation entre l'écriture critique ou analytique (la démarche verbale) et la démarche manuelle. Ce nouveau rapport sera d'un grand apport dans cette thèse. Cette thèse présentera une articulation entre la pensée verbale et la pensée manuelle. Elle sera présentée, sous la forme éclectique, sur deux versants : un versant textuel, donc pensée verbale et un versant filmique, c'est-à-dire pensée manuelle. C'est un tout, une sorte de composition, je dirai même que c'est une thèse composite. Le terme " composite " est ici cultivé pour insister sur le fait qu'au fond, ce n'est pas la somme des deux versants mais plutôt ce que produit cette somme. Il y a nécessité pour moi de montrer que tout ce que j'ai extrait de la thèse autour de l'œuvre de Nacer Khémir nourrit mon désir, mon envie et mon intellect pour traduire ses impressions ou autre également par un film. C'est-à-dire qu'à la fois

⁵¹ CHAPOUILLIÉ Guy., «L'autre séparation...», in Entrelacs, Ed. LARA-ESAV, n° 5 pp. 103-107, 2005.

⁵² DELEUZE Gilles., *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, 1983, pp. 7-8

je traduis par un texte ce que pense de son cinéma, mais en même temps, je fais un film qui n'est pas préalable au texte mais qui lui est simultanément d'ailleurs « *“ Figer les modèles, couper les concepts de l'action, oublier que la recherche scientifique est tributaire d'une vie sociale elle-même en mouvement, en recherche ”, ce serait, comme le pressent Evry Schatzman, revenir bien vite à l'aliénation et à la culture répressive* »⁵³.

La création-recherche

Pour moi, *ce chantier* de thèse sur la **Quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Khémir et mon film de chercheur**, prend une autre dimension, car ma démarche, qui hésite et bricole tout en donnant naissance à un processus qui se révèle progressivement mesurable et fertile, se situe d'emblée sur l'axe de la création-recherche. Celle-ci « *privilégie le procès de création comme une expérience d'activité de connaissance, de questions, d'auscultations et de résultats* »⁵⁴, comme une concrète fusion entre la recherche et la création « *sans aucune hiérarchisation par rapport aux écritures textuelles* »⁵⁵ et travaille de façon occurrente dans le sensible et le cognitif pour esquisser les limites d'une autre totalité dans les œuvres filmiques qui fournissent des aliments pour la pensée.

Le processus de production n'est pas proposé ici comme un processus d'apprentissage mais véritablement comme un processus de recherche, la recherche en tant que tâtonnement. Et ce film recherche que j'ai intitulé **Travelling** a une place conséquente qui m'a permis d'avancer sur l'identification

⁵³ SCHATZMAN Evry., *La science menacée : double bulle scientifique et spéculative* cité par CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma dans la recherche en Sciences Humaines et Sociales* », in Entrelacs, Chercheurs de champs, hors-série n°2 - 2016, p. 15

⁵⁴ CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma dans la recherche en Sciences Humaines et Sociales* », op. cit, p. 11

⁵⁵ FONTORBES Jean-Pascal., « *Avant propos* », in Entrelacs, Chercheurs de champs, hors-série n°2 - 2016, p. 5

d'autres formes de représentations possibles du désert. Dans cette création-recherche j'ai dû gérer deux ambivalences : celle de l'expérience cinématographique et celle du désert – qui m'ont fait accéder, néanmoins, à un " état d'âme libérateur " – et pu bénéficier, en outre « *des possibilités scientifiques qu'offrent les images et les sons d'inclure dans le champs de la science ce qui en avait en a été longtemps exclu, par exemple l'émotion en tant que traduction du sensible* »⁵⁶.

Identité et parcours

Au tout commencement, mon **parcours universitaire** s'est avéré, progressivement, très orienté vers les études cinématographiques puisque suite à des études en Design puis en en Arts, j'en ai entamé d'autres en Audiovisuel et Cinéma. Puis venu le jour où je devais enseigner ce que j'ai appris dans tous ces domaines là, qui sont à vrai dire interférents et se nourrissant les uns des autres. C'est là que j'ai le plus appris car confrontée continuellement à mes propres questionnements. Durant toutes ces années, j'ai porté une véritable passion pour le cinéma et j'en devenais au fur à mesure " addict ".

Dans un premier temps, en rejoignant l'**école de cinéma**, je me devais de regarder deux classiques par jour pour rattraper le temps perdu et combler mes lacunes de culture cinématographique accumulées durant mon enfance manquant de films et de salle de cinéma et mes années de jeunesse dépensées dans des études étriquées de mathématiques. Dans ces années-là je me disais qu'il me fallait une seconde vie pour sauver la première car je quantifiais cette opération de sauvetage en terme de nombre d'heures de visionnage de films. J'ai commencé à collectionner les films, mais aurait-il fallu aussi lire pour découvrir les **interactions entre cinéma et arts**, entre **cinéma et vie**. Toute cette

⁵⁶ Ibid., p. 5

sédimentation de films m'initie alors pour emprunter les paroles de Morin à « *une vie supérieure, magique, sublime* »⁵⁷. Ainsi s'est entamée ma première marche " autodidacte " de la compréhension.

Dans un deuxième temps, dans l'**atelier de projet** dans lequel j'ai assuré l'encadrement de travaux audiovisuels pendant des années à l'université pour des étudiants en Arts visuels, je devais m'informer sur toutes les formes audiovisuelles existantes et notamment les plus récentes qui intéressaient les sujets qu'ils avaient choisis. Ces documents n'étaient pas nécessairement de cinémathèque.

Puis, plus tard, en me lançant dans l'aventure de la diffusion de films dans les régions, - en me convertissant à la promotion culturelle - je me devais de regarder tout ce qui me tombait sous la main en films arabes et je m'intéressait particulièrement aux tunisiens. Progressivement, j'ai découvert en moi une spectatrice spécialement aimantée par les films malmenés ou le plus souvent ignorés par l'histoire de leur propre pays. J'ai été alors illuminée par une intuition vive qu'aucune réalisation n'échappe à son époque et que chaque film est, indubitablement, un objet social et historique, acteur et témoin de son temps qui, parce qu'il fixe les corps, les gestes et les événements, a bien de choses à dire.

Travelling, une expérience cinémato-pédagogique

Mon travail est inhérent à ma vie, Edgar Morin écrit dans *La Méthode* : « *Je n'écris pas d'une tour qui me soustrait à la vie, mais au creux d'un tourbillon qui*

⁵⁷ MORIN Edgar., *Mes démons*. Seuil, éd. Stock, Coll. Points, 2010 [1994], p. 17

m'implique dans ma vie et dans la vie »⁵⁸. Avant lui, Nietzsche disait : « *J'ai toujours mis dans mes écrits toute ma vie et toute ma personne... J'ignore ce que peuvent être des problèmes purement intellectuels* »⁵⁹ en outre, les mots de Camus résonnent en moi pour toujours raviver une histoire singulière : « *Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue ici, une vie à goût de pierre chaude* »⁶⁰. J'avoue que j'ai été traversée pendant longtemps par une horde de sentiments sauvages allant du doute jusqu'au déni passant par le dégoût, c'est pourquoi la charge de témoigner de cette expérience, à la fois, si personnelle et si collective est éprouvante. Pendant longtemps j'ai cédé à l'épuisement et au désespoir mais aujourd'hui, l'histoire étant bouclée et le film avec, je pense plus que jamais que ce n'est pas inutile de porter mon témoignage sur un fragment de vies, sur une partie de cinéma au goût de sel et d'asphalte, sur un rêve menacé par l'ensablement.

Après avoir enseigné les arts plastiques et le design dans la capitale pendant plus d'une dizaine années, j'ai été affectée, dans l'université de Gabès, dans une grande ville industrielle dans le sud, qu'on surnomme " porte du désert ". Une oasis-fantôme, une ville-désert où tout convie à « ne pas trop l'habiter et à la désertier ». Cette expérience rude qui a duré sept années, et que je n'ai, tout bien considéré, pas trop déploré, a engendré près d'une centaine de courts-métrages réalisés par des étudiants originaires de toutes les régions du sud et tournés dans des paysages du sud. Au fur et à mesure que les années passèrent et que les déserts défilèrent, ma pédagogie s'affinait, l'expérience me happait et cette figure se transformait, pour moi, en obsession. Sa peau « *tout comme cette légende familiale faussement sereine*⁶¹, cache un corps brouillant de

⁵⁸ MORIN Edgar., *La Méthode. La vie de la vie (Tome 2)*. Seuil, Coll. Points Essais, n°175, 1985 [Seuil 1980].

⁵⁹ NIETZSCHE F., *La volonté de puissance, Tome 2 - 3*

⁶⁰ CAMUS Albert., *Noces II*, p. 57

⁶¹ J'entends la situation de la Tunisie à cette époque.

passions souterraines, de vices et de vertus, sages ou explosives, qui grondent et soulèvent l'océan de sable. »⁶² J'ai entamé alors un travail dense mais étonnant sur ce qui se passait autour de moi et en moi. En vouloir montrer comme le dit si bien Robert de Musil « *combien de choses importantes on peut voir se produire alors qu'en apparence il ne se passe rien* »⁶³ et que leurs films sont vrais et que, dans ce contexte précis, le combat mérite d'être menée, une idée de film est née.

Aujourd'hui j'ignore si c'est mon travail, à cette époque, sur l'œuvre cinématographique de Nacer Khémir qui a provoqué mon départ concret dans ce monde désertique à la fois physique et métaphorique ou si c'est cette aventure du départ vers l'ailleurs fantasmagique qui m'a confirmé que mon choix du sujet et corpus n'étaient pas hasardeux. Finalement cela importe peu, les deux s'emboîtent dans un rapport symbiotique et plusieurs détails font qu'il n'y a aucune frontière entre ce que la trilogie troublait en moi et m'enseignait et entre ce que je transmettais à mes étudiants. D'ailleurs un ami, un jour, m'a dit que le désert n'est qu'une occurrence de l'oubli et que je me suis employée dans mon expérience à défier l'oubli en essayant de dévier le centre de la pensée de chacun des miens vers une fouille de la mémoire. Progressivement, en se laissant prendre par " le potentiel libérateur du cinéma ", ils se sont tournés vers leurs entourages, vers leurs familles, vers leurs quotidiens et leurs héritages, en interrogeant, dans une nouvelle relation au monde, leurs présents puis leurs passées sur leurs identités et leurs devenirs. Réellement, ils se sont retournés vers eux-mêmes et moi avec eux, vers mon " moi perdu ". Ils se sont alors découvert le goût de problématiser leur réalité et produit des films effervescents pour raconter plus le rêve et le désir que le mal d'être. De véritables chantiers anthropologiques, sociologiques, philosophiques et politiques se sont installés, de véritables " chercheurs-cinéastes " sont sortis de

⁶² MONGIN Olivier., op. cit, p. 30

⁶³ Robert Musil cité par MONGIN Olivier., op. cit, p. 32

l'œuf. Je ne suis pas capable de dire à présent si la problématique du désert physique et du désert métaphorique qui n'a pas cessé de me hanter, s'est révélée à eux naturellement ou si c'est moi qui l'a imposée à eux par la force mystérieuse des choses, ce que je peux cependant affirmer c'est que confrontés à cette problématique cadre, ils ont vécu physiquement des complexités, des entraves, des incertitudes et tout comme moi, le doute. *« C'est un spectacle merveilleux, fascinant. Sous nos yeux s'opère le travail de l'esprit, de la pensée, et il en sort du langage, la langue donnant forme au dur effort de réflexion. On ressent physiquement cette grande tension intérieure. »*⁶⁴ Un chantier qui m'a conduite à ma découverte, à la conscience de mes forces et de mes faiblesses, de mon identité de chercheuse à l'origine d'authentiques trouvailles.

Dans la vacuité béante de notre réalité et dans les déserts de nos tournages, je me suis vue camper, durant des années, plusieurs rôles des héros de Nacer Khémir, partant de l'instituteur muté dans un village au fond du désert pour enseigner des élèves dans une école qui n'existe pas, passant par Hassan qui sillonne la ville à la recherche des appellations de l'amour et de ses significations puis la quitte à la recherche d'une image disparue jusqu'à ce prince qui a dû tout abandonner et s'égarer pour retrouver sa propre âme. Je me suis donc filmée.

« On m'a affectée ici

*Je vivais dans une grande ville Et je me suis retrouvée
ici*

Et ce désert.... est plus vaste que toute ville

Il remplit mon âme de deux souffles

Un qui me vient du ciel Et l'autre de la terre

Là bas au loin... Au delà de l'horizon...

⁶⁴ STEINER George., *Maitres et disciples*. Gallimard, 2003, (introduction)

*Il y a une autre ville... qui attend... les voyageurs errants »*⁶⁵

(*Travelling*, 00:02:26 00:03:05)

Depuis ma mutation jamais envisagée et mon départ au sud, je me suis heurtée à une réalité de désertification et de parfaite vacuité. Avec les années, J'ai dû me résigner à ne plus me soucier de mon ascension professionnelle, c'est plutôt ma profession d'enseignante qui m'a rendue à la vraie vie comme annoncée dans le fronton de *Travelling* :

*« Je viens de cette âme qui est l'origine de toutes les âmes
Je suis de cette ville qui est la ville de ceux qui sont sans ville
Le chemin de cette ville n'a pas de fin
Va, perds tout ce que tu as
C'est cela qui est le tout »*⁶⁶

Jalal al-dîn Rûmi

Cependant je me suis trouvée comme George Steiner « *de plus en plus incertain (e) de la légitimité, des vérités sous-jacentes de cette " profession " »*⁶⁷ que l'herméticité de son mystère camoufle tous les caractères moins flatteurs du « *gagne-pain routinier* » dépassionné, blasé et démythifié mais aussi la portée vantée et divinisée de sa mission. Après recul, je prends aujourd'hui conscience que je n'ai jamais été « *de ceux qui ont une carrière, mais de ceux qui ont une vie* »⁶⁸.

⁶⁵ Ma voix off explique, dans *Travelling*, le contexte du film : ma mutation dans le sud.

⁶⁶ Traduction personnelle de l'arabe

⁶⁷ STEINER George., op. cit, (introduction) p. 1

⁶⁸ MORIN Edgar., *Mes démons*. op. cit, p. 9

Il y a dans le film un perpétuel retour à des épisodes de cette vie. Ma place de chercheur acteur au même titre que Marc Bloch qui l'aura payé de sa vie et de Van der Keuken toujours à la recherche de la distance des coups à prendre et à donner, je l'ai voulue " participante ", pas pour être dedans comme « *une présence ordinairement invisible* »⁶⁹ du cinéaste, toutefois, c'est pour mettre à nu « *d'incessantes interférences de l'âme et de la chair. Mais inévitablement, il y manquera beaucoup d'âme et beaucoup de chair* »⁷⁰. En échafaudant progressivement ce film sur la vie, j'ai dû recourir à la fois à « *une traduction et une reconstruction mentales* »⁷¹ et j'ai été tenue donc de sélectionner l'essentiel à mes yeux, mais aussi à en omettre inconsciemment ou à en dissimuler, par la force des choses, tout ce qui dérange. Avec le temps, la mémoire n'est plus que survivance. Ses débris que j'ai sélectionnés, pour raconter, dérobent sans doute ce qui a vraiment existé, elles le falsifient en quelques sortes. Ma vision de l'actuel s'immisce dans mon propre passé qu'elle convoque pour auscultation. Elle est inévitablement mensongère⁷². Cependant je me bats à corps perdu contre l'égoïsme et risque de braver le « *danger de l'auto-statufication, y compris dans l'anti-statufication* »⁷³ Rien à faire contre tous ces esprits qui jugeront hermétiquement ma recherche de ce " moi perdu ", je dois plutôt fournir « *l'effort de me dédoubler en observateur-observé.* »⁷⁴

" L'utopie parfaite, celle qui ne me promettait rien ", je la dois à mes " disciples " comme aimait les appeler Georges Steiner, je la dois à une relation « *de l'échange, d'un éros fait de confiance réciproque et, en vérité d'amour* »⁷⁵
Cette expérience cinéματο-pédagogique particulière m'a placé d'emblée

⁶⁹ CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma n'a pas peur du vide* », op. cit

⁷⁰ MORIN Edgar., *Mes démons*. op. cit, p. 9

⁷¹ Ibid., p. 11

⁷² Erronée

⁷³ MORIN Edgar., *Mes démons*. op. cit, p. 11

⁷⁴ MORIN Edgar., *Autocritique*. Seuil, Coll. Points Essais, n°283, 1994 [Seuil 1959]

⁷⁵ STEINER George., op. cit, (introduction) p. 2

dans « *un processus d'interaction, d'osmose, [dans lequel] le maitre, [moi] apprend de son disciple lors même qu'il enseigne. L'intensité du dialogue engendre l'amitié au sens le plus haut du terme. Il peut engager et la clairvoyance et la déraison de l'amour.* »⁷⁶ Et parce que faire un film nécessite un enseignement tout au long du processus de production (l'écriture en classe, le tournage dans des endroits inconnus à explorer et dans des conditions rudes et invraisemblables et finalement le montage en classe, sachant que dans la phase intermédiaire l'écriture se prolongeait et devenait plus mature et le montage s'entamait pour en esquisser les raccords et prévoir les surprises) "une vie commune" au vrai sens du terme, s'est proposée à eux et à moi, une vie réelle dans laquelle « *l'enseignement valable est ostensible. Il montre.* »⁷⁷. Comme les anciens, j'ai enseigné en existant. Je ne peux aujourd'hui quantifier le nombre d'heures, de jours, de nuits, de semaines et de mois employés dans l'expérience. C'est pour dire que parce que l'art et l'enseignement sont « dialectiques », je me retrouve à la fin autant changée qu'eux. « *Comme dans les labyrinthes de l'amour, le don devient réciproque. " Je suis toi quand je suis moi ", disait Celan.* »⁷⁸

Le titre arabe de cette quête éperdue de la cinéaste chercheuse en marche ininterrompue est **H'yem**. De la racine de ce mot, en changeant à chaque fois la voyelle de la première syllabe, trois sens étonnant émergent et reviennent incessamment, dans le film : Hayem recouvre les notions de l'errance, du nomadisme et de la pérégrination, Hiyem est une maladie qui atteint la chamelle et lui fait perdre le sens de la direction dans le désert et finalement :

« Huyem !

C'est l'amour qui égare et qui mène à la mort ! »⁷⁹

(Le Collier perdu de la Colombe, 00:11:54 00:11:58)

⁷⁶ Ibid., (introduction) p. 2

⁷⁷ Ibid., (introduction) p. 3

⁷⁸ Ibid., (introduction) p. 5

⁷⁹ Propos du vieillard assis sur le bord de la route à Hassan.

À la fin du parcours, j'interroge mes étudiants : « *Et c'est quoi l'amour ?* »⁸⁰. Une question qui les engage à mettre des mots sur un sentiment ambigu d'extase mais de fin de parcours, vécu dans une sorte de triangle dont les sommets sont le désert, le cinéma et moi, leur enseignante, leur coach, leur productrice et distributrice. Ils répondent : « *L'amour, c'est de ne plus sentir les limites qui vous séparent de l'aimé. Je crois beaucoup en la fusion. C'est la fusion. Lorsque j'atteins un degré suprême en amour ou en adoration, toutes les distances et les obstacles s'effacent au point de sentir que l'aimé est en moi. Plus j'aime, plus je me définis.* » « *L'amour, c'est de supprimer tout ce qui peut nuire à la vie, faire abstraction de tout. Supprimer l'égoïsme, la rancune, l'argent. Tout ce qui nuit à cette valeur.* » « *Je ne trouve pas les mots. L'amour c'est beaucoup de sacrifices, beaucoup de concessions sur beaucoup de choses. La dernière chose à laquelle tu penses, c'est toi-même.* » « *Je vous jure que je n'ai ni une explication, ni une définition cet amour. Que signifie amour ? Peut être que c'est parce que j'ignore le sens de amour, que j'ai abandonné, que je n'ai pas continué avec vous !* ». Néanmoins, le caractère fusionnel de l'opération de l'enseignement se trouve fragilisé par « *l'exercice, ouvert ou dissimilé, de rapports de forces* »⁸¹ symptômes du doute.

Le doute fondamental

Le résultat de mes premières auscultations des représentations du désert dans les films de la trilogie de Nacer Khémir a exigé de moi la rigueur d'une chercheuse trainée par un mouvement perpétuel et habitée par le doute et le désir d'interroger chaque étape du chantier et d'en problématiser la suite en s'attelant plus sur les continuités que sur les ruptures. Ce qui demande de

⁸⁰ Réplique dans mon film **Travelling** qui fait l'objet de la troisième partie de la présente thèse.

⁸¹ STEINER George., op. cit, (introduction) p. 4

« bons yeux »⁸² pour contempler ainsi qu' « une certaine aptitude à déchiffrer »⁸³. Pour raconter ma propre expérience cinémato-pédagogique dont je me suis trouvée tantôt en périphérie, tantôt au centre, je me joindrais à Marc Bloch qui raconte la sienne disant que « ce sont ces mêmes habitudes de critique, d'observation et, j'espère, d'honnêteté, que j'ai essayé d'appliquer à l'étude des tragiques événements »⁸⁴. Cette expérience qui " s'intéresse à la vie ", est d'une envergure, je suppose, assez rare. J'avoue qu'en lisant **L'étrange défaite**, avoir ressenti une étrange identification au "vieux professeur" converti par la guerre, pour quelques années, en officier en m'assimilant à sa nature guerrière et à son " esprit militaire ".

À ces deux démarches verbale et manuelle, le doute « effet de la réflexion »⁸⁵ s'impose. Lutter aux bornes du posé comme hypothèse, rivaliser avec les convictions écrasantes, riposter à la peur du vide, loin de toute aliénation, dans un raisonnement de vérification et d'expérimentation pour trouver finalement l'argument et l'affirmation aptes à établir les connexions et interférences qui lèveront le trouble du doute. Guy Chapouillié explique cela dans l'un de ses articles en disant : « Le résultat de cette réflexion médiane n'est pas une simple opinion, mais une conviction vécue qui conduit à se prononcer en son âme et conscience. C'est le chemin d'une liberté intérieure où le discernement et l'intuition intellectuelle rendent la sensibilité plus sensible aux plis et replis des choses, plus ouverte à la vérité, fût-elle désespérante, fût-elle mortelle. Quelle vérité ? Celle du sujet de l'ensemble du réel, à la fois dans sa surface et sa profondeur. »⁸⁶ Il ne manque pas de rappeler dans le même sens que le cinéma est une " machine propice au doute " puisqu'il ne copie pas le réel et que « dans un enchaînement de choix, du fragment à la totalité, (...) chaque moment a un

⁸² BLOCH Marc., *L'étrange défaite*. Paris, Gallimard, « Folio/histoire », préface de Stanley Hoffmann et avant-propos de Georges Altman, 1990, p. 22

⁸³ Ibid., p. 22

⁸⁴ Ibid., p. 22

⁸⁵ CHAPOUILLIÉ Guy., « Le cinéma n'a pas peur du vide », op. cit.

⁸⁶ Ibid.

doute à proposer. »⁸⁷

Ma thèse, un travelling en trois mouvements

Dans cette optique associant deux démarches principales qui inaugurent " un mouvement qui traverse le vide " : celle de l'étude du corpus de Nacer Khémir et celle de ma propre recherche-crédation, la thèse - comme une longue marche, comme un travelling sans rupture - progressera en trois mouvements.

Premier mouvement : je m'aventurerai dans les sables du désert dès la première partie pour explorer la fondation d'un mythe et son exploitation, sonder les raisons profondes de la fascination qu'exerce le désert sur les penseurs-crédateurs et mettre à nu les rouages de cette irrésistible passion tout au long de l'histoire. Cette partie du travail est dans la démonstration du poids dans les divers domaines artistiques de la production universelle qui, confrontée au caractère ambivalent de cette figure, risque une réflexion sur les sens contraires : Vide/Plein, Disparition/Apparition, Immobilité/Marche, Amnésie/Mémoire. Cette partie n'a pas la moindre ambition d'être exhaustive. Elle ne pousse certes pas l'examen à fond mais veut insister sur la récurrence de cette figure, son objectif est de démontrer à quel point elle est obsessionnelle. Elle s'efforce seulement d'en dire l'essentiel en choisissant des exemples privilégiés et pertinents.

Une idée centrale émerge, reste à la vérifier : dans le désert il y a des oasis, des lieux de vie, le désert est un lieu de traversée et de perte, l'oasis y est émietté, éclaté, c'est peut être ce qui nous reste du paradis perdu, c'est un élément de mémoire donc un lieu habité. L'oasis est un lieu contre l'oubli, qui garde intacts les souvenirs. Le désert c'est un peu l'oasis, sa métaphore. L'oasis n'existe que parce qu'il y a le désert, mais en même temps, l'oasis est une sorte de petit

⁸⁷ Ibid.

paradis, de paradis éclaté. L'oasis est donc un éclat d'un monde passé que les créateurs œuvrent, au fond, pour éviter que le monde passe sans qu'il soit inscrit. L'une des ambitions de ce travail est de poursuivre les quêtes de ce paradis, le film de recherche proposé étant une pensée fertile, une oasis...

La figure du désert est tout simplement liée à l'histoire de l'humanité et présente dans toutes les cultures, dans toutes les pensées et imaginaires. Le désert est un acteur principal, un acteur de vie, un acteur de littérature (St Exupéry, Eberhardt, Le Clézio ou les auteurs maghrébins), un acteur de peinture (Jean-Léon-Gérôme ⁸⁸ , Eugène Fromentin, Gustave Guillaumet, ou annonciateurs de modernité comme Klee), un acteur d'images (photographes explorateurs (Lehnert & Landrock) ou les photographes contemporains comme Depardon). En plus de ces intentions de collatéraux qui seraient à l'origine des **fondements esthétiques** du désert dans les arts visuels, le cinéma est une préoccupation centrale où les **représentations de cette figure foisonnement**, c'est pour cette raison qu'il est convoqué dans une troisième étape selon une chronologie qui ne renie pas de vouloir être assez complète : de la production cinématographique coloniale à celle de Nacer Khémir, passant par celles de Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Gus Van Sant, Souleymane Cissé, Taoufik Salah, Youssef Chahine, Mohamed Chouikh et Taieb Louhichi. Une chronologie au bout de laquelle l'évolution du concept est visible.

Montrer aussi que le mot " désert ", est présent partout, c'est à dire qu'il existe des œuvres où le terme figure sans qu'elles racontent vraiment de désert, comme ***Désert rouge*** de Antonioni, ou ***désert*** le film d'animation de José Manuel Xavier (1976), c'est ça aussi son importance. Ce n'est pas que chaque pièce est importante mais c'est la curiosité qui est forte en recherche. Cependant, le terme peut ne pas être significatif dans la musique (***Déserts*** de Varèse, 1954 ***The Desert Music*** de Steve Reich), par exemple, car elle n'a pas

⁸⁸ Son œuvre est largement utilisée aujourd'hui par le cinéma.

une valeur sémantique très forte, mais en revanche, elle sollicite l'imaginaire et le développe.

Mais avant cela, même si cela paraît indéfinissable, je vais tenter d'expliquer carrément en quoi consiste la notion de " désert ", dans sa complexité, en quoi consistent, à tort ou à raison, ces occurrences ?

D'où le deuxième mouvement : connaissant l'état des lieux du " cinéma arabe " (et africain), je me pose dès le début de la deuxième partie la question du " Cinéma du désert ou désert du cinéma ? ". L'expérience de Nacer Khémir est l'une des rares qui dit sans détour cette problématique. En effet, ce cinéaste réussi à inventer des formes autonomes qui font toute la singularité et l'autorité de son cinéma. Il faut savoir que son désert ne rejoint pas forcément les données générales et que l'existence d'une économie dans tout film, fait que le désert présente une forme particulière dans l'œuvre de l'auteur. Approuvant que le Désert soit, à la fois, un thème, une structure et une écriture, j'engagerai une lecture de chaque film de la trilogie du désert dans sa globalité et dans son économie propre dans le but d'examiner le langage cinématographique et le référentiel. J'interrogerai la forme car « *la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser* »⁸⁹. Un second chapitre sera réservé à la description du désert khémirien et à ses métamorphoses qui font surgir toutes sortes d'invisibles - car même physique, il dépasse la forme classique des dunes de sable - pour savoir s'il est unique ou multiple, s'il est analogique ou étranger, s'il est décor ou univers. Le temps de donner le temps au regard de se faire un corps et d'échafauder dans le film une fonction spéculaire, j'examinerai la marche, la quête et son parcours : un parcours de héros dans le mythe. La quête

⁸⁹ ROUSSET J., *Forme et signification*, J. Corti, 1962, p. 6.

est, en effet, le thème-clef des constructions intellectuelles de Nacer Khémir, quête qui est moins éblouissement que tentative, au début maladroite, et recherche, pour ces êtres solitaires, d'une identité, d'une mémoire, d'un Paradis ou même d'une image, tous perdus. Une écriture du regard : tel sera mon objectif dans la dernière partie. Je tâcherai de montrer comment le film se stratifie provoquant une sorte de miroitement. C'est dire que la démarche de l'auteur importe plus que l'histoire racontée puisqu'il ne peut concevoir le spectateur que comme un voyeur à qui il offre l'occasion d'épier son œuvre et un marcheur qui l'accompagne ce qui me permettra d'analyser les jeux complexes du voyeurisme en insistant sur cette admirable " circulation du désir ". C'est pour donner enfin la preuve que le regard de Nacer Khémir sur le désert est un regard qui nourrit sa propre démarche. En un mot, ce travail ne veut pas perdre de vue que la pérégrination est en plus d'être marche, elle est démarche, chose qui va émerger aussi dans la troisième partie de la thèse.

Troisième et dernier mouvement, après avoir survolé le désert et jeté des regards aériens, je m'y engage de plein pied pour m'émouvoir et m'y mouvoir, je propose le film recherche **Travelling** comme une sorte de pensée manuelle, une expérience concrète du cinéma. Une invitation. « *Non pas à combler les trous noirs, mais à les éprouver et à se mettre en mouvement.* »⁹⁰ Je n'utilise pas ici le terme éprouver pour exprimer le ressentiment d'une sensation mais plutôt pour raconter ma propre mise à l'épreuve. Dans une première étape j'engagerai une vérification vers une connaissance approfondie de la réalité qui fera émerger des trouvailles et me permettra d'avancer sur l'identification d'autres représentations possibles du désert. Une deuxième étape « *ausculte[ra] à la distance des coups donnés et reçus, sans jamais cacher le mal profond qui [me] ronge* »⁹¹, elle sera intitulée Désert, Désertification et Absence : souffrance, parcours et résistance. Je joindrai finalement ma proposition, un processus de

⁹⁰ MONGIN Olivier., op. cit, p. 31

⁹¹ CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma n'a pas peur du vide* », op. cit.

fabrication du film, donc sa poïétique, sa mise en œuvre mais aussi d'une esthésie, le versant sensible de la réception, c'est un texte-retour du public diversifié suite à la projection du film dans une version non encore achevée. Savoir de ce document, « aventure esthétique d'une nuit expérimentale »⁹² ce que le film procure comme sensation, comme transformation de connaissances, est une démarche qui doit intéresser le lecteur au monde scientifique et qui place ce film, qui est pour moi un véritable processus, au centre de la recherche. Le processus de la création du film recherche est une quête qui a pour objectif d'éclairer le réel pour une compréhension poussée, pour une intelligence du monde duquel le cinéaste-chercheur a une vision singulière.

PARTIE 1 : FASCINATION POUR LE DÉSERT

⁹² CHAPOUILLIÉ Guy., « *Aveu de réception* ».

Chapitre 1 : Cadre historique, fondements esthétiques et concepts fondamentaux découlant du désert

Qu'est ce que le désert ?

L'originalité et la caractéristique du **Sahara**, ce sont son relief -le plus souvent, son absence de relief-, son horizontalité démesurée et, çà et là, dispersés par le hasard géologique. Ce sont aussi les massifs montagneux qui attiraient les peintres comme elles avaient séduits les mystiques.

Dans les 200 000 derniers millions d'années, il y a eu une mise en sommeil des forces créatrices de relief produisant des « plates-formes », avec ce que ce mot contient dans la langue courante de platitude et de stabilité, d'une horizontalité comparable à celle de la mer, d'un vide total, inaccoutumé à la surface de la Terre, limité par un horizon aussi net que rectiligne. Ce Sahara millénaire sans arbre, sans couverture végétale et sans homme, est un monde minéral, un monde du vide et du silence.

Venant du nord, c'est cette horizontalité qui, lors du premier contact, domine toutes les autres émotions. « Le vide du ciel aggrave le vide de la terre. Le soleil est un despote sans concurrence ».

L'empilement des bancs calcaires, bruiné par les eaux courantes désormais inexistantes, et démarqué par les formes d'érosion les plus pittoresques, est l'un des paysages les plus désespérés du monde, bien approprié à l'asile des « farouches hérétiques de l'islam ».

Des plateaux comme celui de Chott El Jerid sont d'un vide, d'une blancheur, d'une monotonie désolants. Sur des dizaines de kilomètres, pas un arbuste, pas le moindre point d'eau, pas le moindre abri, pas une trace de vie, pas une aspérité pour agripper et reposer le regard, pas une dune, juste une surface horizontale couverte de sel, saupoudré par un démiurge fou. Son parcours

n'autorise ni la moindre attente, ni le moindre espoir et donne à l'homme d'autrefois, réduit à ses seules forces, un sentiment profond d'abandon.

Un poète aurait pu dire que si chaque paysage est un état d'âme, nul doute que celui-ci représente une âme en état de péché mortel.

Les regs comme les appellent les Arabes ou les *ténérés* comme les appellent les Touaregs, c'est ce matériel sec et sans cohésion, sur lequel le vent⁹³ agissant, emporte les poussières et les achemine selon ses caprices, les érigeant ensuite en dunes, ces dernières ont tendance à se regrouper en ergs.

« Ces ergs offrent des paysages d'une beauté magnifique, d'une originalité totale et sont, sans doute, la plus parfaite caractéristique des déserts chauds. À ce point qu'on oublie parfois que ces ergs ne couvrent que moins d'un cinquième de la totalité du Sahara »⁹⁴. Ils sont là figés, éternels et inutiles.

Chapitre 2 : Cadre esthétique et idéologie du désert

Problématique : Le désert a été traité (exploité) par plusieurs artistes, au début occidentaux puis arabes. Les premiers colonialistes sont venus le découvrir sous la casquette d'investigateurs, de chercheurs de dépaysement et d'exotisme, on les a appelé orientalistes. Les arabes ont-ils échappé à ce modèle ? En ont-ils élaboré d'autres images ? Quelles en sont ses occurrences et ses manifestations ? Comment ? Et pourquoi ? Ces images parlent-elles d'eux, ou ne font que plagier et ruminer d'autres images, anciennes ou actuelles, fabriquées par les occidentaux ?

Chapitre 3 : Le désert dans l'art

⁹³ C'est le fameux " vent de sable ".

⁹⁴ Le Sahara millénaire par Georges Busson-Dillinger in **CAZENAVE Élisabeth**, *Explorations artistiques au Sahara 1850 - 1975*, ÉDITIONS IBIS PRESS – ASSOCIATION ABD-EL-TIF, 2002, p. 14.

Peinture

Élizabeth Cazenave dans son livre *Explorations artistiques au Sahara 1850 – 1975* délimite un intervalle temporel s'étalant de 1850 à 1975 dans lequel le désert aurait drainé des générations entières d'artistes professionnels ou non, vers ses grands espaces. Deux dates qui correspondent à la première mission d'Eugène Fromentin et aux derniers voyages de Henri Lhote, le premier artiste et le second archéologue, tous deux de renommée.

Ces voyages ont été faits dans le cadre des grandes explorations sahariennes qui avaient pour objectif de rassembler des informations ethnographiques, paléontologiques, archéologiques, géographiques, géologique, médicales, etc. Des voyages engageant des militaires, des missionnaires, des prospecteurs, des aventuriers, des savants et des artistes. Outre l'esprit de l'aventure, l'endurance et l'énergie, l'illustration a été l'un des dénominateurs communs de ces explorateurs qui, pour certains d'entre eux, ont dépassé leurs prérogatives et confirmé des qualités artistiques surprenantes, matérialisées dans des dessins, des aquarelles et rarement des peintures. Ces explorateurs avaient recours à étoffer leur rapports de missions et carnets de voyage, pour rendre compte de leur " extraordinaire inspiration artistique " et léguant ainsi aux générations futures « *la mémoire d'un monde et sa découverte par les européens* »⁹⁵.

Ces explorateurs appartenaient à deux catégories : ceux qui furent délégués par les autorités administratives ou scientifiques, et, ceux qui régis par leur soif de peindre le mystérieux, l'étranger et l'inexploré, se rallient à la délégation pour des raisons de commodité à cause de l'insécurité et des moyens de locomotion rudimentaires.

⁹⁵ CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 1

Les motivations de ceux-là sont une affaire de risque, de révélation d'un monde mythique. L'aventure saharienne est, pour eux, un sacrement d'exotisme, un "pèlerinage artistique", mais, les expéditions perpétuelles et ininterrompues les assujetti irrémisiblement à la fascination, ils demeurent éternellement hantés par un impérieux désir d'escapade.

« Il y a au désert infiniment plus de choses que ne le croient ceux qui n'y ont point habité, ou l'ont simplement traversé au cours d'une randonnée en automobile ou en avion. La vie réelle quotidienne dépasse en invraisemblable l'imagination de l'homme. Point de " Ville renommée " au Sahara, point d'" Atlantide ", point de " Ville de cuivre ", mais des drames poignants, des lâchetés cruelles, des vengeances héroïques, de formidables voyages de hordes où le bandit est un homme de cœur, et le larron un apôtre. Le duel y est constant entre les hommes et contre la nature. Ce combat est magnifique et hors du déjà lu de la littérature. Le conter est se faire inculper de mensonge ou d'absurdité. L'art, pour être véridique, doit rester en effet au-deçà de la vérité. »⁹⁶

Le Sahara restitue aux artistes qui l'ont bravé, la puissance et la suprématie des héros.

Dans l'aventure de l'exploration, je me limiterai à celle du Sahara et je viserai par ce choix les artistes qui avaient une préférence pour l'Afrique du Nord sans oublier qu'en 1914 date à laquelle le partage du monde est déjà achevé, le parti colonial français réussit l'exploit « *d'une Afrique française de la Méditerranée jusqu'au Congo, un empire de près de dix millions de kilomètres carrés d'un seul tenant.* »⁹⁷ Cette aventure coloniale, Raoul Girardet, historien spécialiste des sociétés militaires et du nationalisme français la qualifie de « *phénomène de compensation, visant à rétablir (...) les conditions détruites d'un ancien ordre de*

⁹⁶ Robert Randau in CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 14

⁹⁷ CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 15

primauté politique »⁹⁸, un moyen à la société pour outrepasser un passé de défaite (1870) et une incitation au rêve et à l'innovation au goût de risque. Aux artistes, cela permet un renouvellement des thèmes, lesquels sont récompensés dès le début du XIX^{ème} siècle, à travers par des prix, des commandes publiques et des bourses de voyage. « Aucune destination particulière n'est imposée aux lauréats »⁹⁹ mais les rares qui s'enfonçaient dans le sud recherchaient « une certaine antiquité »¹⁰⁰.

Des prix favorisent le voyage dans les pays limitrophes du Sahara : En 1907, le prix Abd-el-Tif permettait aux pensionnaires de la villa turque à Alger, s'ils le souhaitent, une aventure dans le sud. Le prix de l'Afrique occidentale française (AOF). À partir de 1919, ceux du Maroc et de la Tunisie. Le prix de l'Afrique Equatoriale française (AFF) en 1920 ; Le prix Louis-Dumoulin pour l'Algérie en 1922. Puis « à l'instigation de la direction de l'intérieur et des Beaux Arts, les communes mixtes de Biskra et Laghouat, El-Oued ont créé, sur leurs budgets propres, des bourses de séjour pour les artistes avantageant les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif »¹⁰¹, des officiers et administrateurs ont encouragé les artistes à rejoindre le Sahara. Ce système de bourse se poursuit jusqu'à la seconde guerre mondiale mais déjà, les frontières n'existaient pas pour les artistes et les titulaires de ces prix là notamment « le prix artistique du Sahara à partir de 1959, ce prix de 250.000 francs, créé par l'Organisation commune des régions sahariennes (...) pour un séjour d'au moins trois mois dans l'un des centres sahariens »¹⁰².

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, pour consolider les missions scientifiques plusieurs écoles spécialisées des contrées convoitées s'ouvrent à partir de 1899,

⁹⁸ Raoul Girardet cité in CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 16

⁹⁹ CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 16

¹⁰⁰ Eugène Fromentin

¹⁰¹ CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 16

¹⁰² Ibid., p. 16

l'Académie de Bône en Algérie en 1936 est installée pour étudier le Sahara, une "destination de prédilection". L'auteur cite qu' « en 1928, René Caillié atteint Tombouctou, cité alors interdite aux infidèles et que les écrits et les reportages décrivaient comme maudite, vouée à une aridité éternelle et à demeurer étrangère au progrès. »¹⁰³

La genèse de l'œuvre orientaliste, sa composition, son sujet et la manière avec laquelle elle le traite, sont tous des éléments qui divulguent la nature du regard orientaliste et entrent dans sa conception surtout au XIX^{ème} siècle. Si quelques artistes orientalistes se sont donnés le mal du voyage et se sont penchés sur la plupart des sujets, motifs, postures et situations, d'autres se sont basés sur des éléments non oculaires qui a construit le pourtour de la perspective orientaliste et romantique : les traductions successives des **Milles et Une Nuits** et les échos fantasmatiques qu'il a laissé dans l'imaginaire occidental en général, les nouvelles et quotidiens qui ont été écrites sur les voyages en Orient, les sources littéraires échangées au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et surtout celles de Lamartine, de Victor Hugo et de Lord Byron. En outre, d'autres artistes se sont basés sur des données vestimentaires, des objets et du mobilier venus d'orient pour en façonner, parfois d'une manière troublée, des compositions qui dénoncent leur ignorance des caractéristiques anthropologiques et comportementale et artistique de chacun des pays de l'orient.

De l'image de l'autre à l'autre orient

L'obligation du recensement a exigé des français de prendre les indigènes en photo pour les identifier. Les colons ne se sont pas méfié que la notion de

¹⁰³ CAZENAVE Élisabeth., op. cit, p. 15 / Il serait intéressant de relier cette représentation de Tombouctou à celle faite par Abderrahmane Sissako dans **Timbuktu** le film qu'il a réalisé pour raconter l'occupation par les djihadistes de Tombouctou en 2012 et qui eut un grand succès européen mais également une grande polémique.

l'identité (" al houwya ") dans la langue arabe venait du terme " al houwa ", l'absent présent, le supérieur absolu et ne savaient pas que l'image dans la langue arabe signifiait entre autre le visage et que ce dernier est la métaphore du corps par excellence¹⁰⁴. Ils ignoraient même que photographier le visage ou le corps signifiait un sortilège de possession qui sépare le corps (l'image) de l'âme ce qui ressemblait à un acte diabolique. Ainsi cet acte de viol, celui de prendre une image constituait une agression plus violente que l'agression physique incarnée par la colonisation. Car le corps en Islam est sacré, c'est une figure qui n'appartient qu'à son créateur et que quiconque n'a le droit d'en façonner des fantômes ou des ombres. Le portrait autant artistique ou comme l'a produit les orientalistes, ou photographique comme l'a produit le pouvoir colonial opprimant est une sorte d'affaiblissement porté sur l'identité du corps et l'identité de la personne, partant du principe que c'est une identité construite, à la fois, sur la présence et l'absence.

Puis-je avancer de ce fait que les valeurs larges des cadres représentant des personnages noyés dans une étendue désertique étaient plus en harmonie avec l'esprit de la civilisation musulmane, puisqu'elles intégraient ainsi l'invisible dans leurs rendus et reflétaient plus de " spiritualité " ?

À la fin du XIX^{ème} siècle, avec l'influence japonaise et la succession des voyages et surtout le fait de s'aventurer dans les régions les plus retranchées, à la limite du désert, de ces régions du sud, les orientalistes commencent à délaisser graduellement leurs fantasmes et leurs référents de base et à s'approchent petit à petit de ces pays qui désormais leur paraissent lointains des espaces concupiscent des **Milles et Une Nuits**. Ainsi l'œuvre orientaliste vire du voyeurisme vers l'exploration ethnographique et le témoignage oculaire. Son réalisme devenant plus intime et exigeant de croquer les situations dans leurs contextes, se concentre sur le sujet loin de son mode esthétique hérité. Toutes

¹⁰⁴ ZAHY Farid., *Le corps, le sacré et l'image en Islam*. Editions Afrique Orient, Casablanca, 1999 (Référence en langue arabe)

ces nouvelles données vont produire une approche esthétique nouvelle de l'espace et du corps qui suivra les évolutions artistiques et techniques que connaîtra l'art avec l'impressionnisme, le surréalisme, le dadaïsme et le cubisme. L'univers oriental ne sera plus, pour la recherche plastique, que prétexte, ses lieux feront parti d'autres lieux, il se transformera en source pour la recherche et non une matière de fantasme. L'artiste enlèvera ainsi son masque et transformera la mise en scène du lieu et la fabrication de l'exotisme en gisement du sens.

Graduellement, une coupure s'installera au niveau du voyage réel et du voyage imaginaire qui confine l'autre dans une coquille vide condamnée aux exigences du plastique. L'artiste délaisse les croquis essouffés par la fixation des échantillons de l'instant et du mouvement et échangera le caractère chromatique qui donnait à l'œuvre son aspect proche du réalisme ou du fantasmagorique. Il penchera vers le monochrome et libèrera l'œuvre de la couleur saturée. Tout cela engendrera une sorte de simplicité dans l'œuvre qui se détournera des détails étranges et insolites pour travailler sur des à-plats de couleur. Les détails même s'ils ne seront pas définitivement écartés, seront stylisés et condensés dans leurs éléments essentiels. Cet éloignement de la mimesis imaginative et réaliste va transformer l'Orient en un nouveau jeu plus proche du prétexte que du texte (texte visuel) ce qui donnera de l'intérêt aux signes et aux symboles.

Le sort de l'art colonial

François Robichon observe : « *Aujourd'hui, la mauvaise conscience postcoloniale qui règne en maitresse tyrannique sur les hommes politiques et les intellectuels n'est pas propice à une quelconque réhabilitation. Malgré tout, nous pensons*

que ce patrimoine artistique mérite un meilleur sort. L'histoire a tranché, sans que nous soyons tenus de "liquider" notre passé colonial »¹⁰⁵



(1) *Les israélites recueillant la manne dans le désert*, Nicolas Poussin, 1637, huile sur toile, 149 x 200 cm. Musée du Louvre (2) *Halte de Bicharis dans le désert de Libye*, Victor Hugoet, 1861, huile sur toile, 110 x 196 cm. Coll. Privé



(1) *La chasse au lion*, Horace Vernet, 1836, huile sur toile, 57 x 82 cm. Coll. Privé (2) *The Camel Rider*, Horace Vernet, 1859, huile sur toile, 61 x 50,2 cm. Coll. Privé (3) *Bédouin sur un chameau*, Horace Vernet, huile sur toile, 55,2 x 39,2 cm. Coll. Privé



(1) *Pèlerins allant à la Mecque*, Léon Belly, 1861, huile sur toile, 161 x 242 cm. Musée d'Orsay

¹⁰⁵ François Robichon cité in CAZENAVE Élisabeth., *Explorations artistiques au Sahara 1850 - 1975*. Éditions IBIS Press, 2006, p. 21



(1) *Bonaparte devant le Sphinx*¹⁰⁶, Jean-Léon Gérôme, (1867-68), huile sur toile, 42 x 71 cm. Hearst Castle, San Simeon, Californie (2) *Le général Napoléon et son état-major militaire*, Jean-Léon Gérôme, 1863, huile sur toile. Hermitage Museum, Russie (3) *Recrutement égyptien traversant le désert*, Jean-Léon Gérôme, C 1857, huile sur toile, 64 x 109,8 cm. Coll. Privé (4) *Arabes traversant le désert*, Jean-Léon Gérôme, 1870, huile sur toile. Metropolitan Museum of Art, New York



(1) *Les deux Majestés*, Jean-Léon Gérôme, huile sur toile, 69,2 x 128,9 cm. Coll. Privé (2) *Un Arabe et son cheval dans le désert*, Jean-Léon Gérôme, 1872, huile sur toile. Coll. Privé



(1) *Tiger on the Watch*, Jean-Léon Gérôme, 1888, huile sur toile, 63,5 x 90,5 cm. Musée des Beaux arts de Houston (2) *La soif*, Jean-Léon Gérôme, huile sur toile. Coll. Privé

¹⁰⁶ <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-animaux-de-jean-leon-gerome/>



(1) *Le pays de la soif*, Eugène Fromentin, 1869, huile sur toile, 103 x 134 cm. Musée d'Orsay (2) *Au pays de la soif*, Eugène Fromentin, 1869, huile sur bois, 103,5 x 144 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique



(1) *Laghouat, durant juin 1853*, Eugène Fromentin, huile sur toile. Coll. Privé (2) *Laghouat, durant juin 1853*, Eugène Fromentin, 1869, huile sur toile, 103 x 134 cm. Musée d'Orsay (2) *Rue Bab-el-Gharbi à Laghouat (Une rue à El-Aghouat [Titre ancien])*, Eugène Fromentin, 1859, huile sur toile, 142x 103 cm. Musée de la Chartreuse¹⁰⁷



(1) *La Lisière d'oasis, pendant le sirocco*, Eugène Fromentin, huile sur toile, 72 x 109 cm. Coll. Privé (2) *Le Simoun ou Troupe de cavaliers dans la tempête de sable*, Eugène Fromentin, Coll. Privé



(1) *Prière du soir dans le Sahara*, Gustave Guillaumet, 1863, huile sur toile, 137 x 285 cm. Musée de Constantine (2) *Le Sahara, autre titre, Le désert*, Gustave Guillaumet, 1867, huile sur toile, 110 x 200 cm. Musée d'Orsay

¹⁰⁷ http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2007/05/24_mai_1853eugn.html



(1) *Une caravane arabe au crépuscule*, Gustave Guillaumet, huile sur toile. Coll. Privé



(1) *Scène de campement*, Gustave Guillaumet, (1840-87), huile sur toile, 19 x 28 cm. Coll. Privé (2) *Cavalier arabe dans un désert*, Gustave Guillaumet, (1840-87), huile sur toile, 54,6 x 65,4 cm. Coll. Privé (3) *Marabout de lalla-marnia*, Gustave Guillaumet, (1840-87), huile sur toile, 24 x 35 cm. Coll. Privé

Conclusion

1- La peinture du désert a commencé orientaliste, colonialiste mais elle est à la base de la peinture moderne abstraite. (Orientalistes, Paul Klee / Relation de Khémir avec Paul Klee¹⁰⁸ (la neige de la Suisse¹⁰⁹ et voyage à Tunis)).

2- L'artiste orientaliste, mettait comme le dénonce Abdelkebir Khatibi¹¹⁰ une sorte de masque pour créer un orient qui lui est propre, sans qu'il l'ait vu de ses propres yeux et dans le meilleur des cas par l'intermédiaire de ce qu'on produit les artistes qui ont visité ces pays. Dans cette relation, il paraît que cet espace énigmatique et presque mythique leur transmettait un domaine primitif

¹⁰⁸ OMAR PACHA Nawara., *Aperçu sur le parcours du réalisateur Mohamed Nacer Khémir – entretien avec Nawara Omar Pacha*. MIDDLE EASTE International Film Festival, Abu Dhabi, 2008, pp.11-12

¹⁰⁹ Ibid., p.12

¹¹⁰ KHATIBI Abdelkebir., *Le corps oriental*, Hazan, Paris, 2002, p. 21

tellement rêvé par les artistes romantiques. C'est un espace qui leur permet cette primitivité pure que représente le passé, ce pourquoi se sont conjugués chez eux la restitution de maintes scènes bibliques dans l'espace du désert avec la création du corps oriental fantasmagorique.

3- La vision orientaliste se base sur un nombre de procédés matériels et imaginaires qui œuvrent à résoudre les contradictions de l'être romantique et sa situation tragique. Ces procédés permettent souvent à celui qui imagine de dépasser ces contradictions, à travers la libre projection sur l'autre, de toutes ses illusions. Ainsi, le voyage qu'il soit imaginé ou réel, reste la base de ce jeu que j'appelle le " laboratoire orientaliste ", dans lequel l'artiste peut condenser tout son monde dans un orient imaginé d'une part et concentrer les différents thèmes de l'art – pour n'en donner qu'une idée approximative - dans quelques sujets : la femme, le mythe religieux, la guerre et le paysage, thème de prédilection de cette thèse.

Le deuxième procédé se manifeste dans le sens du détail dans l'objet et l'anecdote, ces éléments spécifiques de l'orient transforment ce dernier en un lieu métonymique, c'est à dire une grande métaphore, que l'artiste ne parviendra à s'approcher de sa vérité, qu'après une dizaine d'années, lorsque quelques artistes qui se sont installés pendant une longue période en orient, et qui l'ont observé et assimilé, ont labouré pour casser cet aspect métaphorique ou plutôt mythique et transformer l'œuvre artistique en un travail ethnographique, dont le plus grand souci est de représenter l'autre et de l'appréhender différemment en lui permettant de paraître dans l'œuvre tel qu'il est dans la réalité.

4- La représentation contemporaine du désert vient à l'encontre de celles des derniers orientalistes puisque le désert est apprécié pour sa forte aptitude

métaphorique qui le rend plus proche de la définition même de l'art et la notion du point de vue.

Photographie

À la fin du XIX^{ème} siècle, la presse relate les phases de la domination coloniale, les illustrations gravées constituaient son cheval de bataille et les illustrateurs accomplissent alors la vocation des photographes et des caméramans de nos jours. Dès 1880, des journaux comme *Journal des voyages*, *Petit Journal*, *Tour du monde*, vont rendre la photogravure d'un usage répandu, grâce au progrès de l'imprimerie. Mais ce qui est plus intéressant, à partir de 1939, pour la découverte et la représentation du Sahara, ce sont les scènes prises au vif, gravées d'après photographies réalisées au cours de l'expédition par les officiers en poste dans le pays. Après la guerre de 1914, la photographie devient le seul « en direct », alors qu'elle avait plutôt servi jusque-là de document de référence, de vérification et de reconstitution pour les peintres.

Cinéma

Le Western

Aux Etats-Unis, les studios de Hollywood bénéficient de la luminosité des extérieurs californiens¹¹¹ ainsi que du climat ensoleillé sur toute l'année, propice aux tournages mais la caractéristique essentielle du Western est de mettre en avant les grandes étendues naturelles. Elle est rattachée à l'unité de lieu indéfectible de l'Ouest sauvage. C'est donc inévitablement un genre de l'extérieur.

Les premiers western, littéralement « de l'ouest », tel que *The Great Train Robbery*¹¹² (1903) ont vu le jour sur la côte est, avant que les studios ne

¹¹¹ S'assurer des décors naturels des westerns américains.

¹¹² Réalisé par Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon, son titre français est *Le vol du grand rapide*. Le film fut inspiré de la pièce éponyme de Scott Marble 1896.

déménagent à Hollywood dans l'ouest à partir de 1910 et dont les paysages désertiques deviennent familiers aux spectateurs du monde entier depuis . Ceux-là, encore, sont insuffisants pour représenter la vastitude du Far-West et obligent les cinéastes à chercher des horizons naturels dans le but d'obtenir un minimum de réalisme.

Les lieux les plus symboliques du western, ayant en commun un aspect de sécheresse, furent Monument Valley et Alabama Hills. La Vallée de la Mort, quand à elle, rejoint ce caractère par ses plaines désertiques atteignant le paroxysme. La notoriété du premier en tant que emblème ultime du genre est due à des films comme *Stagecoach*¹¹³ (1939), *She wore a yellow ribbon*¹¹⁴ (1949) et *La prisonnière du Désert* (1956) tous de Jean Ford et *Il était une fois dans l'Ouest* (1968) de Sergio Leone. Il a été ensuite le décor de films de tout genre, tel que *2001 : A space Odyssey*¹¹⁵ de Stanley Kubrick, de la même année et d'autres comme *Easy Rider*¹¹⁶ (1969), *Back to the futur part III*¹¹⁷(1990), *Thelma et Louise*¹¹⁸ (1991), *Forrest Gump*¹¹⁹ (1994) et *L'instinct de Mort*¹²⁰ (2008).

¹¹³ Réalisé par John Ford, son titre français est *La chevauchée fantastique*.

¹¹⁴ Réalisé par John Ford, son titre français est *La charge héroïque*.

¹¹⁵ Son titre français est *2001, l'Odyssée de l'espace*

¹¹⁶ Road movie de Denis Hopper

¹¹⁷ Réalisé par Robert Zemeckis, son titre français est *Le retour vers le futur*

¹¹⁸ Dans ce Road movie Ridley Scott a réutilisé les techniques des westerns des années 50. Selon une interview, il affirme qu'il n'est seulement pas rendu sur des lieux de tournages qui n'ont plus servi depuis l'époque de Wayne mais en plus, en remplaçant les chevaux par des voitures et les diligences par des camions, il a usé des mêmes techniques de prise de vue, en plaçant les personnages tantôt en gros plan, tantôt en plan d'ensemble « pour rendre compte de l'immensité du lieu. Le paysage devenant personnage à part entière, splendide ou menaçant ». Pour évoquer la même vitesse et course poursuite, sont soulevées ici les mêmes nuages de poussière, les mêmes lignes et volutes engendrée par les pneus de la Thunderbird et celles des voitures de police remplaçant les sabots des chevaux et les roues des diligences des westerns d'antan. Le réalisateur emprunte aussi du genre plusieurs situations.

¹¹⁹ Réalisé par Robert Zemeckis

¹²⁰ Réalisé par Jean-François Richet

La notoriété du second provient d'une centaine de productions cinématographiques, notamment de Séries B, tel que *Sept hommes à abattre*¹²¹ (1956).

Les westerns spaghettis, tel que *Taxi pour Tobrouk*¹²², ont été tournés à partir de l'année 1950 dans le désert de Tabernas en Espagne pourvu d'espace vide de toute présence humaine et ressemblant aux paysages d'Arizona, du Nevada, des déserts de l'Afrique du Nord et des déserts arabes aux paysages lunaires. Pour rappeler l'identité américaine, on est allé jusqu'à donner aux trois plus importants villages cinématographiques des noms tels que Texas Hollywood, Mini Hollywood et Western Leone.

Le cinéma arabe

Le désert, spécialement favorisé par rapport à d'autres espaces géographiques, dans l'ordre des représentations au cinéma, doit en apparence ce privilège à sa beauté formelle, à sa dimension spirituelle et à sa richesse ethnographique. La vérité est plus complexe qu'elle ne paraît. Il est l'atout commun des cinémas du sud : maghrébin, africain et arabe. Il se trouve que le cinéma tunisien est à la croisée de ces trois sphères.

Chady Abdessalam avec *La Momie* (1969), relate l'enquête sur la vente clandestine d'objets archéologiques appartenant à la 21^{ème} dynastie à Thèbes. Les responsables du délit appartiennent à une tribu de la montagne qui garde depuis des siècles le secret. L'un de ses fils, Wanis, torturé par sa conscience que ces rois pillés ne sont autres que ses propres ancêtres, décide de tout dénoncer. Ici, le désert des origines et des mythes englouti la civilisation et les secrets, mais aussi les esprits. C'est une sorte de version égyptienne de l'Atlantide. L'histoire vraie donne naissance à une fable sur le drame des cultures nationales

¹²¹ Réalisé par Budd Boetticher

¹²² *Taxi pour Tobrouk* est un spaghetti réalisé par Denys de La Pottelière en 1961

que la décrépitude et le joug de la colonisation mènent à un délabrement progressif, à une déviation qui la banalise et la cède au profit et au seul appât du gain. Le peuple, n'ayant pas une conscience de la valeur réelle de son patrimoine et de sa responsabilité de gardien, se pille soi-même. Son drame de misère l'oblige à céder ses biens pour survivre. Chady Abdessalam puise à la fois du mythe, il ouvre le film par un texte du Livre des morts :

*«Donne-moi mon nom dans la grande demeure,
Et rend à la mémoire mon nom,
le jour où les années seront contées. »¹²³*
(**La Momie**, 00:03:45 → 00:03:55)

des paroles que tout égyptien, de tout temps, devrait prononcer contre la mort et l'oubli, mais aussi d'un fait divers de pillage de la nécropole de Thèbes qui a eu lieu, réellement, dans les années 1880. Le message vient direct et sans insinuations dans le discours de l'archéologue Maspero :

*«Un vague échos vient de Thèbes la lointaine, 3000 ans
le séparent de ce jour.
C'est le Livre des morts, la lecture de ce papyrus rend
au mort son nom, car toute âme sans nom erre dans
un tourment éternel et la perte du nom signifie la perte
de l'identité. »¹²⁴*
(**La Momie**, 00:03:55 → 00:04:31)

Le réalisateur-architecte soucieux de l'aspect formel du film, en géométrisant ses plans et en utilisant des décors naturels et les temples réels, n'aspire pas uniquement à révolutionner l'esthétique du film arabe en la modernisant grâce à un certain minimalisme, ou à tenter un puissant onirisme en restant dans l'emblématique réalisme du cinéma de l'époque, il propose une vision différente de la défaite politique des arabes de 1967 (Al-Nakba) Il l'annonce bien au fronton du film : « *Celui qui est venu reviendra, Celui qui s'est endormi*

¹²³ Propos de Maspero (l'archéologue connu), un personnage dans **La Momie** (au début du film).

¹²⁴ Passage dans *le Livre des morts*.

s'éveillera, Celui qui est mort vivra ». Taoufik Salah avec **Les Dupes** (1969), narre le voyage, dans la citerne métallique d'un camion, de trois Palestiniens vers le Koweït et leur difficulté à passer la frontière irakienne. Dans ce film, le désert de la fuite « favorise les interprétations symboliques : les éléments sont rendus à eux-mêmes et le spectateur se trouve face à une épure du combat entre l'homme et la nature. »¹²⁵ Le cinéaste y souligne le caractère physique et l'atmosphère de brasier qui accompagne la traversée des migrants et de leur passeur, tous deux métaphores extraordinaires de la descente aux enfers du peuple palestinien dénonçant la situation catastrophique dans laquelle ce dernier a été assigné, d'une part par l'expulsion israélienne et d'autre part par le mauvais vouloir des voisins arabes. Les voyageurs n'échappent finalement jamais de ce désert piège dans lequel ils sont barricadés, « condamnés de toute façon dès la première image à une errance sans espoir de retour ni de départ »¹²⁶. Youssef Chahine avec **L'Emigrant** (1995), raconte un épisode biblique inspiré de l'histoire du prophète Joseph. Ram, un jeune berger fuit l'hostilité de ses frères et du désert de la sécheresse et de la famine, part pour l'Égypte pharaonique pour acquérir connaissance, grandeur et liberté. Le désert est vécu par cet émigrant comme un lieu de l'épreuve mais aussi de l'initiation à une mission : sauver l'Égypte-même de la famine par la culture de ce même désert, un vieux rêve de l'humanité. Le désert, se transformant en un espace de passion et de fertilité requiert l'image du Paradis. L'auteur, par ce pamphlet, expose sa vision des retombées de la réalité politique égyptienne, des coups d'états militaires et de la situation de l'opposition sur le peuple écrasé par la misère et le manque. Opposé au régime de Hosni Moubarak, il ne cesse, avec cette œuvre de s'affronter en plus à l'intégrisme, de dénoncer la censure et lutter contre « la peur de la peur ».

¹²⁵ CARLE Zoé., « Des hommes dans le soleil », *Vacarme*, vol. 73, no. 4, 2015, pp. 58-63.

¹²⁶ CARLE Zoé., « Des hommes dans le soleil », *Vacarme*, vol. 73, no. 4, 2015, pp. 58-63.

PARTIE 2 : LE CINÉMA DE NACER KHÉMIR

Chapitre 1 : Rencontre et bouleversement

Le cinéma de Khémir est une construction dans le vide du désert, dans sa vacuité qui peut embrasser toute proposition, c'était le désert où l'on se cherche, où l'on se retrouve, où l'on se découvre. Un cinéma qui a été proposé au bon moment, dans une période de début (après l'indépendance), dans la foulée de films importants dans l'histoire du cinéma tunisien, à savoir l'œuvre de Bouzid et qui, ensemble (Khémir et Bouzid) redessinaient une superficie (territoire / univers) de forme ovale dont les deux pôles sont le réalisme et l'onirisme. On appelait cette période, l' " âge d'or du cinéma tunisien ". Aujourd'hui, en l'année 2017, une année de consécration du Cinéma tunisien par sa distinction dans plusieurs festivals internationaux à savoir Berlin, Venise, Namur, Athènes, Dubai, etc. on parle de rebondissement. On acclame des titres tels que *À peine j'ouvre les yeux* de Leila Bouzid, ou *Zizou* de Férid Boughedir, ou encore *Corps étranger* de Raja Laamari se louant de leur courage et audace, dans le choix des thématiques, et face à la censure et aux tabous. En quoi sont-ils constructeurs d'identité et de rêve ? Ont-ils une " quête " au sens classique du terme et en quoi cette " quête " serait une revendication humainement universelle ? Le cinéma tunisien n'est-il pas devenu une sorte de

" **Désert Rouge** ", pour emprunter la métaphore d'Antonioni, un désert de trop plein et d'incommunicabilité ?

Chapitre 2 : Analyse globale de la Trilogie du désert

De la globalité au fragment

La signification des trois titres de la trilogie est révélatrice d'un malaise, dû probablement à une déception, quelques termes dans les titres résonnent comme signes de détresse.

1- " Baliser le désert ", un projet utopique qui expose une série de constats. Le seul titre fait rêver et annonce une probable " approche paysagère ". D'abord il y a désert, une situation initiale de vide, puis il y a des baliseurs, que signifie le terme " baliser " pour l'auteur ? Qui sont-ils ? Sont-ils réels ou métaphores ? Que veulent-ils faire et dans quel but ? Le dernier des constats qui est plutôt une attente et une nouvelle interrogation : vont-ils réussir ?

2- " Un collier perdu... de la colombe ", il y a ici exposition de deux situations : la première issue d'une image du Paradis, un bijoux qu'aurait porté une colombe, donc une allusion à la richesse, au raffinement et à la paix et la seconde celle de la perte et donc au brisement de la première situation.

3- " Un prince qui contemple son âme ", d'abord la figure du prince est partagée par deux domaines : le conte et le pouvoir politique. Ensuite la contemplation, signe de sagesse et d'humilité est un projet peu probable pour le politique arabe d'aujourd'hui qui manque terriblement de bon sens, car tyran d'autant plus que ce mouvement de retour sur soi et d'autocritique est quasiment de l'ordre de l'improbable.

Analyse globale de la Trilogie

- Les *Baliseurs du désert*

Cadre cinématographique des *Baliseurs du désert*

La notion de défaite du monde arabe n'est pas liée seulement de la défaite politique des arabes de 1967 car elle n'est pas une crise occasionnelle ou ponctuelle d'un pays défini, c'est plutôt une crise historique, structurelle et enracinée et remonte à la décadence civilisationnelle des pays arabes et musulmans depuis plusieurs siècles. La défaite de 67 a été comme une sonnette d'alarme qui a réveillé la conscience arabe de son sommeil et a entravé son rêve aux slogans nationalistes. Elle a posé la question sur la capacité des systèmes militaires nationaux de pouvoir assurer leurs engagements nationaux qu'ils se sont proposés et qu'ils ont hautement clamés. Elle a surtout posé la question des croyances, des idéologies et perturbé la confiance en le Nassérisme et le baathisme. Le doute s'est propagé et a poussé l'intellectuel arabe et, entre autres, le cinéaste arabe à bâtir sa création sur les décombres d'un fiasco, d'une déchéance.

Cette période a coïncidé avec l'éclosion de cinéastes arabes formés dans l'univers des indépendances fraîchement arrachées. Des cinémas maghrébins et des cinémas orientaux jeunes, des cinémas arabes non égyptiens qui manquent de marchés et de structures. D'un côté, la guerre s'est déclenchée au Liban, déclarée par Israël au seul pays qui a vécu l'expérience de la diversité politique et confessionnelle et qui a tenté l'apprentissage de la démocratie et de la liberté de l'expression. Depuis cette guerre, la mort est devenue le quotidien du journal télévisé et pourtant, le cinéma égyptien dominant a continué son indifférence à cette réalité, inébranlable dans sa médiocrité et son abrutissement par l'hypnose qu'il exerce sur le spectateur arabe.

Dans ce cadre, quelques tentatives, dans la plupart des cas individuels de transformer le cinéma en un outil de conscience, d'analyse et de questionnement. Faire du cinéma un besoin social, une urgence vitale. « Ces nouveaux cinéastes sont tous, d'une certaine façon, les orphelins d'une grande idée qui s'appelait le nationalisme arabe et qui était, à tort ou à raison, personnifiée par le président égyptien Gamal Abdel Nasser. »¹²⁷ Et voilà Youssef Chahine qui déclare : « L'affrontement ! Il faut affronter ! S'affronter soi-même. D'où est-ce que nous venons et comment sommes-nous parvenus à cette situation ? Comment nous ont-ils dupés et trompés ? Comment nous sommes-nous trompés et devenons ensuite redevables de nous faire notre propre procès pour nous accepter – ceci étant une condition pour que les autres nous acceptent ». Et voilà Mahmoud Ben Mahmoud qui déclare : « L'Homme arabe est actuellement un être brisé, vaincu, abîmé -abattu. La responsabilité de l'artiste est d'attirer l'attention sur cette réalité et la divulguer. L'artiste n'est pas redevable de slogans positivistes car l'artiste est libre et n'est pas responsable. » Et Borhane Alaouié qui déclare : « Il faut œuvrer pour éviter la défaite concrète qui est la dispersion et la disparition. Il faut être conscient de la défaite. (...) Le cinéma arabe était basé sur la parole et le dialogue... Nous essayons d'ajouter l'image à la parole pour découvrir la vérité. »

Malgré la stagnation du cinéma égyptien, les prémices du néoréalisme en Egypte commençait à se manifester grâce à trois pôles : Youssef Chahine, Taoufik Salah et Chady Abdessalam avec leurs œuvres respectives **Le Moineau**, **Les Dupes** et **La Momie**, trois créations entièrement novatrices dans le fond et la forme.

Le Moineau, est le premier film qui tente d'enquêter sur les causes de la défaite et ses origines, non sur le front militaire mais dans les relations sociales, de manière à ce qu'il montre la défaite comme un résultat logique. **Le Moineau**

¹²⁷ Férid Boughédir, *Malédiction des cinémas arabes*, in CinémaAction et Grand Maghreb, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, pp. 13-14.

révèle des personnages brisés, vaincus et abattus, comme s'ils ne possédaient que son enthousiasme et sa frénésie mais ils sont dupés.

Les Dupes révèle les secrets de la cause palestinienne et le visage arabe du massacre de ce peuple. Film résistant sans personnages positifs, ou plutôt tous négatifs. Sur le plan formel, il use du retour en arrière ce qui donne une impression de complexité sans qu'il soit compliqué pour le simple spectateur. Et malgré l'importance du sujet, la fin est une défaite, une tragédie ce qui dans le temps était un blasphème.

La Momie a inauguré une démarche "précurseure" dans un sujet qui est devenu l'un des caractères du néoréalisme, celui de la quête identitaire et la relation au patrimoine et à la personnalité. Le film a été aussi annonciateur dans sa construction de nouvel héros : le héros perdu et dupe qui découvre soudainement que sa vie est bâtie sur une duperie et sur une trahison du patrimoine et sur une liquidation de la mémoire – le héros errant qui ne réussit ni à accepter son sort en prolongeant les pratiques de ses prédécesseurs, ni à le refuser concrètement et efficacement et combattre. Avec ce film, le discours cinématographique rompt avec les restes du discours oral hérité. Le mouvement semble démarrer d'une période proche vers le passé, exactement à l'opposée du mouvement temporel classique. Même le présent semble dans son abstraction (le minimalisme du décor) s'insérer dans le passé lointain et on se trouve, en fin du compte, dans la case du départ, comme si le film s'adresse au mental avec le senti-mental, sans ornement, sans trucage et sans effets spéciaux.

Il est à noter que ces trois films se rejoignent dans un point important : l'homme simple est dupé par le pouvoir et sa défaite consiste au fait qu'il a légué le pouvoir à autrui en acceptant la tutelle. Il faut aussi noter que ces trois réalisateurs avaient un statut particulier pour deux raisons : ils ont combattu le cinéma médiocre et dominante sur son propre territoire et ils ont été d'un

grand appui moral pour les nouveaux cinéastes dans tous les pays arabes. La nouvelle génération des cinéastes qui ont continué le parcours de Youssef Chahine, Taoufik Salah et Chady Abdessalam sont non égyptien et plus précisément du Maghreb arabe, de Syrie, du Liban et de Palestine et sont pour la plupart nés dans les années 40. Une génération qui a connu depuis son enfance les idéo du Nassérisme, vécu avec la défaite, enchaîné avec le mouvement des jeunes de mai 68, connu la démocratie et découvert le nouveau cinéma dans le monde puis rentrée avec l'espoir de revivre le rêve de l'enfance. Mais une réalité les a choqués : pas de moyens, pas de marché, pas de liberté d'expression en plus de l'accumulation des défaites. Parmi eux de la Tunisie Abdellatif Ben Ammar, Ridha Béhi, Mahmoud Ben Mahmoud, Nouri Bouzid, Nejia Ben Mabrouk, Férid Boughedir et Nacer Khémir.

Situation, conception et contexte du film

Khémir vient de deux mondes qui, conjugués, ne peuvent que converger vers le cinéma. Il vient d'une part des Arts plastiques, de la peinture et de la sculpture, des couleurs, des matières, des lignes et de la calligraphie, et d'autre part de l'univers des contes et des légendes, des récits, des voix et des tonalités expérimentant ainsi une multitude de modes d'expression. Son premier film ***Le Pays du Bon Dieu*** (1975) a été « *un travail sur l'imaginaire et en même temps une réflexion, une pratique, à sa manière, politiques* »¹²⁸, il raconte l'histoire d'un jeune homme qui est parti chercher les frontières du pays du bon Dieu, son propre pays et quand il les trouve, on lui dit qu'elles sont au delà de son imagination. Quelques années plus tard, et dans la même direction, il réalise ***Les Baliseurs du désert***, une œuvre qui présente une harmonie et une cohérence

¹²⁸ HUMBLLOT Catherine., « *Nacer Khémir : Cette force inouïe de l'imaginaire* », in CinémaAction n° 14 Cinémas du Maghreb, 1981, pp. 192-193.

« rarement atteinte dans l'histoire du cinéma arabe »¹²⁹. Il se place de cette manière dans la lignée des inventeurs du cinéma qui ont travaillé dans la même direction, de Méliès à Chady Abdessalam passant par les Surréalistes, par Buñuel, Godard et les autres jusqu'à la cohorte des cinéastes soviétiques qui ont cherché d'autres modes narratifs qui rassemblent l'univers, l'esprit et l'imaginaire, tel que Vertov, Eisenstein, Paradjanov et Tarkovski.

Dès le premier film arabe de fiction qui date de 1922, **Zohra** du tunisien Albert Samama Chikly, il y a eu un rattachement à la direction réaliste pour mieux exprimer le réel et ses contradictions. Mais à chaque fois, le réel est plus dominant, plus tyrannique et donc vainqueur et des films arabes ne paraissent qu'une pâle image, moins faible que le réel qu'elle ne cesse d'imiter et représenter. Le public arabe n'adhérant pas à ces représentations les traitait de falsifications.

Ceci ne veut dire en aucun cas que les cinéastes arabes n'ont pas cherché d'autres modes pour exprimer le réel visible et invisible de l'Homme arabe et surtout ceux qui traitaient des rêves des héros. Il me semble que peu de cinéastes ont trouvé un mode convenable pour représenter les rêves d'un citoyen arabe. Ce qui existe tend plus vers le cauchemar.

Le Pays du Bon Dieu a été réalisé dans une Tunisie où les multinationales s'installaient, où l'économie modifiait valeurs et expressions, où l'enseignement « totalement lié à la France » conduit selon le réalisateur, à des inadéquations dangereuses, c'est d'une société en mutation que Khémir s'inquiète.

La fiction

Les Baliseurs du désert est une fable initiatique et fantastique, réalisée depuis plus d'une trentaine d'année mais toujours d'actualité. Une réussite dans son

¹²⁹ KHAYATI Khmaïss., *Aflam : articles sur la narration cinématographique arabe*. Editions Sahar, Tunis, 2016

genre. J'irai même plus loin pour dire qu'il se pose comme une pierre dans le petit jardin du genre en Tunisie et dans le cinéma arabe et africain, au même titre que **La Momie** de Chady Abdessalam. Il conjugue deux genres souvent inséparables : le merveilleux et le drame. La version arabe du titre du film porte le nom de "**Al Haymoun**" qui veut dire les errants. Le titre français n'est pas une traduction littérale du titre arabe, c'en est une interprétation, car rien ne montre dans le film qu'ils balisent quoi que ce soit. Seuls les enfants " balisent " le désert par leur jardin lapidaire.

À priori inracontable, l'un des objectifs de Khémir était justement qu'on ne puisse pas **résumer le film** de manière simpliste, d'ailleurs dans le même contexte, Stanley Kubrick avait dit un jour : « *un film sera toujours plus que tout ce qu'on pourra en dire* »¹³⁰. Je vais néanmoins m'essayer à cette tâche pour étudier le passage de la situation initiale à la situation finale. La question qu'on se pose : " Qui sont les Baliseurs? ", représente aussi bien un commencement qu'une fin. Le but du film est de déclencher une série d'émotions à partir du *maelstrom* d'éléments qui le composent : la prise de conscience, l'évolution, la foi en quelque chose, les rapports de l'homme avec le pouvoir politique, avec la civilisation qui l'a engendré et avec le Savoir. Le tout traité d'une manière mélangeant le passé au contemporain et assorti de figures issues aussi bien du mythe, du réel que du domaine de l'invisible. Le premier groupe se compose de Houssine, des errants, de l'aïeul, de la grand-mère, du cheikh, de sa fille, de tous les villageois et du greffier. Le second de l'instituteur et de l'officier. Le troisième, lui, comporte les figures invisibles, à savoir Hassan le djinn et l'ange de la mort.

¹³⁰ Ainsi parlait Stanley Kubrick dans **Stanley Kubrick (1928-1999) - L'humain trop humain**, documentaire d'Alexandre Vuillaume-Tylski, réalisé par Ghislaine David. Diffusé sur Arte le 13 mai 2017

Le ciel immense et l'horizon sans limites. Le vent emporte un vieil autocar sur une route qui traverse une mer de sable. Parmi les voyageurs, un jeune instituteur nommé dans un village perdu aux confins de l'immensité de sable. Il regarde défiler le désert à travers la vitre. Il demande au chauffeur de le renseigner sur le chemin. Désormais, personne ne semble en avoir entendu parler. Soudain apparaissent des hommes aux gestes empoussiérés, de la lenteur de la poussée inexorable du désert. Ils hantent la route presque invisible au-delà de laquelle s'étend un autre monde... Au milieu du désert, un vieil homme creuse étrangement le sol, il sursaute en le voyant arriver et court alerter les siens qui viennent accueillir l'étranger. Plus loin se dresse le village comme une forteresse. C'est là que le jeune homme vient enseigner, mais personne n'a été informé ni de sa venue, ni de sa nomination, en plus il n'y a pas d'école. Le cheikh propose de l'héberger chez lui. Et c'est en franchissant la skifa qu'il remarque la belle et mystérieuse fille du cheikh, très secrète. On l'installe dans la chambre de Boubaker, le fils du cheikh, parti selon le père pour un grand voyage. Le lendemain, l'instituteur est attendu par le Hadj, sage patriarche du village. Un petit garçon, Houssine, l'y conduit. Le Hadj l'informe qu'il l'attendait depuis longtemps pour l'aider à accomplir une mission. Cette question le ronge. La grand-mère de Houssine vient aussi lui souhaiter la bienvenue et le supplier de protéger son unique petit fils de la malédiction des errants, les propres fils du village et lui montre l'image du bouraq et les quelques vers de poésie écrits derrière que chaque partant laisse derrière lui. Soudain, grave et monotone, l'écho d'un chant andalou résonne dans le silence comme un appel du sable. Puis, comme dans un rêve, apparaissent des silhouettes, tels des statues de sel. Tout le village se précipite voir passer ses fils errants. L'instituteur va ainsi découvrir des habitants « *très loin de l'espace et du temps ordinaires* ». Les enfants du village courent toujours dans les ruelles sombres, ils ont un projet proposé par Houssine, devenu leur chef après avoir réussi l'épreuve du plus grand mensonge: construire un jardin de miroirs; volés

dans toutes les maisons du village puis brisés; à l'image du ciel, à l'orée du village. Houssine a un autre secret, il dialogue avec Hassan, un esprit caché au fond d'un puits chez lui. À la lisière du village, l'Assam (le sourd) creuse encore et en vain dans l'espoir de trouver le trésor. Quelques jours après sa mutation, l'instituteur découvre un monde qu'il ne soupçonnait pas. La jeune fille va lui apprendre à connaître cet univers si différent du sien : dans ce village, en plus des enfants, ne restent que les vieillards et les femmes. Les hommes sont partis dans le désert pour en chercher les limites. On les entend parfois, le vent portant jusqu'au village leur mélodie triste et envoûtante implorant une Andalousie passée. On les aperçoit aussi, comme un mirage, au loin, au travers des nuages de sable flottant sur le désert infini. La grand-mère tombe malade, Houssine se fait en vain aider par Hassan l'esprit du puits, mais l'ange de la mort vient la chercher quand-même. Elle meurt le laissant seul au monde. L'esprit lui propose de partir avec lui à travers le désert mais l'enfant refuse voulant rester au village pour découvrir les mystères du trésor et des errants. Entre temps l'aïeul informe l'instituteur que la période du pèlerinage s'approche et lui demande de dissiper cette malédiction grâce à un livre mystérieux (le manuscrit de Mohamad Ibn Al Khattat Al Kortobi) qu'il devra remettre aux errants. Le jour prévu, tout le monde part, seul l'instituteur choisit de rester au village, car attendu pour rompre la malédiction. Il se laissera pourtant envoûter, reprendre par le monde du désert et rien ne pourra l'empêcher de rejoindre les arpenteurs de l'infini. C'est à travers le regard de la jeune fille, qu'il est aspiré par ce monde au temps singulier. Rentrés au village, les habitants découvrent une mystérieuse barque en plein désert, croyant que c'est un signe du retour des errants et preuve de la réussite de l'instituteur, le cheikh court le voir et s'aperçoit de sa disparition. Il informe aussitôt les autorités. Sur place, l'enquête d'un officier de police, accompagné de son greffier n'a aucune prise sur les villageois, représentés surtout par des enfants. Croyant que l'instituteur a été assassiné à cause du trésor, l'officier soupçonne tout le village, mais fatigué de l'hystérie

générale, il décide de rentrer d'où il vient abandonnant ainsi son greffier seul au village. S'aventurant seul, lui-même est aspiré à son tour par le monde du désert. Houssine décide alors de prendre le destin du village en main, une seule question l'habite : Où se trouve Cordoue ? Un seul but l'anime : la rejoindre pour tenir la promesse de son aïeul et dissiper la malédiction, il part. Houssine est l'élu.

Narration et récit filmique

Le principe de la narration est celui de raconter une histoire, le discours qu'elle produit est le récit. « *Narrer consiste à relater un événement, réel ou imaginaire* »¹³¹.

La narration se résume pour Jean Mitry comme étant « *l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive qui prend place* »¹³². L'auteur en racontant dans ***Les Baliseurs du désert*** une histoire touffue, complexe et très subtile. Par ailleurs, il **construit le film** en donnant place aux intrigues. Il abandonne les voies balisées du récit linéaire et la narration est racontée de manière oblique. Cependant, un désordre apparent règne sur le film, comme si la structure devait refléter l'agitation des protagonistes mais pas que ça, en fait le récit « désordonné » est exprimé en un mode particulier à la culture orientale. « *Khémir essaye d'imposer un type de narration puisé dans le patrimoine narratologique arabe. Les Baliseurs du désert comme les Mille et Une Nuits, fonctionne selon le principe de l'enchâssement. Les histoires naissent les unes des autres et chaque plan du plan précédent* »¹³³.

¹³¹ MITRY Jean., *Esthétique et Psychologie au cinéma*. Editions Le Cerf, 2001, p. 65.

¹³² Ibid., p. 65.

¹³³ Exemple cité par Pierre HAFFNER dans Essai sur les fondements du cinéma africain pp. 98 in MANSOURI Hassouna., *De l'identité ou « Pour une certaine tendance du cinéma africain »*. Editions Sahar, p. 68

Dans *Les Baliseurs du désert* la forme est accordée au primat de la non-action d'où son découpage très lent et ses plans très longs. Cette lenteur en opposition à « *l'action et au principe de la continuité narrative* »¹³⁴ aux quels est habitué le spectateur, confronte ce dernier à une sensation pénible et gênante. Une lenteur ambivalente car elle est à la fois monotonie pour un spectateur occidentalisé et contemplation pour un réalisateur ancré dans la tradition de sa culture arabe. Cette structure désordonnée empruntée du conte qui est souvent onirique est une intuition sur laquelle le cinéaste peut compter pour faire face à l'affluence intensive " des articulations de l'intrigue à l'occidentale ".

« *La facture onirique est telle qu'on se demande quand les lumières se rallument si ce film en est bien un. Plutôt un rêve, une escapade irrationnelle sur le tapis d'Aladin au pays des songes.* »¹³⁵ L'espace est réservé au rêve et à la réflexion. Le système formel ouvert mis en place est une invitation à la méditation: il s'agit de donner à voir et à penser. Le rêve et l'onirisme participent étroitement aux fondements de l'art cinématographique que l'on retrouve les traces dans beaucoup de films importants très souvent sous forme d'une séquence traitée comme telle. Même-si le récit étant lui ancré dans la réalité.

Jean Cocteau disait « *Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de nous montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité* »¹³⁶. Le film autorise ce rêve collectif où la fiction « se développe librement, sous référence au réel, sans aucun souci de crédibilité : il privilégie la poésie, l'imaginaire, l'irrationnel, le rêve et l'inexplicable ». De façon plus générale, le rêve irrigue depuis toujours la fiction cinématographique et beaucoup de grands

¹³⁴ Ibid., p. 68

¹³⁵ Antoine Spire, Le Matin.

¹³⁶ Ecoles, genres et mouvements au cinéma, Larousse, Bordas, Paris, 2000, p140

réalisateurs (notamment Hitchcock, Buñuel, Welles, Fellini, Bergman, Kubrick, Paradjanov et Tarkovski) ont su mêler subtilement onirisme et réalisme, même dans des films qui ne relèvent à proprement parler du merveilleux.

C'est aussi un récit initiatique racontant l'évolution de l'esprit de Houssine vers la "compréhension". À noter qu'il s'agit là d'une évolution positive. Ainsi dans le film, la perte de la grand-mère est signe donc d'une initiation de l'enfant. Cela aide l'enfant à surmonter ce que Freud appellera " le stade oral "¹³⁷.

La situation de départ est insatisfaisante, la situation finale ne comble pas le manque formulé au départ.

- Situation de départ : Un instituteur est muté dans un village perdu dans le désert, mais il n'y a pas d'école.
- Il découvre la malédiction des errants.
- Houssine avec les enfants construisent un jardin de miroirs dans le désert et se préparent à quitter.
- Aspiré par le monde du désert, il disparaît.
- Un officier est convié à déchiffrer le mystère de la disparition de l'instituteur.
- Désespéré par les étranges villageois, l'officier disparaît aussi.
- Situation finale : Houssine décide de partir à Cordoue pour dissiper la malédiction.

Les événements et les personnages qui amènent à la situation finale du film

Les personnages de cet univers appartiennent à une société artificielle et figée, où ils sont définis par leur statut (le Hadj, le cheikh, l'instituteur, la grand-mère, la fille du cheikh et l'officier), sans y être nommés autrement que par un surnom qui les caractérise (l'Assam, Al Akhrass).

¹³⁷ Le stade premier

Personnages	Evénements
L'instituteur	Le jeune instituteur est nommé dans un village perdu aux confins de l'immensité de sable.
L'aïeul	Le Hadj éclaire l'instituteur sur l'identité des Baliseurs et lui demande de dissiper leur malédiction grâce à un livre mystérieux qu'il devra leur remettre
Houssine	Devenu le chef des enfants après avoir réussi l'épreuve du plus grand mensonge, il a un projet: construire un jardin de miroirs à l'image du ciel.
La grand-mère	La mort de la grand-mère balance Houssine dans le monde des adultes et lui fait prendre la décision de partir à Cordoue pour tenir la promesse.
Le cheikh	Il propose à l'instituteur de l'abriter chez lui, dès son arrivée. Il essaiera par la suite de protéger les habitants du village des soupçons de l'officier.
La fille du cheikh	La poésie de ses gestes entraîne l'instituteur dans le monde fabuleux du rêve, en quête d'un amour perdu.
L'officier	L'officier convié à déchiffrer le mystère, ne réussit pas sa tâche, désespéré, il disparaît à son tour.
Les errants (Baliseurs)	Fils du village, la malédiction les a fait partir arpenter l'infini du désert pour en chercher les limites. Sont-ils un rêve ou les gardiens d'un autre monde?
Le greffier	Homme sage qui essaye d'apaiser les esprits. Il accepte de répondre aux questions de Houssine au sujet de Cordoue.

Khémir prône la diversité des **personnages** et rompt avec le héros unique. Ces personnages sont investis d'un héritage effectif et symbolique dont ils sont dépositaires. Leur rapport à la réalité est déterminé par ce qu'ils portent en eux-mêmes, cependant ils se divisent en trois catégories provenant de trois univers

différents. La première, celle de la réalité réelle, la notre, est incarnée par l'instituteur, l'officier¹³⁸ et les voyageurs et le chauffeur du bus au début du film. La deuxième, celle de la fiction, est une réalité intermédiaire qui ne se détache pas de la réalité réelle, elle est incarnée par tous les habitants du village et le greffier. Enfin la troisième, celle de la fable et du rêve et du merveilleux (Hassan - l'esprit du puits, le mendiant du bus¹³⁹ - ange de la mort et la vieille du livre), personnages issus de l'univers fabuleux du conte, symboles du monde souterrain des morts.

Dans *Les Baliseurs du désert* rares sont les personnages qui exercent un rôle positif, cependant le personnage de **Houssine**, oscillant entre le positif et le négatif, fait avancer le récit ou c'est plutôt le récit qui va souvent le suivre, c.-à-d. qu'il regarde et par son regard, il narre les aventures, je peux même avancer que le narrateur se confond souvent au regard de Houssine. C'est un jeune garçon, pieds nus, « *crâne rasé et aurolé d'une queue de cheval qui, à l'en croire, " mène au Paradis "* »¹⁴⁰, les vêtements en haillons. Seuls les enfants et Hassan l'esprit du puits, sont coiffés de cette manière. C'est un indice qui dit des choses sur l'âge et la virilité. Les enfants prétendent que c'est leur passeport vers le paradis. Il est étonnant de voir qu'ils ressemblent plus à l'esprit qu'à leurs géniteurs. L'allure de Houssine ainsi que sa coiffure rappelle une imagerie retrouvée dans les peintures orientaliste ainsi que la miniature mettant en scène des figures mogholes. Elle rappelle aussi celle des djinns, inspirée du personnage homonyme du conte *Aladin et la lampe magique* des **Mille et Une Nuits**. À l'image de cet esprit capable de se métamorphoser, changeant de

¹³⁸ L'instituteur et l'officier, deux personnages de la réalité réelle, ne se sont jamais rencontrés dans le film, la disparition de l'un a provoqué l'apparition de l'autre. Ces deux personnages ont partagé la principauté du rôle dans le film à côté de Houssine. Le premier dans la première moitié, le second dans la deuxième.

¹³⁹ Dans l'un des entretiens, Khémir dévoile l'identité de cet acteur qui a déjà joué dans *Le pays du bon Dieu*. « *J'ai filmé un de mes conteurs préférés qui joue le rôle de Sindbad dans le film, d'ailleurs, je l'ai repris dans Les Baliseurs du désert et c'est celui qui joue le rôle du mendiant et joue le rôle de l'ange de la mort* ».

¹⁴⁰ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. A compte d'auteur, Tunis, 2007, p. 291

forme à la vitesse de l'éclair. Comme un monstre, cet enfant parcourt les ruelles du village en compagnie de ses amis, et il n'a pas peur du désert et à l'image du djinn, il use et abuse de l'humour surtout pour ridiculiser les tyrans. Comme un djinn, son désir le plus cher est de se libérer et par ce fait ne plus obéir aux ordres d'un maître. Malgré son physique juvénile, Houssine démontre une maturité qui rend crédible l'évolution de son personnage et sa décision finale.



(1) Houssine personnage principal des Baliseurs. (2) Peinture orientaliste d'Henri PONTROY (1888-1968), Jeune marocain de Fès, Huile sur panneau, 53 x 37. (3) Miniature persane. (4) Aladin et la lampe magique des Mille et Une Nuits

Son père est parti, sa mère est absente, Houssine est traité de « fils de rien » par l'Assam, ce qui est très révélateur. Il vit seul avec sa grand-mère et n'a d'autre soutien qu'elle. Fatiguée et malade, elle se prépare à quitter la vie. Comme tous les enfants du village, « leurs vrais géniteurs qui sont leurs maîtres symboliques, s'apprêtent eux-mêmes à disparaître et à les laisser seuls »¹⁴¹. L'apparence de Houssine et les propos de la grand-mère confirment d'avantage l'idée de son intelligence et sa sensibilité aigüe.

*« J'ai un petit fils, tu l'aimeras, j'en suis certaine. C'est un diable, vif, intelligent. Mais le pauvre est orphelin. Son père, mon aîné, mon unique, est parti »*¹⁴²

(Les Baliseurs du désert, 00:10:20→ 00:10:36)

¹⁴¹ Ibid., p. 292

¹⁴² Propos de la grand-mère à l'instituteur.

Une véritable communication, pourtant imparfaite du point de vue rationnel, s'établit entre les enfants d'une part et entre Houssine et l'instituteur d'autre part, une sorte de code spécial qui s'est vite volatilisé avec la disparition du maître. Houssine communique aussi avec l'esprit du puits, son seul secours. Être capable de parler avec un esprit est une sacrée métaphore. Leurs deux prénoms font référence à ceux des petits-fils jumeaux du Prophète Mohamed : " Al Hassan " et " Al Hussein " ¹⁴³. Hassan serait-il le double fantastique ou rêvé de Houssine, son miroir, se contemple-t-il lui aussi à la surface du puits pour sonder son âme, son autre vie inconnue.

« - *Si tu pars, je pars toujours avec toi.*
- *A qui parles-tu ? Quitte ce puits, je t'ai déjà dit qu'il était hanté !*
- *Une minute, Si Hassan. Grand-mère, on te demande au fond du puits. Que dois-je répondre ?*
- *Au nom de Dieu ! Quitte ces lieux où il t'arrivera malheur.*
- *Grand-mère, il attend... Alors ?*
- *Éloigne-toi du puits !*
- *C'est l'ange de la mort... Il peut venir, je suis prête. »*

144

(Les Baliseurs du désert, 00:16:09 → 00:16:37)

Houssine ne cesse de taquiner, de provoquer et de se moquer de l'Assam qui creuse encore et en vain dans l'espoir de trouver le trésor.

« - *Mon oncle, mon oncle ! Comment c'est, un jardin ?*
- *Va-t'en, fils de rien !*
- *Je parle sérieusement !*
- *Alors, viens creuser avec moi !*
- *Je n'ai pas besoin d'un trésor. Comment c'est, un jardin ?*
- *Va-t'en, fils de chien !*
- *Tu ne sais même pas ce qu'est un jardin, hein ?*
*Tu ne trouveras jamais ton trésor ! »*¹⁴⁵

(Les Baliseurs du désert, 00:21:37 → 00:22:07)

¹⁴³ " Al Hussein " fût assassiné par les Shiites à Karbala.

¹⁴⁴ Propos de Houssine.

¹⁴⁵ Propos de Houssine.

Tous ses propos sont une vraie critique de la société, comme pour confirmer que " la vérité sort toujours de la bouche des enfants ". Symbolise-t-il la jeunesse critiquant les vieilles personnes pour leur attachement fanatique à leur passé révolu ?

Le personnage de Houssine est central car présent à l'image tout au long du film, il évolue et ses objectifs évoluent à son image. Son but premier est de gagner l'estime et l'obéissance de tous les enfants du village, il commence par attraper dix caméléons puis tente l'épreuve du plus grand mensonge, il la réussit en installant un quiproquo : grâce à une pièce en or de sa grand-mère, il fait courir la rumeur que l'Assam a trouvé le trésor. Maintenant qu'il est le chef des enfants, il réalise maintenant son deuxième but: construire un jardin à l'image du ciel, fait de miroirs qu'il volera avec ses amis dans toutes les maisons du village (comme si chaque maison détient un morceau de vérité) et gardé par dix djinns transformés à son sens en caméléons. Houssine planifie son dernier plan après avoir entendu les confidences de l'aïeul à l'Assam et décide de quitter le village pour tenir la promesse. Houssine se voit bien en élu et lorsqu'il le découvre, il a tout de suite confiance en lui et devient l'espoir du spectateur. Il « *désire rejoindre la mer, aller à Cordoue qui se trouve " au delà des mers ", comme le lui explique le [greffier], et pressent que, tôt ou tard, il finira par rejoindre la cohorte des errants du désert tels des fantômes damnés à jamais* »¹⁴⁶.

Khémir interprète lui-même le rôle important de Abdeslam, **l'instituteur**. S'agit-il de Khémir-même ou de son *alter ego* ou tout simplement d'un instituteur ? Mais ce n'est pas sa première fois, il a déjà tenté l'expérience dans son premier film **Le Pays du bon Dieu**, où il a incarné le rôle du jeune homme voyageur qui est parti sonder les limites de ce pays. Je crois que la préoccupation principale

¹⁴⁶ KHELIL Hédi., op. cit, p. 291

du cinéaste est sans doute celle de la distance: la distance habituelle entre la réalité et la fiction, qui assigne à chacun un espace, est ici abolie car il y a toujours une ambiguïté qui hypothèque la fiction. Celle-ci est assurée ici par le fait que Khémir à l'allure frêle d'un poète, rêveur et réservé, campe lui-même le rôle du personnage qui prend la charge de faire passer le spectateur de la réalité à la fiction.

L'instituteur n'acquière vraiment de l'importance que durant la première moitié. Il s'agit du nouveau " Maître " tant attendu par le village et surtout par le Hadj et la grand-mère qui savent apparemment apprécier la connaissance à sa juste valeur. Et lorsqu'il commence à assumer ses responsabilités d'adulte, il finit par abandonner les enfants et son statut de chef et continue solitairement.

« Je t'attendais. (...)

Un homme attend dans le désert. Il attend quelqu'un.

Il suffit qu'un seul homme arrive... et tous les hommes sont là.»¹⁴⁷

(Les Baliseurs du désert, 00:08:31→ 00:09:01)

« Je suis contente que tu viennes éduquer nos enfants »¹⁴⁸

(Les Baliseurs du désert, 00:10:16→ 00:10:19)

C'est aussi un personnage solitaire, discret, replié sur lui-même, mais curieux et cherche un sens à l'errance des partants et croit que l'énigmatique fille du cheikh possède la réponse à ses questions. Son but évolue avec la progression du film, au début, il cherche à trouver le village, ensuite la véritable identité des errants et enfin d'accomplir la mission confiée par l'aïeul. Pendant tout le film, le spectateur sait très peu de choses sur ce personnage qui est envoyé enseigner au village. Ce personnage se trouve à un croisement où il se demande qu'elle direction prendre. Est-il éveillé ou en état de sommeil? Ce sont autant de

¹⁴⁷ Propos de l'aïeul.

¹⁴⁸ Propos de la grand-mère à l'instituteur.

questions que chacun se pose dans la vie de tous les jours sur la réalité qui nous entoure.

Le personnage de **la fille du cheikh** est intrigant, il lancine comme une rare présence féminine du village¹⁴⁹. On ne la voit que dans la skifa chez elle ou plus loin dans la séquence du patio à la fontaine bleue. Elle semble triste, on ne la voit sourire que lors de sa dernière apparition dans « *un palais caché quelque part* »¹⁵⁰ sous une lumière vive d'extérieur (contrairement aux autres apparitions dans une pièce sombre) et on ne sait pas si c'est un rêve.



(1) La fille du cheikh. (2) Peinture orientaliste d'Emile DECKERS (1885-1969), *Berbère aux yeux clairs*, Huile sur panneau, 1957. 38 x 31. (3) Miniature persane.

La jeune fille n'est pas insensible au charme et à l'attrait qu'a l'instituteur envers elle. Elle est mystérieuse, on ne connaît même pas son nom. On entend son chant, mais elle est toujours silencieuse et ne s'exprime que par le geste. L'instituteur semble saisir le sens de sa chorégraphie indéchiffrable que j'appellerai volontiers sa " pensée manuelle ". Le début est prometteur d'une relation entre elle et l'instituteur. Dans la séquence du patio à la fontaine bleue, elle laisse son miroir à l'instituteur même qu'elle semble y tenir. Aurait-ce été un souvenir, une parcelle d'elle qu'elle lui laisse ou une invitation à se découvrir soi-même ? Dans cette séquence, elle verse de l'eau sur le sable pour divulguer une source tarie, telle une gardienne d'un temple déserté. Pour bien préserver

¹⁴⁹ On voit, quand-même, deux autres dans la scène du salon du coiffeur, celles-ci séduisent le musicien.

¹⁵⁰ Propos du réalisateur, *Le Temps*, 12 Janvier 1985 in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108
« Et souvent, il est raconté que qu'ils [les amoureux] vont se rencontrer dans un palais caché quelque part. (...) La thématique amoureuse traditionnelle des arabes comporte cela. Aujourd'hui c'est complètement oublié ».

le secret, la gardienne est muette, la parole lui est confisquée, elle adopte alors un autre langage que seuls les poètes contemplateurs peuvent déchiffrer et elle révèle le secret au jeune homme ce qui lui vaut sa vie, il disparaît. La disparition est la fin de tous ceux auxquels la vérité est révélée, c'est leurs âmes qui leurs sont en vérité révélées par une quelconque forme de miroir et leurs mémoires retrouvées alors ils se souviennent et c'est ce qui les contraint à errer.

La jeune fille influe la progression du film par sa présence plutôt que par ses motivations, mais curieusement, vers le milieu du film, Khémir met fin à cette présence, mais on continue de parler d'elle dans le film comme une clé de l'énigme de la disparition. Pour lui « *les amoureux disparaissent souvent, comme à travers une fissure. Dans la réalité, ils passent dans un autre temps* »¹⁵¹

Bien mise, noble allure, **la grand-mère** est majestueuse dans sa première apparition. Khémir compose un personnage fier de sa féminité et soucieuse de sa beauté, même à son âge.

« - *Tu es vieille, tu n'en as plus besoin !*
- *Et pourquoi n'en aurais-je plus besoin, animal?* »¹⁵²
(*Les Baliseurs du désert*, 00:15:31→ 00:15:37)



(1) La grand-mère de Houssine. (2) Peinture orientaliste de Hilda MONTALBA (act. 1876-1919), *Portrait d'orientale*, Huile sur toile. 55,5 x 43. (3) Miniature persane.

¹⁵¹ Ibid., p. 108

¹⁵² Propos de Houssine. Séquence où Houssine lui casse son premier miroir (ici le miroir prend une autre fonction)

Bienveillante sur le bien être de son petit fils, protectrice contre un destin semblable à celui de son aîné et des errants. Elle est malgré tout confiante.

« C'est l'ange de la mort... Il peut venir, je suis prête. »

¹⁵³

(Les Baliseurs du désert, 00:16:34→ 00:16:37)

*« Bonjour, mon fils, je viens te souhaiter la bienvenue. Ici, ils sont tous mes enfants. »*¹⁵⁴

(Les Baliseurs du désert, 00:10:00→ 00:10:08)

Elle se dit être la mère de tout le monde dans le village. Son côté maternel est perçu par son soucis du bien être de Houssine, alors qu'elle est sur le lit de la mort. À ce moment, elle a quand-même peur que ce dernier la laisse seule, la quitte ou l'oublie.

Le Hadj est le dernier à connaître les secrets du trésor et de la malédiction du village. Sa personnalité est variable en fonction de ses interlocuteurs. La première facette se manifeste avec l'instituteur. Le Hadj a de l'estime et du respect pour ce dernier, et bien qu'il soit de nature solitaire, réservé et préfère l'isolement pour méditer sur le sort du village, il semble apprécier la compagnie de l'instituteur, l'accueille de jour comme de nuit et lui dévoile peu à peu le secret des errants ainsi que la solution pour les faire revenir. La seconde se manifeste avec Houssine. Il paraît protecteur et bienveillant, il le bénit pour chasser la malédiction de son chemin. La troisième avec les villageois. Ironique et sourire moqueur, il reste de marbre devant les démarches de l'Assam à propos du trésor et préfère le silence face à ceux qui semblent ne rien comprendre au sujet sur lequel il médite. Il montre du mépris et du dédain envers les villageois et leur cupidité lorsqu'ils sont tombés dans le piège de Houssine. La quatrième facette, se manifeste avec les errants et dévoile son

¹⁵³ Propos de la grand-mère (lorsqu'elle se dit prête à accueillir l'ange de la mort).

¹⁵⁴ Propos de la grand-mère à l'instituteur.

souhait le plus cher. Comme tous les villageois, il est accablé par leur sort qui occupe le centre de ses pensées.

Hassan est un personnage assez particulier, ses longues moustaches fines et son crâne rasé sans oublier l'incontournable queue de cheval évoque une imagerie de contes, entre autres mogholes. En effet ce djinn du puits, aux habits et au turban étranges, ne semble exister que dans l'imagination de Houssine.

C'est son confident et conseiller, il reste l'un des plus proches de ce dernier. En lui donnant son propre turban, il semble lui déléguer ses pouvoirs magiques. Ainsi Hassan est-il une image transparente des djinns, dont la survivance est attachée aussi à des lieux précis (pierres levées, sources, cimetières, puits).

Par son uniforme et son rôle social, **l'officier** est un personnage du monde réel : une figure du pouvoir et de la politique. C'est un tyran et pratiquement indestructible ; pour lui les errants, tous les hommes au village ainsi que les enfants, sont des criminels potentiels. N'ayant aucune prise sur eux, il provoque la révolte du village.

*« - Je suis le représentant de l'État ! Mais où vivez-vous donc ?
L'ordre, la sécurité, ça ne vous dit rien ? Mais dans quel siècle vivez-vous donc ?
Et toi, le cheik, tu me conseilles de fuir ? Tu prêches l'anarchie !
(...)
- Cette vermine, ces chiens galeux !
- Ils ne perdent rien pour attendre !
- Bientôt... Ils vont tâter de la discipline moderne. Je ferai table rase de ce village. »¹⁵⁵
(**Les Baliseurs du désert**, 01:22:28→ 01:23:39)*

L'officier ne dort jamais ; toujours l'œil ouvert, il est le spécialiste du maintien de l'ordre, il a toute l'apparence d'un être invincible. Il présente néanmoins des

¹⁵⁵ Propos de l'officier.

défauts très humains : colère, vanité, arrogance¹⁵⁶. L'officier se cantonne chez le cheikh et ne sort que pour terroriser les villageois. Son objectif est de dévoiler le mystère de la disparition de l'instituteur et retrouver à tout prix son assassin, quitte à ce qu'il donne le cheikh même en bouc émissaire. Vaincu, il décide de repartir d'où il vient abandonnant son greffier seul au village. S'aventurant seul, il est aspiré à son tour par le monde du désert.

L'appartenance du **greffier** au monde réel est assez mystérieuse car son apparence indique le contraire : des habits traditionnels et un turban (comme les villageois) mais aussi des lunettes, symbole de clairvoyance. Homme sage et ancien voyageur, il semble détenir un grand savoir de la civilisation et de la terre musulmane qu'il a visitée dans le passé (il accepte même de chanter à l'assistance dans la cour de la mosquée) et de ses poètes, en citant le grand Halladj. D'une autre part, il intrigue Houssine qui attend de lui des réponses, mais il accepte de répondre à ses questions au sujet de Cordoue. Au service du pouvoir et de l'officier pendant ses investigations, mais essaye de défendre les villageois auprès de son chef et d'apaiser les esprits en jouant le médiateur. À la fin, il abandonne le clan du pouvoir il préfère se retirer dans la citadelle.

Parmi les habitants du village, des figures intéressantes sont à exposer : "**Al Assam**" (le sourd): Son comportement et son surnom sont des métaphores de la situation d'une personne « *privée du sens de l'ouïe* ». Il est insensible aux critiques des villageois et de leur aïeul. Il leur fait, en fait, la sourde oreille et s'acharne à creuser. Sur le lit de sa mort (...). "**Al Akhrass**" (le muet): Il campe aussi le rôle de Hassan, il n'a pas l'usage de la parole, un sentiment inconnu semble l'empêcher de parler. N'est-ce pas sa douleur qui est muette? "**Al Aa'raj**", le pisteur boiteux « *présente un défaut de cohérence, d'équilibre et de solidité* » physique, certes, mais aussi psychologique du personnage et de la société critiquée par le réalisateur. Le muet, le sourd, l'aveugle et le boiteux

¹⁵⁶ Des traits contradictoires qui pourraient stimuler l'imagination d'un comédien.

sont les handicaps rejetés dans la société arabe et beaucoup évoqués dans les **Mille et Une Nuits**, réels ou métaphores par leurs surnoms, ils sont tous présents dans la trilogie de Khémir.

Défaite et quête identitaire

Les Baliseurs du désert est une « Revalorisation du passé, du patrimoine arabo-islamique, méditation sur la grandeur perdue de la civilisation arabe qui rayonnait sur le monde de Grenade à Damas ». ¹⁵⁷ La culture arabe, pour Khémir, essaime entre l'Andalousie et la Sogdiane ¹⁵⁸, entre Cordoue et Samarkand. Il tire de cette culture toute son inspiration. Un film où déjà flotte cet air des **Mille et Une Nuits**, où le réel et la magie s'imbriquent et se fondent à la surface des choses et des êtres, défilent des images lumineuses qui éclairent des visages à la beauté mystérieuse. La poésie des gestes et des objets nous entraîne dans un monde fabuleux, dans une quête vers un temps perdu d'amour et de liberté, tels ces Baliseurs, dans leur impossible recherche des limites de l'espace et du temps.

En effet, il ne faut pas se méprendre sur le sens profond des **Baliseurs du Désert**. Les données socioculturelles sont là : les plaies actuelles et la culture ancestrale, le présent et le passé, la géographie et l'histoire. L'intérêt du film est dans la façon dont Khémir les a articulées, dans le type de rapport qui les lie. Une cassure idéologique s'est produite dans le monde arabe, celui-ci a traversé des périodes de décadence caractérisées par la confusion dans la pensée, l'absence de connaissance et la faiblesse des mentalités. Alors qu'il était dans cette situation, il a été envahi par des idées opposées aux siennes, des idées fondées sur une incompréhension flagrante de sa nature et de sa philosophie de la vie, de ce qui la précède et de ce qui la suit. Ces idées ont trouvé un terrain

¹⁵⁷ Commentaire in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

¹⁵⁸ La Sogdiane est une contrée de l'Asie.

vague, dépourvu de résistance, et où elles ont pu s'enraciner et créer en lui une mentalité politique boiteuse imprégnée d'imitation sourde et aveugle.

Entre une époque, l'une lumineuse et l'autre décadente, se cultivent toutes les absurdités et médiocrités. Hédi Khélil pense qu' « *il y a eu des bâtisseurs et des pionniers, mais qui reviennent, dans le monde des vivants, tels des spectres errants et pestiférés, parce que quelque chose s'est cassée dans la transmission du message fondateur.* »¹⁵⁹ Pourtant dans le film, ces spectres et pestiférés qui hantent le désert ne sont pas les anciens, tout au contraire, ce sont selon les propos de l'auteur « *tous ces jeunes, toutes ces générations perdues du monde arabo-musulman que ce soit des jeunes émigrés ou les autres. En fait, c'est toute cette force d'espoir qui, parce qu'elle espère, se condamne à la mort quelque part, ou à la déchéance, ou à la perte.* »¹⁶⁰

« *L'instituteur qui a été dépêché pour enseigner aux enfants la lecture, la grammaire et l'histoire dans un village où il n'y a pas d'école, se volatilise dans les limbes du désert. Chargé, pendant le cycle du pèlerinage, de remettre à la communauté errante des sables un livre qui pourrait la guérir de la damnation. Il perd lui-même son chemin et se fond dans le peuple des ombres.* »¹⁶¹

« - *Que vas-tu nous apprendre ?*

- *La grammaire, l'histoire...*

- *L'histoire du jardin ?*

- *Du jardin ? Non, du pays !*

- *L'histoire de notre village ?*

- *Non, du pays tout entier.* »¹⁶²

(Les Baliseurs du désert, 00:18:08 → 00:18:18)

Khémir souligne lors du dialogue entre l'instituteur et Houssine sur le contenu de son enseignement futur, il a peut-être une idée derrière la tête. Il omet intentionnellement les caractères scientifiques et techniques de son

¹⁵⁹ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 433

¹⁶⁰ Commentaire in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

¹⁶¹ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 292

¹⁶² Propos de l'officier.

programme, pour lui, ils sont universels. Il parle par contre à travers son *alter ego* de programme culturel qui a une influence directe sur le comportement social de l'individu. Houssine parle de la petite histoire, Khémir entend la grande car l'Histoire est l'explication des faits de la vie, cette littérature constitue son interprétation sentimentale.

Les enfants errent en *intramuros* et s'initient, ne dépassant pas la lisière à la conquête du désert. « *Leurs vrais géniteurs qui sont leurs maîtres symboliques, s'apprêtent eux-mêmes à disparaître et à les laisser seuls.* »¹⁶³

Le patriarche du village, désespérant de pouvoir mettre fin à la malédiction qui a frappé les baliseurs du désert, prend congé de la vie et se retranche dans une invocation silencieuse. L'auteur pense à travers le personnage de l'aïeul que la force de l'idée du désensablement de la mémoire associée au travail est insuffisante pour la reprise de la vie du village, si cette idée est implantée dans les cœurs des villageois, si elle pénètre leur esprit, si elle prend corps en eux et devient une mémoire vivante. Mais avant que cela puisse se faire, il faut que soient accomplies un certain nombre d'actions et que soit fourni un grand effort, car le simple désir, l'attente, l'enthousiasme et l'espoir ne sont pas capables de réaliser l'application pratique de la redécouverte de la mémoire.

L'instituteur interrogé par Houssine, produit inattendu de la sclérose et fait de curiosité, sur le contenu de son enseignement, paraît vulnérable, hésitant, irrésolu et insouciant. Toujours retiré dans sa chambre perchée, absorbé par ses rêveries.

Khémir place Houssine face à un devoir lourd et impossible pour son âge car il ne peut estimer à leurs justes dimensions les obstacles gigantesques qui se dressent devant lui. En revanche lorsqu'il flanque l'instituteur de bonne intention dans le désert, il défie tous ceux qu'il symbolise, je veux dire les

¹⁶³ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 292

porteurs de savoir, ceux-là doivent à leur tour prendre conscience de la responsabilité qui les attend. Les penseurs arabes en particulier, doivent s'atteler à la tâche avec rigueur, volonté et fermeté. Ceux qui s'engagent dans cette voie doivent savoir qu'ils percent leur chemin dans le roc mais que les instruments (en héritage) qu'ils ont à leur disposition sont solides et capables de briser le roc le plus dur. Toute erreur d'application, tout écart hors du sentier (déjà balisé par les sacrifices des uns et des autres) entraîne la chute et la ruine du travail accompli.

Houssine n'est, cependant, ni sourd ni aveugle quant à la réalité qui l'entourne, mais il n'entretient pas pour autant avec elle un rapport conflictuel; ni indifférent ni militant. Houssine voit et entend ce qui l'entoure, mais l'horizon de sa perception dépasse les limites habituelles, il voit trop, entend trop. De là vient le double regard dans le film dont il faut dire qu'il est quelque peu déroutant. La réalité politique et sociale n'est jamais filmée de la même manière que la " réalité " première du village. Celle-là, a toujours un côté artificiel, un peu kitsch, presque ridicule résultat d'une distance critique alors que celle-ci coïncide avec le discours, est cohérente et souvent poétique.

La quête, comme celle d'Ulysse ou d'Ibn El Qareh, est une recherche de soi et des autres à travers l'alliance complémentaire/antagoniste entre le réel imaginaire, l'inconscient concret et la conscience abstraite, entre l'homme privilégié et l'homme ordinaire.

Les Baliseurs du désert entre le réel et l'onirique

Le discours du film reproduit une vision moderne du légendaire et du fastueux placé en contradiction explicite et explosive avec la réalité d'aujourd'hui... Nous avons dans ce film autant de niveaux de lecture que la simple évocation d'un élément ouvre en nous un abîme que seuls la volonté et l'amour peuvent combler.

Les contes permettent de voyager, de voir des paysages que l'on sait réels mais que l'on amplifie; le fantastique sert souvent à justifier les aléas de l'existence, à leur donner un visage; à contourner la destinée ou à faire que tout rentre dans l'ordre.

Loin des clichés habituels, le réel et l'irréel sont constamment présents de concert, ce qui ajoute dépaysement, charme et inquiétude. Leur enchevêtrement dans le champ du monde arabe devenu tiers monde se trouve merveilleusement exprimé par Khémir ce qui pousse à poser des questions sur la vanité des choses chez les sociétés arabes.

C'est Platon qu'il faut relire pour retrouver quelques clés philosophiques correspondant au monde des **Baliseurs du désert**. L'allégorie de la caverne montre déjà des hommes qui ne connaissent plus leur véritable identité, réduits, ils ne voient d'eux-mêmes qu'une ombre déformée. Chez Platon aussi on est au cinéma : les prisonniers regardent les ombres qui défilent sur la paroi du fond de la caverne. Dans le film, l'espace oblige, plus besoin d'écran, puisqu'ils voient leurs fils, donc se voient eux-mêmes errer dans le désert. Et Houssine correspond assez bien au prisonnier qu'on vient délivrer pour lui faire découvrir, en même temps que l'étendue de son ignorance, la nature de la réalité véritable. Le salut vient d'une connaissance réservée à un petit nombre d'élus (sa grand-mère, l'aïeul, le sourd et le greffier) qui vont le faire passer par une initiation.

La fiction du film est **originale** dans son aspect général. Dans le fond, cependant, aucun des éléments pris séparément n'est proprement révolutionnaire. Plusieurs thèmes et idées ont été déjà utilisés auparavant : Sindbad, l'Esprit du puits, le Livre fantastique, le Pèlerinage, la recherche du Trésor. La fiction se construit dans un univers imaginaire, « *sur lequel plane la poésie des contes*

arabes et le mystère des récits de Buzzati¹⁶⁴ », ce qui permet de projeter ses fantasmes, libérer les tensions et " purger les passions ".

« Fort d'une tradition littéraire orientale, notamment **Kalila wâ Dimna**¹⁶⁵ d'Ibn Moukaffâ où la diatribe politique puise son art des détours dans les merveilles du monde animalier »¹⁶⁶ et à la manière des philosophes des Lumières qui se passionnaient pour des histoires de pays reculés¹⁶⁷ pour éviter la censure, et les exploitaient en tant qu'allégories aux sociétés européennes, Khémir s'approprie le même procédé de contournement et pousse à l'extrême les figures de la perte. « Il y a dans le titre déjà, on ne sait qu'elle promesse d'histoire mystérieuse à la Buzzati, à la Kafka. »¹⁶⁸ Il traite, dans un cadre spatial irréel et atemporel, d'un « présent perpétuel et indéterminable » pour emprunter l'expression employée par Dino Buzzati concernant son **Désert des Tartares**. Cependant les rapprochements entre Khémir et Buzzati sont multiples, ils se manifestent tant sur le plan formel (labyrinthe, incompréhensible et onirique), que sur le plan spatial (une citadelle antique et le désert sont les lieux de l'action). La connotation onirique des deux auteurs réverbère avec la démarche surréaliste d'une part et existentielle¹⁶⁹ Kafkaïenne de l'autre exprimant sarcasme et infirmité de l'Homme pris dans le piège d'un monde indéchiffrable. L'une des interprétations voit dans **Les Baliseurs du désert** une parabole d'inspiration marxiste où les individus sont soumis à une illusion permanente. Un seul rapport pourrait être suggéré, c'est celui d'une force en œuvre dans le monde, qui échappe au contrôle des hommes, qui dépasse leur entendement, une force faite d'échos et de remous, qui surgit des profondeurs

¹⁶⁴ Dino Buzzati (1906 – 1972) est un écrivain italien qui a écrit en 1940 **Le Désert des Tartares**. Ce roman traite, de façon suggestive et poignante, de la fuite vaine du temps, de l'attente et de l'échec, dans le cadre d'un vieux fort isolé dans le désert.

¹⁶⁵ **Kalila wâ Dimna**

¹⁶⁶ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 291

¹⁶⁷ **Micromégas** de Voltaire.

¹⁶⁸ Journal Le Quotidien de Paris

¹⁶⁹ Un autre rapprochement peut se faire aussi avec le courant existentiel des années 40 notamment avec **La Nausée** (1938) de Jean-Paul Sartre et avec **L'Étranger** d'Albert Camus (1942)

de la nature, et fait vivre les êtres humains dans sa présence impalpable et ensorcelante.

Ouverture et fermeture

Le film s'ouvre sur l'image du sable du désert ondulant sous l'effet du vent, le vide, l'état zéro, la platitude de la forme primordiale. Cette ouverture en mouvement annonce une forme de road movie au film d'autant plus que le mouvement de travelling avant est une entrée pénétrante, un avant goût à la marche. Les premiers personnages sont des voyageurs. Le fait que Khémir campe lui-même le rôle du personnage qui prend la charge de nous faire passer du réel à la fiction et de la réalité au rêve diégétiques, donne au début du film une impression de documentaire. La lecture du film aurait été différente si le rôle était interprété par quelqu'un d'autre, il y a là des prémices du genre Autoportrait¹⁷⁰.

La dernière image du film nous montre l'ascension fulgurante d'un Houssine-enfant à un Houssine-élu... Acquiert-il peut-être alors une stature divine? Il est clair qu'il est désormais le seul sauveur possible de la civilisation perdue. Après le départ de tous ceux qui ont voulu l'en empêcher, Houssine peut maintenant partir. Le film n'explique pas comment Houssine l'élu va sauver le village et les baliseurs captifs de leur errance. L'enfant a percé à jour le secret de la malédiction, certes, et celle-ci n'a plus de pouvoir sur lui. Mais comment les errants vont-ils être libérés ? La question a-t-elle un sens pour un héros qui plie ses bagages, quitte les siens et passe sa dernière nuit seul dans un cimetière sur la tombe de sa protectrice?

¹⁷⁰ Connaissant l'ancienne activité de l'auteur avec les enfants, Khémir a toujours vécu la situation qu'il met en scène dans le film particulièrement, d'autant plus que l'enseignement des Arts plastiques est une pratique singulière qui installe une relation particulière entre le pédagogue et l'enfant.

Les films ont toujours une fin, quelquefois tragique, mais qui regorge malgré tout d'espoir. Le film de Khémir a une fin ouverte. À vrai dire, peut-être que cette absence de fin, s'explique par le fait que finir quelque chose, un film en l'occurrence, c'est lui donner une signification globale. Cette ouverture et cette liberté d'interprétation laissées au spectateur donnent à l'œuvre une plus grande générosité. Elles posent la question de la vie personnelle de chacun. La vie aussi ne prend corps qu'au moment de la mort et toute vie est un perpétuel devenir.

Il en va de même pour le cinéma de Khémir, comme si celui-ci ne devait pas finir. Il est difficile de terminer une histoire. Après le film, curieusement, cette façon de ne pas donner de réelle fin et de " tourner toujours le même film " apporte une dimension unique au personnage comme s'il avait une vie propre, magique qui se poursuivrait hors champ. Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles les personnages de Khémir sont tellement puissants, presque archétypaux.

Les scènes qui font évoluer le film sont celles qui installent, clarifient et dénouent les énigmes ou bien celles qui font évoluer les objectifs des personnages:

- La scène du premier passage des errants (installation du mystère des errants).
- La scène de la visite de la grand-mère (clarification du mystère des errants).
- Les scènes des rencontres de l'instituteur et de la fille du cheikh.
- La scène de la construction du jardin (clarification du mystère des miroirs cassés).
- La scène de la mort de la grand-mère (confirmation de la mission de Houssine)
- La scène de la disparition de l'instituteur.

- La scène de la découverte de la barque en plein désert.
- La scène de la visite du Hadj à l'Assam (clarification du mystère de la malédiction).
- La scène du départ de Houssine.

Les valeurs de plans

Par définition, le cadrage est l'organisation de l'image délimitée par le cadre (quatre côtés de l'écran. Il joue avec l'échelle des plans¹⁷¹, les angles de prises de vue¹⁷², la profondeur du champ, les mouvements de la caméra et de l'éclairage.

Le cadrage est essentiellement technique. C'est à travers l'objectif de la caméra et de la machinerie que toutes les actions sont filmées. Par ces moyens techniques, le cadrage est considéré comme étant l'effet qui garantit la continuité de l'existence des choses, leur permanence. Tout en utilisant comme unité principale l'image filmique, qui apparaît à l'écran, l'image est constituée dans un cadre, comme une fenêtre ouverte sur l'horizon.

J'ai le sentiment que l'itinéraire de Khémir a été une constante recherche du bon cadrage. Il ne s'agit ici ni d'une image juste ni de juste une image mais d'ajuster des images aux images de la culture arabe.

La façon même de filmer intègre donc la dimension mythologique et surnaturelle. À la manière frontale qu'il a de filmer les scènes réalistes (dans la plupart des cas), Khémir fait succéder des plans où la caméra devient plus mobile, avec ces mouvements de travelling lents sur les décombres qui peuplent tout l'espace de l'image, se dressant comme surgis du ciel et non plantés dans la terre. D'ailleurs cette manière mystique de filmer, ne concerne pas seulement les éléments architecturaux.

¹⁷¹ MITRY Jean., *Esthétique et Psychologie au cinéma*. Editions Le Cerf, 2001

¹⁷² Ibid.

L'échelle des plans

Définit comme étant : « *La portion de film impressionné par la caméra entre le début et la fin d'une prise de vue* », le plan est considéré comme l'unité logique de base, essentielle pour la construction du film. C'est à travers les plans et les plans séquences que nous pouvons formuler une idée sur les lieux, le temps et l'action au sein du film. Dans ***Les Baliseurs du désert***, je distingue l'utilisation des échelles des plans suivants :

Les plans d'ensemble cadrent en très large les lieux et la totalité du décor extérieur (le grand désert, la citadelle...). Les personnages sont écrasés par l'immensité du décor. Ce type de plan est souvent utilisé en début de séquence pour situer l'action ou en fin de séquence pour renforcer l'impression de quitter les lieux. Ce plan assure une fonction descriptive, à travers laquelle le spectateur peut découvrir et explorer les lieux réservés à l'action. **Les plans demi-ensemble** cadrent aussi en large mais ne montrent qu'une partie du décor et présentent une certaine fragmentation de l'espace tracé par le décor et le cadrage, sans négliger les protagonistes. Ce genre de plan montre des extérieurs comme les patios. À travers **le plan moyen et le plan rapproché**, qui sont considérés comme " narratifs ", le décor qui se situe en arrière plan s'estampe devant le personnage. Le premier type présente les personnages en pieds, vus de la tête aux pieds, à la limite du cadre. Le second montre les protagonistes cadrés jusqu'à la hauteur de la ceinture, de la poitrine ou des épaules. **Les gros plan et très gros plan** montrent des visages afin d'en dévoiler les expressions et de faire passer des émotions de la fille du cheikh, de la vieille du livre, etc. Les cadrages serrés, très serrés même des **inserts** mettent en valeur les détails du décor et montrent les accessoires, tel que le carreau en soie peinte représentant le *bouraq*, les miroirs, l'oiseau de Chine, le livre de l'aïeul, la *herbeya* (le caméléon), etc.

- Les mouvements de caméra

Le choix des **mouvements** de la caméra n'est jamais arbitraire puisqu'il participe à la mise en scène. Il est révélateur et correspond à une nécessité physique, psychologique ou dramatique précise. **Le panoramique** fait pivoter la caméra sur son axe horizontalement de droite à gauche, de gauche à droite ou verticalement, vers le haut ou vers le bas. Par le moyen de quelques panoramiques horizontaux, on assiste au balayage de la totalité du décor. À travers une caméra subjective¹⁷³ ou un panoramique qui suit l'action, on découvre par exemple la skifa de la maison du cheikh, c'est un panoramique d'exploration très lent, qui montre l'ampleur du décor, les détails de la décoration et les couleurs du patio et ceux de la façade principale de la citadelle en ruine. **Le travelling** est le mouvement par lequel la caméra se déplace sur une sorte de rails dans l'espace sans changer de cadrage pour suivre l'action ou la vue. Par un travelling latéral utilisé dès le début du film et par une caméra subjective, on explore lentement le désert, lieu de l'action. Cette caméra bondissant par delà le champ, en travelling sur le désert est toujours accrochée aux Baliseurs. Ce mouvement, qui confirme une posture à la fois figée et obstinée de l'*alter ego* de Khémir, une posture de contemplation et de méditation, serait-il autre chose qu'une volonté de refaire ce que la mort a défait ? Par ailleurs le travelling avant nous rapproche encore plus du détail. C'est un cadrage dynamique qui montre l'importance de ce personnage dans le film.

Plusieurs plans présentent **une profondeur de champ**. Celle-ci montre en perspective, une hiérarchie de plans : du premier au dernier, tous également nets. Elle permet, entre autre, de présenter simultanément des personnages, des objets, des décors ou des actions proches ou éloignées. La profondeur du

¹⁷³ Caméra subjective : la caméra cadre est se déplace comme si le spectateur était à la place d'un des personnages.

VANOYE Francis., *Projet d'analyses filmique*, Edition Nathan, Paris, 1992, p. 30.

champ est exploitée pour montrer l'action dans les extérieurs, (à travers la fenêtre du salon de coiffure). Grâce à ce procédé, et en exploitant la structure du décor (lorsqu'il est architectural), ce dernier prend plus d'ampleur, il devient plus accentué, plus mis en évidence, et plus profond ce qui joue en faveur de l'esthétique de l'image.

Assimilée à une perspective linéaire et frontale, et par le biais de la profondeur de champ, la mise en espace est picturale. Celle-ci produit une certaine illusion de profondeur. Cependant, à travers la composition de plusieurs images, les lignes convergent vers l'intérieur, vers un seul point de fuite. Cette profondeur du champ construit le décor, joue un rôle purement esthétique, néanmoins très expressif. Les personnages sont ainsi «aspirés» vers l'intérieur du cadre. Grâce à la profondeur de champ, l'image présente plusieurs niveaux. En effet, les personnages, les objets, le décor sont étagés en plusieurs plans. On peut distinguer un premier plan très proche de l'objectif de la caméra et des arrière plans éloignés les uns des autres. La profondeur de champ rappelle ainsi la scène théâtrale où les regards convergent vers la scène représentant l'espace dramaturgique. La mise en espace dans *Les Baliseurs du désert* rappelle la scénographie théâtrale. C'est une scénographie picturale, elle est conçue par une technique assurée par la caméra.

Les angles de prises de vue sont généralement définis par l'emplacement de la caméra. Je distingue essentiellement l'utilisation de l'angle plat. La majorité des prises de vues sont faite d'un point d'observation situé au même niveau que le sujet, le cas le plus courant de prises de vue.

À plusieurs reprises, dans le film, des **images floues** montrent des errants traversant le grand désert, attirés par un leurre invisible. « *Le flou nous arrache la vue, comme d'un myope qui cherchaient à lire sans lunette* »¹⁷⁴, c'est un terme propre aux arts visuels, par son effet purement technique et esthétique, il se

¹⁷⁴ MITRY Jean., op. cit.

présente dans le film comme un effet mystérieux et fantastique. Cet effacement des lignes et des contours, cet estampage des formes clairement délimitées, en faveur d'une impression de voile, confèrent au flou le pouvoir de créer l'illusion et nous incite à hésiter, à se poser des questions, à chercher et à imaginer ce qui se cache derrière le voile. Ce terme " flou " appliqué métaphoriquement à tout ce qui n'est pas net et qui n'a pas de délimitation précise, il se présente dans le film comme un mirage qui montre l'allure de ceux qui errent dans le désert pour en chercher les limites. Ce flou est le reflet de leurs sorts.

- Les dialogues

Les Baliseurs du désert « fait dérouler des paroles qui comportent un rythme, un balancement des rimes intérieures et des répétitions, une expressivité de la voix qui les font relever d'une autre essence que la prose des dialogues courants. »¹⁷⁵

Les dialogues jouent un rôle important, surtout lorsqu'ils sont bien élaborés. Ils utilisent un vocabulaire chiffré et adapté aux caractères des personnages, ils utilisent, en plus des adjectifs recherchés, des phrases courtes, souvent sans suite pour certains personnages. Néanmoins, le film souffre d'un sous-titrage mal formulé et la plupart du temps ne coïncidant pas avec le dialogue écrit initialement en arabe semi littéraire.

Il est également intéressant de signaler que la langue parlée dans le film varie selon l'âge, le statut social et le rôle qu'exerce chaque personnage. En effet, les enfants parlent le dialecte tunisien, ainsi que les villageois « ignorants » ou simples d'esprit tels que le pisteur boiteux, l'Assam, la vieille voisine de la grand-mère, mais aussi l'officier. Quant au patriarche du village il parle un arabe littéraire parfait. La génération intermédiaire représentée par la grand-mère, le cheikh et l'instituteur parlent un accent hybride qui se veut tunisien et qui

¹⁷⁵ KHELIL Hédi, La Presse, *L'épilogue d'une trilogie (II)* [03-05-2008]

dérange le spectateur tunisien. Ce n'est pas un accent tunisien, encore moins égyptien au cas où ça a été imposé par une production en quête de marché. Khmaïss Khayati souligne le problème de l'arabe littéraire dans ce film ainsi que dans *La momie* de Chady Abdessalam, choix désapprouvé par le public à cette époque¹⁷⁶. Cependant cette hésitation dans le choix de l'accent approfondie d'avantage le fossé de la perte de l'identité qui passerait par la langue arabe. Cependant, certains personnages très différents les uns des autres ont un point commun, celui de ne pas être dans la parole et refusent de parler tels que la fille du cheikh, Al Akhrass (le muet) et l'aïeul suite aux agressions de l'officier (l'instituteur est parti emportant avec lui la dernière parole, tout est réduit au silence après le livre). La fille du cheikh et Al Akhrass chantent pourtant. C'est comme pour pleurer leur drame dans une langue non seulement poétique, mais universelle. On retrouve ce mode d'expression dans les *Mille et Une Nuits* mais aussi dans la culture arabe, où les personnages, très émus et à fleur de peau, répliquent toujours par des vers de poésie ou des chants. Reste le cas particulier de l'instituteur qui, en s'adressant aux enfants parle le dialecte, en s'adressant aux patriarches, parle l'arabe littéraire et en présence de la fille du cheikh, il perd la parole.

- Le son

La bande sonore «*propose des typologies plus opératoires des matières sonores entre elles (musique, paroles, bruits) et des relations entre l'axe sonore et l'axe visuel*»¹⁷⁷. Elle parvient dans chaque film, comme étant un élément essentiel. C'est ce qui augmente le degré d'authenticité de chaque image, pour assurer une certaine continuité visuelle et une vraie sensation esthétique. Etudier le son dans *Les Baliseurs du désert*, revient à préciser comment se manifestent les matières sonores dans le film.

¹⁷⁶ KHAYATI Khmaïss., *Aflam : articles sur la narration cinématographique arabe*. Editions Sahar, Tunis, 2016

¹⁷⁷ AUMONT Jaques., MARIE Michel., *Analyse des films*. Edition Nathan, Paris, 1999, p. 147

- La musique

La musique joue un rôle important dans le film, d'ailleurs Wagner disait : «*Là où les autres arts disent: cela signifie, la musique dit: cela est*»¹⁷⁸. Là où les signes du décor, de l'acteur ou de la parole renvoient à une chose donnée, la musique se projette dans un autre contexte celui de vouloir tout dire. «*La musique est asémantique, non figurative. Elle crée une atmosphère qui nous rend particulièrement réceptif à la représentation, elle est comme une lumière de l'âme qui s'éveille en nous* »¹⁷⁹ Inscrite dans le film, la musique accédera à la signification par le jeu rationnel qu'elle entretient avec l'ensemble des composantes textuelles, ainsi que sur des composantes structurales. Cette signification se base essentiellement sur le discours composé et ensuite rapporté, mais encore sur les codes sociaux, culturels et historiques. La musique gémissante des ***Baliseurs du désert*** est une fusion d'improvisation et de supports mélodiques différents. C'est une combinaison du *mouachah* andalou, du *malouf* et de la musique de Hamed El Wafi « *ye kaoumi dayaouni* » et des thèmes musicaux variés. La musique dans ce film use d'instruments à cordes tel que le rabab (la séquence dans le salon du coiffeur et la séquence de la coiffure du greffier dans la mosquée) et le violon arabe. Le rabab est un instrument du poète populaire et du bédouin, très répandu en proche orient. C'est aussi un instrument d'accompagnement et d'improvisation. Il est à noter que le rythme de la musique est très lent, toujours sans accompagnement, d'ailleurs, le «*malouf*» est un mode musical dont la cadence simple est de courte durée.

La musique du film a quelque chose à voir avec le vent, parce qu'elle est faite de mille échos brisés, parce qu'elle est brise invocatoire, et dont la présence immatérielle donne parfois aux images une signification étrange, comme si la réalité était sans cesse dépassée par un souffle qui la transporte. Ainsi la

¹⁷⁸ PAVICE Patrice., *L'analyse des spectacles*. Editions Armand Colin, Paris, 2^{ème} édition, 2012, p. 130.

¹⁷⁹ Ibid.

conjugaison de l'absence de scènes réalistes ou banales (puisque les personnages dans le film ne mangent pas, ne travaillent pas, n'étudient pas, ne vivent pas, ils attendent) avec une musique pareille produit une profondeur insondable, une autre valeur indéterminée.

Plusieurs personnages dans *Les Baliseurs du désert* chantent, comme si le chant était un acte de résistance à l'ensablement. La fille du cheikh muette et Al Akhrass ne parlent jamais pourtant ils chantent, les errants poussent leur mélodie à chaque passage au village, les enfants chantonnent un titre de malouf *Ya Ghosna naka* et le greffier accepte même de chanter à l'assistance dans la cour de la mosquée. Deux sortes de voix off chantent dans le film, la première est féminine (celle de la muette), la seconde masculine. La voix féminine est perçue toujours en hors champ, elle accompagne les images de l'instituteur solitaire. Cette voix se caractérise par une épaisseur sémantique et dégage une forte sensibilité. C'est une voix qui résonne comme une musique instrumentale et va jusqu'à jouer le rôle d'un dialogue. Toutes les chansons du film disent la douleur de l'amour et de la perte.

La bande sonore des *Baliseurs du désert* est une partition qui orchestre avec homogénéité l'ensemble de ces bruitages, des chants et des dialogues engagent le spectateur dans le contexte du film, ce sont des éléments qui accompagnent les images en dégageant plusieurs significations. Mystérieux et mélancolique, le son accentue l'inquiétude des villageois attendant le retour de leurs enfants.

Le bruitage se présente comme un moyen de communication. Ses manifestations les plus marquantes sont celles est celui du vent, de l'eau, du son caverneux du puits et celui des pas,... Non seulement ces bruitages accompagnent l'action, mais accentuent aussi son caractère énigmatique. Cette partition sonore est d'une exceptionnelle richesse (en privilégiant le son hors champ dont la source sonore est invisible) et donne principalement lieu à une approche narratologique. La conjugaison de la double image visuelle et sonore à

l'état pur du ciel et du sable qui occupent la totalité du champ avec des boucles de vent (provenant sans doute de la postsynchronisation et du travail en studio, qui permet de modeler les formes et les espaces) qui remplissent toute la bande sonore, plonge le film dans une indétermination poétique qui contraste avec la platitude de la réalité socioculturelle des événements. Cette boucle du vent n'est donc pas inutile. Elle donne du souffle à la bande-son, elle pousse les héros vers leur destinée. Elle se donne comme contrepoint au silence, parfois mêlée à la musique savante de Fathi Zghonda.

Il est intéressant de noter aussi que le premier contact avec la cruauté et la violence du réel est d'abord passé par l'ouïe dans la séquence des coups de feu de l'officier sur les enfants. C'est que, avant de voir, on entend déjà.

- Le temporel

Dans *Les Baliseurs du désert*, dont l'action se situe dans une temporalité inconnue et abstraite sauf de quelques indices épars comme la présence de l'image de quelques accessoires ou comme l'allusion à l'Andalousie ou à Cordoue, donnent des informations approximatives de l'époque de l'histoire dans le film. Néanmoins, les personnages prennent leurs références dans un passé très ancien.

Dans quelques séquences, le film use de la remontée du temps (rétrocipation) signalée par des flash-back d'événements antérieurs au moment présent de la diégèse, des faits qui racontent ce qui a été présenté ou compris auparavant, marquant un retour en arrière et donc un freinage de la narration en plus de la lenteur du rythme dans le montage. Le temps paraît trop lent, immobile même, puisqu'il n'y a pas d'action, il y a plutôt une attente d'une délivrance de la malédiction et le retour des errants.

Dans *Les Baliseurs du Désert*, la question est d'abord relative au temps. Le film « *joue avec le temps.* »¹⁸⁰ Un temps repensé, étagé : un temps premier et un temps second. Il y a une antériorité fondamentale, comme génétique d'une Andalousie donnée non pas comme entité, mais comme récit fondateur et englobant. Sont alors convoqués les éléments premiers - la terre (le sable du désert), l'eau (la présence physique du puits, mais aussi la simple évocation de l'eau par la métaphore de la barque et la mer) et l'air (le vent) - dans un processus de genèse porté par le récit, un peu comme dans les textes anciens : " Au commencement était... ".

- Le montage et le rythme

Le rythme dans *Les Baliseurs du Désert* n'est pas totalement soumis à la logique dramatique. L'action est constamment menacée par des ralentissements et des relâchements des schèmes « *sensori-moteurs* » pour emprunter les termes de Deleuze. Ils représentent paradoxalement les moments les plus intenses du film. **Le montage** « *qui assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et de temporalité diégétique* »¹⁸¹ est, dans *Les Baliseurs du désert*, simple et presque invisible avec une absence d'effets spéciaux. Il est plutôt narratif descriptif et n'a d'autres buts que d'assurer l'information et la continuité de l'action. Quelque soient les événements décrits, la nature de l'action ou la valeur des images, le montage demeure invisible. Il respecte une certaine logique du concret: celle de suivre une certaine chronologie rationnelle, sans provoquer aucun choc.

D'après Jean Mitry: « *Qu'elle soit elliptique, allusive, suggestive ou descriptive, la forme n'a d'autre but que de m'informer* »¹⁸². C'est un montage où peu de

¹⁸⁰ ROUGE.

¹⁸¹ MITRY Jean., op. cit, p. 45

¹⁸² Ibid p.189

transitions ont été utilisées et où la méthode " cut " est appliquée. Ce type de montage fait succéder les plans sans effets de façon abrupte. Il permet de souligner l'enchaînement des événements en marquant une certaine continuité qui trace, entre autre, sa nature du récit dans le film. Il est à constater que la majorité des plans sont trop lents. Le du n'est là que pour confirmer la nature narrative du montage et, entre autre, du récit.

Tout au long du film, on passe du très gros plan, au gros plan, au plan moyen, au plan rapproché, au plan d'ensemble. C'est une succession logique, très rythmée.

Cependant, quatre flash-back¹⁸³ (celui de l'histoire de la disparition de l'instituteur racontée par le cheikh, celui de l'histoire de leur recherche de l'instituteur racontée par le boiteux (celle-là présente aussi le troisième flash-back) et finalement celui de l'histoire du trésor racontée par le cheikh.) se distinguent sur tout le film. Deux raccords des retours au moment actuel de la diégèse sont très subtils et méritent d'être soulignés. Le premier raccord : De retour du pèlerinage, le cheikh court à sa maison chercher l'instituteur, il monte les escaliers, il pénètre dans la chambre mais il ne le trouve pas mais retrouve l'officier qui enchaîne son enquête par une autre question. Le deuxième raccord : Le boiteux raconte comment Sindbad leur a offert un oiseau de Chine qu'on retrouve ensuite dans la chambre de l'instituteur avec l'officier et son greffier.

Ce montage simple dans la première moitié du film crée des jeux temporels dans la seconde moitié, ce qui n'empêche en aucun cas le fait qu'il montre la vraie valeur symbolique et significative des images. La narration se construit essentiellement à travers le montage. Montage narratif, qui souligne une certaine continuité et enchaînement des plans en parallèle avec ceux des événements du récit filmique. Ce type de montage crée son propre univers diégétique, en délimitant les actions antérieures représentées dans le film.

¹⁸³ En plus d'un seul fondu au noir

La mémoire effacée¹⁸⁴

Le récit puise toute sa dynamique à l'intérieur même de l'imaginaire arabe; il se nourrit de son mythe fondateur. Comme si Khémir voulait enfin restituer au cinéma le système symbolique qui lui a manqué jusqu'ici, sa texture première nécessaire à, pour utiliser la terminologie de Paul Ricœur, « la compréhension pratique sans quoi non seulement aucune « mise en récit » n'est possible mais dont l'ignorance empêche la lisibilité première ». « *Dans le film, il y a beaucoup de chose qui n'ont plus cours dans la vie et dont on ne connaît pas la signification. La mémoire s'est effacée.* »¹⁸⁵ Les moments insolites presque fantastiques sont autant de signes incrustés dans le tissu du réel; ils renvoient à cet imaginaire qui irrigue souterrainement tout le film. Le désir de rechercher une explication de l'ensemble a engendré une profusion d'hypothèses, aucune n'ayant jamais été confirmée ni démentie par Khémir-même. L'univers des **Baliseurs du désert** peut en effet être interprété de différentes manières en fonction de la sensibilité et du vécu de chacun sans qu'aucune ne soit plus vraie ou plus fausse qu'une autre, Khémir ayant fait en sorte que chaque niveau de lecture soit plausible et cohérent. Ces multiples niveaux d'interprétation seront accessibles selon la capacité de chacun à retrouver sa mémoire.

Filmer la perte

- L'écroulement est une métaphore

La solidité et la disposition des pierres serrées les unes contre les autres est une métaphore de la solidité de jadis. Celle-ci s'est écroulée avec le départ (l'immigration) de ses habitants, ses fils qui ont quitté leur village natal recherchant un avenir meilleur.

¹⁸⁴ Propos du réalisateurs in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

¹⁸⁵ Ibid., p. 108

C'est un décor capable d'affabulation, l'espace-même est un décor fantastique à caractère morbide. Vide et inquiétude traduisent, en symboles variables, cette angoisse provoquée par la non-harmonie entre le personnage et son espace. Par ce décor en ruine, l'auteur montre la tragique réalité vécue par les habitants du village. Une tragédie accentuée par l'ignorance.

L'inquiétude dégagée de cette architecture, rend compte d'une catastrophe imminente, pressentie comme une irruption, une destruction de toute une ville, de toute une civilisation. Un effondrement matériel, mais surtout moral. Cette architecture qui s'écroule et perd sa stabilité exprime le sentiment d'écroulement des habitants appréhendé dès le départ et se transforme en un cauchemar silencieux.

Conflit de générations ou coupure de transmission ?

La contradiction se déplace au milieu de l'espace filmique; d'abord, les fils du village sont opposés à leurs pères en tant que tels. Est-ce une affaire de conflit générationnel ou plutôt une coupure de transmission de l'héritage pour une *« jeunesse sans racines, sans identité se voue au naufrage au lieu de prendre en charge son passé afin de se réaliser et de forger un avenir meilleur (...) De nombreux signes énigmatiques nous renvoient à la recherche de l'identité de chacun de nous: la caisse contenant les clefs de Cordoue, le livre perdu, le bateau... et c'est au public de déchiffrer le rébus, d'interpréter les symboles et de renouer avec ses origines pour vivre un présent meilleur au lieu d'errer comme les Baliseurs du désert. »*¹⁸⁶

Le père et le fils sont certes deux figures antagoniques, mais tout se passe comme si le discours de la malédiction paternelle, accompagnée d'une invocation des forces surnaturelles servait à ancrer les rites et les actions accomplis par le

¹⁸⁶ AZZEDINE Haykal., Septième Art, Juillet 1985 in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

fils dans une culture. L'Andalousie, la civilisation mère ou le Paradis perdu, resurgit sous forme d'écho ou de vision, dans les situations extrêmes où il est question de vie ou de mort. Ainsi, les figures antagoniques du père et du fils nous permettent de découvrir deux aspects de la culture du village; l'aptitude à agir sur la réalité se double d'un discours qui en constitue une assise culturelle. Houssine en est le vecteur principal. Il charrie une gravité, une intensité, non pas psychologique, mais une intensité ontologique, une présence qui le soustrait discrètement au monde matériel et entrouvre le film sur une béance sémantique, telle est la poétique khémirienne. Le village devient « ce miroir brisé qui ne reflète plus rien » et la société héritière de l'Andalousie perdue n'a plus qu'à se mettre en quête d'une autre surface où se mirer, une surface qui serait, pourquoi pas, celle d'un écran cinématographique arabe qui tenterait de réconcilier la nation arabe avec sa mémoire, avec son enfance civilisationnelle. De ce point de vue, et pour reprendre une formule du philosophe Félix Guattari, le cinéma de Nacer Khémir, étant une invite à voyager dans la réalité, la mémoire et la conscience arabe, serait véritablement « le divan du pauvre », du continent pauvre. Tout le film se ramènerai ainsi, pour moi, à un champ / contre-champ, un raccord entre l'image de la réalité et le regard de l'instituteur qui scrute et fouille les visages et les paysages pour en extraire une vérité. Une sorte de remake arabe de *Europe 51* de Rossellini, également à un film sur un regard, celui d'Ingrid Bergman qui incarne le rôle de Irène Girard. Il peut aussi être considéré comme une reprise adaptée au monde moderne du concept hindouiste de la mâtâ et de l'allégorie de la caverne de Platon, où le monde que nous voyons ne reflète que les ombres du réel (thème largement utilisé dans le cinéma, qui est après tout lui-même une " caverne de projection ", voir une mise en abîme).

Dualité désert / mer

Le symbolique dans le film commence depuis le titre-même. La mission du « balisage » à laquelle s'adonnent les errants trouve un écho dans le domaine maritime, le terme y désigne « *l'ensemble des marques ou balises fixes ou flottantes placées en mer ou à terre qui indiquent aux navires les dangers et le tracé des chenaux d'accès aux ports et abris* ».

L'évocation de la mer à travers ce terme est accentuée d'avantage par la présence de la barque de Sindbad en plein désert. N'appelle-t-on pas chameau par l'expression familière arabe, la barque du désert ? La barque (*al marqab*) fait référence au fameux Sindbad à qui l'on doit le conte des **Sept voyages de Sindbad** qui figure dans les **Mille et Une Nuits** (133^{ème} histoire). Ce marin légendaire qui a vécu à l'époque de la dynastie Sassanide sous le règne de Haroun Al-Rachid a sillonné le monde islamique d'un continent à un autre, de l'orient (Asie) au Maghreb (Afrique). Ses passages d'un monde à un autre, d'un état (situation) à un autre, figure dans plusieurs textes traitant de mythologie et le consacrant symbole de l'éternité, de l'immortalité et de l'immuabilité. Cette invitation au voyage est un appel à la rencontre des autres et de soi. Retrouver une barque au milieu du désert est ce qu'il y a de plus insolite. Troublant et invitant à se poser des questions, le fantastique s'établit à travers l'hésitation et le doute. La barque est symbole de départ, de voyage et d'aventures, ou peut servir à « *une traversée accomplie soit par les vivants, soit par les morts* »¹⁸⁷.

Un mirage aquatique bouche « l'horizon de l'imaginaire désertique ». Ce qui est évoqué dans ce film n'est pas « *le désert ou la mer* », mais « *le désert et la mer* », le souffle marin dans une terre sans plage ni port d'attache. Sindbad, dont les villageois attendent l'apparition, ne viendra jamais. Leur désert ne sera jamais le sien. De son énigmatique passage, il ne reste qu'une barque dont les

¹⁸⁷ AZZEDINE Haykal., Septième Art, Juillet 1985 in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

villageois se partagent les vestiges. »¹⁸⁸ Les itinéraires des figures des légendes s'imbriquent dans la création cinématographique de Khémir : Sindbad devient réel et les villageois pisteurs, pénétrant le désert sont aspirés par le monde de la légende. Lequel des deux mondes est le monde réel ? « *Mais l'histoire n'est pas finie!* » dit le boiteux, il y a l'oiseau de Chine qui est une preuve matérielle que le monde légendaire est parallèle, ce qui oblige l'officier à se replier. Son monde réel se rétrécit d'avantage car n'a plus de sens.

Les créatures du voyage vers l'invisible

« - *Lis, mon fils, ce qu'a écrit Boubaker avant son départ.*
 - " *Ne me blâmez pas, le souci d'un blâme ne me touche guère.*
Protégez-moi plutôt, Seigneur, car me voilà solitaire.
Que celui qui le veut note cette mienne déclaration.
Lisez-la et sachez que je suis un martyr. " ¹⁸⁹

¹⁸⁸ KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. op. cit, p. 293

¹⁸⁹ Vers de *Mansûr El-Halladj*, (244/857 - 309/922). Originaire de Tûr (Iran). Il accomplit le pèlerinage rituel à la Mecque où il demeure un an en état de jeûne et de silence à l'exemple de *Mariam* (que Dieu la salue), mère de Jésus (que Dieu le salue) qui, selon le Coran, se prépara ainsi à la naissance de «*Kun*» [soit !] divin en elle. Cette retraite est le «vide» accumulateur de lumière : quand Dieu aime, Il vide Son Serviteur de ce qui n'est pas Lui. «*shirk*» [association à Dieu] pour avoir clamé : « *Je suis la Vérité* ». Effectivement, légalement et selon toute apparence, une telle affirmation individuelle est un blasphème. Tout ce qui est extériorisé étant passible de jugement, toute déclaration pouvant égarer les faibles est sanctionnée par la Loi (bien que Dieu la laisse échapper pour ceux qui comprennent). Les soufis eux-mêmes appuient une telle décision. Le «*coupable*» accepte également le verdict et la sentence en toute conscience et se sacrifie par amour. Il est rapporté que *Halladj* souriait durant son exécution). Il dit: « *Dieu vous a rendu mon sang licite : tuez-moi... il n'est pas au monde pour les musulmans de devoir plus urgent que ma mise à mort...* ». Il fût mis au gibet puis décapité après de longues souffrances. Ainsi s'accomplit le martyr sur la voie de la Vérité de l'extatique *Mansour*. Depuis, nombreux théologiens ont reconnu la grand sainteté de *Mansour El Halladj* et expliquent que ses paroles ont été prononcées dans un état d'ivresse (spirituelle) et qu'en fait, ce n'était pas lui qui les prononçait. C'est l'avis également du maître *Rûmi* : « *Lorsque l'amour de Mansûr pour Dieu fut sans limites...Il dit: « Ana'l Haqq » (Je suis la Vérité), c'est-à-dire : Je suis anéanti, Dieu seul reste. C'est là une extrême humilité parce que ce cri signifie : « Lui Seul Est » [...] C'est pourquoi Dieu a dit « Je suis La Vérité ». Etant donné qu'un autre que Lui n'existait pas et que Mansûr était anéanti, ces paroles étaient les paroles de Dieu ».* *Rûmi, Le livre du Dedans*, p. 245

- Et voilà ce qu'il nous reste d'eux, cette image de Bouraq.»¹⁹⁰
(*Les Baliseurs du désert*, 00:11:14→ 00:11:34)

Le Buraq, selon la tradition islamique, est une créature quadrupède ailée à tête de femme et queue de paon, qui emprunte la signification de son appellation à " barq " qui veut dire éclair¹⁹¹. Il a servi de monture au prophète Mohamad pour son voyage nocturne " *al Isra wal mi'raj*"¹⁹² de la Mecque à Jérusalem puis vers les cieux et les enfers et servira aussi à son élévation dans les cieux le jour du jugement dernier. Cette ascension céleste devient le prototype de tous les voyages mystiques. **L'empreinte** sur le mur est une mémoire de la main de Boubaker, un élément pictural et calligraphique supplémentaire intégré par l'auteur où le texte éclaire le geste : le texte dit son urgence de partir et qu'il ne faut ni le réprimander, ni désapprouver son geste car il est mystique.

Boubaker en se référant au texte du Halladj le grand mystique soufi explique qu'il a choisi une vie dans la quelle il se consacre à la montée vers Dieu, il parle d'une ascension suivant l'exemple du voyage céleste du prophète¹⁹³. Cet indice trouvera un écho dans l'épilogue de la trilogie.



¹⁹⁰ Propos de la Grand-mère.

¹⁹¹ Encyclopédie illustrée de la mythologie. p. 272

¹⁹² Ce voyage nocturne est évoqué dans le Coran au début de la sourate XVII du même nom (al isra) : « *Louange à celui qui a transporté, pendant la nuit, son serviteur du temple sacré de la Mecque au temple éloigné de Jérusalem, dont nous avons béni l'enceinte pour lui faire voir nos merveilles. Dieu entend et voit tout* » - traduction de Kasimirski, Editions Baudouin, Paris, p.219

¹⁹³ RINGGENBERG Patrick., *L'Univers symbolique des arts islamiques*. L'Harmattan, 2009, p. 498



(1) Al Buraq de Boubaker. (2) L'empreinte, élément pictural et calligraphique
(3) (4) (5)

Cette représentation du Buraq, preuve tangible d'un héritage pictural musulman découlant d'une illustration dans un manuscrit du XVe¹⁹⁴ siècle, et de plusieurs peintures sur livres, illustration de *Khamseh* œuvre de Nezâmi¹⁹⁵, souligne que l'image est le seul indice et lègue civilisationnel qui reste après le départ de l'Homme.

L'oiseau de Chine, sous une forme stylisée, se manifeste dans le film comme une mise en valeur de l'iconographie arabe, un objet insolite par son étonnante configuration, bougeant des ailes déployées, il s'apprête à voler. Messenger de Sindbad et informant les villageois sur ses voyages, il symbole la connaissance et le guide.



Dans la symbolique musulmane « l'oiseau relie le ciel et la terre, l'âme et Dieu ». Dans ce contexte là, messenger de l'esprit, il représente le mouvement spirituel « *qui voyage sans cesse entre le visible et l'invisible* »¹⁹⁶. C'est sans doute une figure de l'âme des errants (dont le caractère mystique est confirmé) et de leur

¹⁹⁴ Se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France.

¹⁹⁵ Ibid., p. 253

¹⁹⁶ Ibid., p. 254

« personnalité spirituelle qui vole vers Dieu en délaissant la pesanteur de la terre et du corps »¹⁹⁷.

« - Vas-tu relâcher ces pauvres bêtes ?
- Ce n'est pas des bêtes, c'est des djinns pour garder
notre jardin. »¹⁹⁸

(*Les Baliseurs du désert*, 00:15:14 → 00:15:20)

Houssine s’amuse à noyer des **caméléons** dans une bassine remplie d’eau. Dans le film, le caméléon a une symbolique controversée rassemblant des antipodes de significations : il est considéré à la fois comme un animal maudit qui porte le malheur et un animal qui a des pouvoirs surnaturels. Les enfants du village cherchent à s'en débarrasser pour chasser cette malédiction, comme si son caractère changeant est une forme de trahison envers les siens. Autour de ce reptile les enfants organisent un défi : celui qui aura plus de caméléons deviendra le chef. Comme si les caméléons allaient léguer leurs propres pouvoirs à celui qui deviendra son maître. La tradition arabe qualifie de caméléons les êtres de grande imagination. En utilisant ces créatures (pour garder leur jardin de lumière qu’ils créent dans le désert) les enfants transcendent la malédiction pour devenir des êtres d’imagination.

Le terme Djinnns pourrait signifier, si on se base sur la racine hébraïque [Gana] / גַּנִּים, "ceux qui viennent du ciel étoilé". Ceci peut expliquer le conseil de Houssine de construire un jardin à l’image du ciel, des miroirs réfléchissants le soleil à l’image des étoiles brillantes. Il est à souligner que le mot « génie », au sens merveilleux est une francisation du mot « djinn ». La confusion avec le mot *génie* au sens commun (personne dotée d'une habileté intellectuelle remarquable¹⁹⁹) est semble-t-il intentionnelle. D'ailleurs dans l'arabe moderne

¹⁹⁷ Ibid., p. 255

¹⁹⁸ Dialogue de la Grand-mère avec Houssine.

¹⁹⁹ La signification du mot génie passe de l'éloge de l'Antiquité jusqu'au VII^{ème} siècle du génie comme une passion divine, une fureur démoniaque, une folie sublimée ou encore un souffle surhumain à une représentation analytique et positive du *genius* qui détaille ses origines et sa vraie nature. Au XIX^{ème} siècle le mot signifie artiste.

le mot désignant un génie au sens commun du terme est « 'abqari » qui vient de « 'abqar », le nom d'un oued de l'ancienne Arabie où les djinns vivaient. Socrate avait un *daïmon* dont il écoutait les recommandations, Edgar Morin parle de ses démons dans un livre qui porte le même nom, Houssine fait partie de cette race.

Houssine communique avec Hassan, l'esprit du puits, invisible aux yeux de tous mais visible que pour lui, une sorte de "divinité domestique", "une personnification de la puissance d'action" de l'enfant. Dans la mythologie le génie « apparaît à la naissance d'un individu et disparaît à sa mort ». En effet Hassan décide de partir le soir de la mort de la grand-mère. Cet événement marque la mort de Houssine-enfant et la naissance d'un autre Houssine-adulte qui se prend en charge et décide de son sort. Khémir souligne l'importance et de la profusion des manifestations du monde invisible dans la culture arabe, il dit : « **Le visible et l'invisible**, dans cette culture est une question très vaste, on l'apprend dès l'enfance. Je me souviens lorsque ma grand-mère rentrait chez elle dans sa chambre, (...) elle pousse la porte en disant : excusez-moi, je ne fait que passer. Et nous, enfants, derrière elle, on court, on rigole. (...) À qui peut-elle parler ? En fait, dans sa conscience, elle parlait au Djinns, au monde invisible²⁰⁰ (...). J'ai beaucoup de tendresse pour cette histoire par ce que au fait, cette façon de dire que ce qui vous appartient, ne vous appartient pas vraiment, quelque part en passant, vous pouvez faire du mal à des êtres qui sont là, que vous ne voyez pas, vous donne une sorte d'humilité et vous libère de la charge des choses. C'est-à-dire que c'est une forme de l'écologie de l'âme, une façon de ne pas vous sentir maître en quoi que ce soit. On n'est que de passage, d'ailleurs, on est de passage ou on est de voyage. »²⁰¹

La présence de l'œil dans la pièce de l'aïeul pourrait rejoindre la même idée du visible et de l'invisible, l'œil qui voit et l'œil qui protège de la malédiction. L'œil

²⁰⁰ Dans "La petite encyclopédie du merveilleux" d'Edouard Brasey, Platon prétend que les génies sont invisibles, mais Apulée pense le contraire.

²⁰¹ Propos du réalisateur.

renvoie plutôt aux schémas scientifiques de la section des globes oculaires trouvés dans les ouvrages de médecine, un indice qui rappelle L'âge d'or de la science dans le monde musulman.

Un univers dématérialisé

Dans *Les Baliseurs du désert*, on ne mange pas. Aucune figure de nourriture n'est montrée, on en fait juste l'allusion : La grand-mère demande seulement à Houssine s'il a mangé ? Dans la scène de l'ange de la mort, le mendiant demande à Houssine de lui apporter du pain. Enfin le cheikh explique à l'officier que (même si sa fille s'occupait de tout à la maison) c'était lui qui servait personnellement à manger à l'instituteur. Les scènes ne sont jamais accompagnées de nourriture, les personnages sont ou bien « mal dans leur peau », car la nourriture évoque plutôt le bien-être, ou bien Khémir s'exerce à installer une sorte de mystique qui dénigre toute consommation matérielle ou met tout simplement en scène des personnages « *otages d'un monde manquant lamentablement de corps, de chair de substance.* »²⁰²

Le parcours du héros errant

Dans *Les Baliseurs du désert*, ce n'est plus le spectateur qui s'identifie au personnage, mais le spectateur qui accepte le personnage. C'est ce qui fait sa force. Ce n'est plus le héros positif et fort tel que la culture ancienne la présentait.

- Le costume

Selon Barthes, le costume doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. Considéré comme

²⁰² MONGIN Olivier., *La peur du vide: Essai sur les passions démocratiques I*. Seuil, Coll. Points, 2003 [1991], p. 26

élément capital dans film, malgré sa pure matérialité, il dégage un ensemble de signes prêt à être interprétés et déchiffrés. « *Comme tout signe de la représentation, le costume est à la fois signifiant (pure matérialité) et signifié (élément intégré à un système de sens).* »²⁰³

Le **costume féminin** se présente en trois catégories : celui de la fille du cheikh, ceux des femmes du village et celui de la vieille du livre. Le costume de la fille du cheikh est le plus remarquable : à tissu broché, orné, brodé et à dominance rouge-orangée, il se distingue des autres habits par son luxe et son exubérance. Accompagné d'un turban rouge brodé au fil d'argent, l'ensemble devient plus harmonieux et vif. Par ses couleurs lumineuses, il contraste avec les autres habits noirs. Cette recherche des couleurs n'est pas gratuite, le rouge dominant conjugué à la sonorité de ses bijoux annonce une passion à venir. Les femmes du village, se cachent derrière un drapé noir sobre, pudique et couvrant tout leur corps. Toutes pareilles, elles sont privées de diversité et de mise en valeur. Quant au costume de la vieille du livre, il est très simple, sa couleur fauve est le reflet du rôle de cette femme dans le film. « *Traditionnellement, et spécialement dans les **Mille et Une Nuits**, les amoureux disparaissent souvent, comme à travers une fissure (...). Et souvent, il est raconté qu'ils vont se rencontrer dans un palais caché quelque part. La vieille devient le messager elle vient le chercher. La thématique amoureuse traditionnelle des arabes comporte cela* »²⁰⁴. Dans le film la fissure est un livre, à travers son image dans ce livre, elle invoque l'instituteur dans un univers inconnu, là il contemple une dernière danse pieds nus abstraite de la jeune fille. À la fin de cette vision, la vieille revient le chercher et l'emporte dans le désert en lui tenant la main²⁰⁵.

²⁰³ PAVICE Patrice., op. cit.

²⁰⁴ Propos du réalisateur, Le Temps, 12 Janvier 1985 in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

²⁰⁵ L'aïeul parle de « *tenir la main de la mort* » au début du film

« *Vois-tu, mon fils, ça fait un moment...*

que je tiens la mort par la main. »²⁰⁵

(*Les Baliseurs du désert*, 00:08:13 → 00:08:21)

Synonyme de malédiction, les gens qui partent avec elle ne reviennent plus. Ce costume, par sa forme distinguée (pourtant non moderne), sort du lot et renforce le mystère de son rôle qui rallie messenger de la mort et messenger de l'amour.

Le **costume masculin** se présente aussi en trois catégories : ceux des villageois, celui de l'officier, celui du mendiant et celui de l'instituteur. Des turbans sur les têtes, les villageois sont habillés en *jebba*, *burnous*, manteaux et pantalons traditionnels, éléments de du costume traditionnel arabe. Il n'y a que la *jebba* de l'aïeul qui est d'inspiration tunisienne. Les costumes se distinguent par une palette de couleurs très variées: le rouge, le bleu, l'orangé, le blanc... Des couleurs inhabituelles et originales, qui rompent avec les couleurs réellement utilisées dans ces types d'habits. Les costumes donnent l'impression que ces personnages sortent d'un monde imaginaire, celui des **Mille et Une Nuits** ou d'univers picturaux, ceux des miniatures, le souci de l'auteur est purement visuel. Les costumes des enfants sont très stylistiques. Ils représentent une palette de couleurs largement variées: Rouge, bleu, orangé et une configuration esthétique inspirées de la miniature persane pour donner une impression mystique et mythique. Le costume de l'instituteur rompt avec les autres. C'est un habit moderne de coupe européenne, il indique la provenance citadine du personnage (univers social différent). L'officier est habillé en blanc comme les officiers de la marine (ce qui rappelle la dualité désert / mer). Le choix de la couleur blanche n'est pas arbitraire, elle est en relation avec le rôle de ce personnage. Symbolique et significative, c'est une couleur qui n'est pas du tout employée ni dans les habits, ni dans le traitement des espaces, c'est une couleur à part, neutre et froide (vide). Dans le film, l'officier représente l'autorité, pour cela, il se comporte comme le capitaine d'un vaisseau, il commande, donne des directives à tout le monde et « choisi » l'assassin de l'instituteur. Le mendiant habillé de loques délavées (*jebba*, *burnous* et *turban*) est l'ange de la mort qui

vient frapper à la porte au crépuscule pour emporter l'âme de la grand-mère.

Le costume se fonde dans *Les Baliseurs du désert* sur un ensemble de signes traduisant une importance esthétique et symbolique. À travers la couleur et le style, il constitue un indice ou un repère dramaturgique qui appuie le récit et l'action, et informe sur le milieu, l'univers et le temps diégétique du film. Ainsi, il s'intègre dans le trinôme fondamental de cette représentation: espace-temps-action et prend plus de valeur avec la projection de la lumière à différentes intensités. Il devient une « *scénographie ambivalente, un décor ramené à l'échelle humaine et qui se déplace avec l'acteur, un décor costume, comme le nomme la costumière Claude Lemaire* »²⁰⁶

Inscrits dans la même idéologie, l'œuvre de Khémir et de Maud Perl²⁰⁷, la créatrice des costumes du film, est une méditation sur les cultures ancestrales. En effet, « *le travail sur les costumes, les couleurs, à partir de la miniature, sont aussi un espoir.* »²⁰⁸, surtout que les miniatures persanes utilisent un champ formel pur et une palette de couleurs vives. Cependant, les costumes sont tellement recherchés, qu'ils créent un style à part. Tradition universelle, soieries, parures de désert ou manteaux, liaison d'époques et de contrées - proches ou lointaines, inspiration de vêtements traditionnels, plus tournée vers

²⁰⁶ Giorgio Strehler, in BANU George., *Le costume au de théâtre dans la mise en scène contemporaine*. Paris CNDP, 1981, p. 11.

²⁰⁷ « *Dans les années quatre-vingt, Maud Perl est designer pour une société anglaise de décoration qui fait tisser ses soies à la main en Inde. Puis elle est coloriste pour une usine textile américaine. Avec ces soies, elle invente des vêtements qu'elle présente lors de ventes privées. Elle ouvre (...) son atelier de création et fabrication où elle inaugure ses recherches sur la couleur. Maud Perl veille personnellement à l'élaboration des couleurs dans son atelier, véritable laboratoire de teinture où elle s'attache à revivifier un savoir qui se perd. (...) Ses collections seront diffusées en France et aussi à travers le monde, notamment à New York, Tokyo, Londres ou Milan.* »

Propos de Maud Perl.

« *En matière d'étoffe et de couleur, l'on s'en réfère à l'attirance pour l'Inde qui mène l'étudiante en philosophie au cours de sanskrit et de civilisation indienne avant la vraie route des Indes.* »

Propos de Maud Perl.

²⁰⁸ Propos du réalisateur, *Le Temps*, 12 Janvier 1985 in TOUTI Moumen., op. cit, p. 108

la poursuite de constructions justes et pures. Le style des **Baliseurs du désert**, unique et novateur, est la résultante de plusieurs voyages dans le monde ancien (où les arabes ont passé un jour) « *de Florence à Bénarès en passant par Fez ou Kairouan, de Venise à Delhi en passant par Istanbul ou Jaipur...* »²⁰⁹ et au « *voyage légendaire de l'imaginaire à travers les musées et les livres : de Fra Angelico à Vermeer, Botticelli, Bosch... de Matisse à Klee, des miniatures mogholes aux fresques de Giotto...* »²¹⁰. Maud Perl, insistant sur son souci de la couleur, dit : « *J'en ai archivé plus de deux mille au fil de mes collections : des nacres irisées aux bronzes mordorés, des roses capiteux aux célestes céladons, des rouges incarnats aux jaunes impériaux...* »²¹¹ Et l'indigo dans tous ses états, spécialement l'indigo saturé du désert, couleur emblématique de la collection de l'artiste. La couleur se perd au même titre que les saveurs ou les senteurs, par milliers. En sacrifiant à la tyrannie du noir, nos sociétés se sont privées de diversité, d'énergie et de lumière. Aujourd'hui, pour trouver des couleurs vivantes, il faut aller... au musée, chez un bon fleuriste ou parfois encore dans les ateliers de haute couture. « *La tradition universelle dans laquelle je m'inscris est devenue expérimentale au regard de cette perte. La recherche des couleurs rejoint une certaine écologie de l'esprit : il est rassurant de restaurer des couleurs qui ont été portées il y a mille ans et le seront peut-être encore...* »²¹² Un même souci de permanence traverse le langage des formes s'inspirant « *des vêtements traditionnels, plus tournée vers la poursuite de constructions justes et pures* ». Maud Perl poursuit ses variations sur le thème du manteau. Parures du désert aussi bien que pelisses de la steppe, ces manteaux jouent sur les volumes, la silhouette d'une femme qui marche, renfermant parfois à l'intérieur de la doublure des tableaux de soie ; les patchworks de couleurs forment une mosaïque cachée. Inspirés de l'art du voyage réel ou légendaire, d'une culture

²⁰⁹ Propos de Maud Perl.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

où les pays traversés apportent le sens du temps et l'intuition du mélange porteur d'une harmonie secrète, ces vêtements habillent le film du genre merveilleux avec évidence.

- *Le Collier perdu de la colombe*

Liberté

Une première émotion qui se dégage du film est le sentiment de liberté. Les deux héros s'accordent pour s'échapper, le temps d'un voyage, des pesanteurs du système renversé par les gueux qui attaquent la ville et incendient tout à leur passage, de l'horizon très limité de leur ville encerclée par ceux-là et de la grisaille des fumées des incendies et des destructions, puis s'élancent sur une même monture dans les grands espaces désertiques à perte de vue et traversent les paysages naturels sublimes parce que arides. C'est d'abord la liberté temporaire de la fuite. Cet « espace conquis » mène aussi, sans penser à mal, à la liberté de se regarder dans les yeux, de se toucher, comme pour « rattraper le temps perdu ». Ou encore de connaître pour la première fois la satisfaction lors de baisers de Aziz posés sur le poignet de Hassan, après lui avoir proposé d'éplucher une grenade, son fruit préféré, dont « chaque grain est un grain de Paradis » car l'accès à la liberté est érotique.

Cette liberté ne sera cependant que de courte durée. Khémir réussit à saisir une Andalousie au ciel bleu et aux vertes plaines des mythes et légendes, prometteuse de liberté, mais pas pour toujours. Cette distance entre promesse et rude réalité procure au film sa fougue et son trait incisif sur les rêves, les vérités et les limites du monde arabe.

Première fin : un saut dans le vide

Cette première fin suscite une émotion ambivalente. La scène est ressentie à la fois comme une délivrance totale et une impossibilité de fuir à son sort autrement que par la mort. Elle est entendue tantôt comme la victoire des héros, tantôt comme la fin tragique de deux souffre-douleur d'un système abusif.

Durant tout le film, les personnages deviennent outlaw. Ce serait plutôt un fiasco que de finalement les réintégrer dans le système. Le fait que des héros se regardent dans les yeux avant de faire un saut dans le vide, main dans la main lorsque leurs persécuteurs foncent vers eux sans pouvoir les atteindre et que cette séquence s'achève par un mouvement de ralenti sur une teinte bleue, faisant allusion, à la fois au bleu céleste du rêve mais aussi au bleu démoniaque des damnés qui montre des silhouettes en contre-jour et donne à cette fin une dimension mystique. Ni la mort de Aziz, ni l'écrasement de son corps sur les rochers ne sont montrés, ce qui laisse envisager l'idée qu'il (ou plutôt elle) continue à vivre, notamment dans une forme d'au-delà.

La quête de soi et l'accomplissement

Un troisième thème du film est celui de l'émancipation et la quête de soi. C'est l'accomplissement et la prise de contrôle d'une femme, la princesse de Samarkand déguisée en un chevalier mystérieux, Aziz, sur sa vie. Aziz et Hassan sont confrontés à des événements qui les poussent à choisir une autre vie. Cette prise de contrôle de la princesse de Samarkand sur son corps et sa vie passe par la réappropriation du cheval blanc, mais décoré de henné, un objet occupant un rôle central dans la mythologie arabe comme instrument d'autonomie. L'émancipation est également une caractéristique de ce personnage qui se voit transformé tout au long du film retrouvant sa féminité à la rencontre de Hassan.

Cet accomplissement de soi-même passe par la prise de conscience par les héros de la fatalité qu'ils assument justement parce qu'ils en ont combattu, avec « une énergie brute », l'engrenage, le poids et les conséquences.

La transgression des genres sexuels

Au fil de l'histoire, la princesse de Samarkand abandonne sa tenue vestimentaire féminine et sa longue chevelure pour adopter une apparence purement masculine accentuée par l'allure androgyne de la comédienne. La transgression du genre sexuel s'opère également par son comportement : elle adopte des gestes et attitudes viriles et devient hors-la-loi. Le film inverse enfin les rapports de genre à l'espace en présentant une femme qui part à la conquête d'espaces ouverts alors que les hommes attendent emprisonnés dans la ville. Le masque ne tombe qu'à la rencontre de l'amour.



(1) Fabio FABBI (1861-1946), *Dans le patio*, Huile sur toile. 46,3 x 62.

La post-synchro

C'est vrai que le ciel est souvent chargé et que le vent souffle. Khémir s'en explique par une pirouette technique. Comme ses films sont remixés, postsynchronisés, et que les acteurs souvent d'origine étrangère ne disent pas leur texte, mais récitent des nombres, Khémir après le montage fait réaliser une copie muette qu'il visionnait pour voir si le film «tenait», même sans le moindre souffle de vent ou de parole. Ce qui ne veut pas dire que le vent - ou le souffle - n'a qu'une utilité de remplissage. Il est un des éléments courants de la

scénographie khémirienne et il apporte la respiration du film.

Chapitre 3 : Typologies des déserts Khémiens

1- Les déserts de Khémir

*« Ici on entre en aventure. Tous les auditeurs des contes des **Milles et Une Nuits** s'engagent pour leur propre compte dans le péril des sables. Le désert est une étendue liquide qui a la vertu d'être immobile, mais c'est une étendue liquide. Par conséquent, lorsqu'on s'embarque avec Sindbad sur les flots pour découvrir des îles merveilleuses, ou que l'on s'engage dans le désert, c'est une aventure de même nature et une aventure où s'engage l'individu. Et je reviens toujours à cette qualité qu'ont **Les Milles et Une Nuits**, de rétablir l'individu dans sa qualité, d'être un individu. »²¹³*

- Le désert chez Khémir est-il le vide ou le plein ?

*« Les Arabes ont **horreur du vide**. Je me suis longtemps interrogé sur le sens de cette affirmation car, s'il existe une culture fondée sur la notion du vide, c'est bien la culture arabo-musulmane. (...) Le lieu qui est la source même de cette culture et de sa langue, à savoir le désert d'Arabie, est nommé « **Rub'î khali** », littéralement « **l'espace vide** ». (...) Le **zéro** qui a révolutionné les mathématiques et les sciences, se dit « sefr » c'est à dire le vide et « sefarou » désigne le **centre du cœur ou de l'esprit**. Enfin, la « **kaaba** » autour de laquelle tourne depuis des siècles des millions de musulmans est un **cube vide**. (...) Ma grand-mère, quant à elle, ne manquait jamais quand elle poussait la porte d'une chambre de lancer à haute voix : - « Pardonnez-moi, je ne fais que passer... ». **La pièce était vide mais c'est à l'invisible qu'elle s'adressait**. (...) C'est là une touchante « **écologie de l'âme** ». Dans l'art de la calligraphie, l'excellence du maître est reconnue non par*

²¹³ Paroles de Jamel Eddine Bencheikh dans **À la recherche des Mille et Une Nuits**, film de Nacer Khémir

*les pleins qu'il dessine, mais par le **vide qu'il réserve**. En hommage à cette longue **tradition d'abstraction**, j'ai voulu inscrire les Soixante noms de l'amour en blanc sur des toiles blanches, comme une **présence invisible**, une **empreinte effacée sur le sable**. »²¹⁴*

2- La topographie du lieu de base

Khémir reconnaît que, dans la plupart des cas chez lui, l'idée d'un film naît d'un caractère paysager, d'une typographie particulière, pour employer des termes Le cléziens, « pays de l'ailleurs »²¹⁵, de pays imaginaires « du Bon Dieu ». Il a besoin de ces pays qui « le brûlent à l'intérieur » pour fonder son propre imaginaire et son écriture filmique.

Les films poétiques que j'entreprend d'explorer, présentent un **lieu de base** sur lequel ils s'érigent, une sorte d'épure d'un paysage naturel particulier qui devient « image » à rêver, à révéler et à l'intérieur de laquelle s'infiltrer. Pour chacun des films qui m'occupent, le lieu de base engendre un espace cinématographique de signes et d'images du **déploiement** et d'**élévation**. Ce qui veut dire que l'espace cinématographique prend forme, s'écrit à partir d'une idée première d'une « géographie » productrice d'**élargissement**, d'**extension** et d'**altitude** nécessaires au mouvement du film. Un ensemble de caractères fondamentaux qui seraient la mise en place d'une topographie spécifique, essentielle à la naissance et au développement d'un récit interrogateur de la notion du « désert ».

Étalée comme une surface blanche dans l'attente de l'action, en hauteur comme un autel destiné à une célébration, ou comme une scène prête à la représentation, une **terre plane** se met en place pour le commencement, dans la topographie du lieu de base. La **mer de sable** des *Baliseurs du désert* du no-

²¹⁴ N. Khémir, Exposition : Les soixante noms de l'amour - 60 toiles blanc sur blanc.

²¹⁵ *Les Nouvelles Littéraires*, J.M.G. Le Clézio, « Le magicien », n°2691/1979.

man's land ou le **terre-plein** *Collier perdu de la colombe* ou le « **pays plat** » de **Bab'Aziz**, sont autant des représentations, d'expressions d'un désert, lieu premier qui tout à la fois engendre et supporte le déroulement du film.

Le désert, ce lieu premier du film, se concrétisera dans une grande pleine près de la mer, une aire sainte, des terrains vagues, de grands plateaux de pierres ; le lieu premier ce sera aussi d'immenses esplanades construites de mains d'homme, sortes de reproductions, au cœur des villes, du pays plat naturel.

Nues, inanimés, tirées vers un point de fuite, ces ampleurs disposées dans les films, s'offrent comme des étendues apprêtées pour qu'apparaissent les motifs, les images sujettes de conduire jusqu'à la mer, jusqu'au ciel, jusqu'à l'infini, de se saisir du grand silence. Ce désert qui supporte les films de Khémir, concrétise dans une immense plage de silence, un monstrueux questionnement laissé en suspens.

Le village-forteresse des **Baliseurs du désert** prend chez Khémir la configuration d'une plate-forme délimitée qui ferait penser à un poste d'observation, il s'inscrit comme l'envers ombreux, le négatif de la mer de sable qui l'entoure. Cette dernière est l'endroit où se produisent des apparitions et où tout est possible et peut apparaître. C'est une terre panoramique, qui n'en finit pas de s'étendre et de posséder l'espace. Elle est en plus hantée.

Les pseudo espaces urbains peuvent également être considérés comme des représentations d'une terre plate dans la trilogie khémirienne.

Nettement délimités, dessinés en impasse ou en avant-poste, le patio obturé, sans horizon, concentre en sa surface l'ombre. Il se présente comme le revers miniaturisé de l'esplanade chez Khémir qui, elle, diffuse largement une lumière cruelle et blanche. Dans une avancée téméraire, la forteresse khémirienne violente une immensité. Cette agressivité est en fait, la traduction d'un désir auquel semble céder la forteresse lorsqu'elle glisse et fusionne avec l'espace infini.

Entre ces terres planes, il y a une affinité qui signifie non pas une équivalence,

mais une complémentarité. Elles traduisent une attirance vers l'immensité, elles inscrivent des concentrations de vides essentiels à une « pensée » du film qui reste cachée.

Ces lieux iconisent l'attente qui me semble le véritable dynamisme profond de ces films poétiques. Il est frappant de constater que sur le terrain vague de Khémir, il se trouve presque toujours quelqu'un -l'enfant- seul, assis sur une pierre ; un « quelqu'un » veilleur, guetteur, posé là comme la signature de l'attente et du silence.

Sur la forteresse khémirienne renfermée sur elle-même, à la fois ombreuse et éclairée par le soleil et balayée par le vent, on entend le silence qui absorbe les bruits de l'homme -bruits de la cité- silence qui dit le recueillement mais aussi l'élan, la tension vers ce qui doit venir de plus loin... de là-bas.

Les différentes figures d'une terre plane décelées dans ***Les Baliseurs du désert*** ou ***Le Collier perdu de la colombe*** se retrouvent dans le troisième volet de la trilogie de Khémir. Tout d'abord, on remarquera que l'image de (...) s'inscrit dès le début de ***Bab'Aziz***.

- Une typologie unitaire des lieux abandonnés

Citadelle orientale / Citadelle occidentale

Les Baliseurs du désert nous fait découvrir, dans une étendue de sable, un décor situé au sommet d'une colline, dominant le désert. De ce qui reste, on peut distinguer l'allure d'une forteresse, «*Qualaa*», ou «*Quasba*», à l'intérieur de laquelle sont juxtaposées des maisons aux murs aveugles ou percés de rares fentes.

Examinant de ce décor architectural, ils se dégagent les mêmes spécificités de la

forteresse «*Alhambra*» qui fut élevée et entourée de jardins par les derniers souverains maures d'Espagne sur une colline dominant Grenade à l'Est.

À priori, la citadelle en décombres montrée dans *Les Baliseurs du désert* est le témoin de pierre et allusion à presque mille ans d'histoire espagnole musulmane. Edifice imposant, elle combine, de manière unique, des éléments mauresques (*Ribats* du Maghreb, *Kalaà* de Syrie et de Mésopotamie) et chrétiens (de Castrojeriz, d'Atienza, de Mequinenza et d'autres encore). Occidentale ou orientale, africaine ou européenne, elle atteste de l'ascension et du déclin, au fil des siècles, de tout un monde. Elle nous raconte, aujourd'hui encore, la splendeur et la gloire d'une époque dont rêvait déjà Don Quichotte et qu'il tenta vainement de retrouver au long de sa brouillonne errance. Tels les fossiles de l'histoire, ils nous révèlent les idées, les angoisses, les envolées de ceux qui les érigèrent ou les firent ériger. Pour qui les contemple, dans ce film, ce monument et ses ruines grandioses, qui semblent se fondre dans le paysage, participent à la fois du réel et de la fantasmagorie.

Khémir et l'Espagne

Khémir s'est aussi senti attiré par ces châteaux-forts de l'Espagne aride et sèche, désertique et inculte, car ils lui rappelaient l'architecture maghrébine et arabe. Cette citadelle âpre, sauvage ressemble à celle des deux Castille, de l'Aragon, de l'Estréadure et, à cause de leur pittoresque romantique, ceux de l'Andalousie. Et pourtant cette Espagne là revient à chaque détour, dans la décadence d'un village en ruines, livré à la misère, dans des intérieurs sombres comme ceux d'une grotte et où le vêtement noir des vieilles endeuillées dont les visages creusés de profondes rides semblent faire partie du village qu'elles habitent et qui est, lui aussi, ridé par l'usure millénaire des ravins.

C'est au milieu de ce paysage que surgit, comme un piton rocheux, le village-citadelle où ce qu'il en reste, ruine à la fois orgueilleuse et vaincue dont les pierres conservent encore une rumeur d'histoire. Cette ruine participe également de l'Espagne dramatique pour laquelle des artistes venus d'autres latitudes et dont Khémir fait partie, ont tant d'attrait.

L'Espagne est parsemée de châteaux-forts qui sont le témoignage fluctuant d'une histoire très agitée, et plus particulièrement de l'histoire médiévale. Ce sont des jalons qui témoignent des différentes vagues d'invasions, qui indiquent la hauteur des crues des peuplades, des tribus, des phalanges, bref, des civilisations.

Citadelle-manifestation du pouvoir

Les grands seigneurs de la noblesse castillane, aragonaise, andalouse, etc., cherchaient non seulement à manifester leur pouvoir et à assurer leurs possessions grâce à ces forteresses, mais désiraient aussi impressionner par le luxe et la magnificence.

Citadelle-symbole de l'esprit libéral

Le château fort est le symbole de l'esprit guerrier ou individualiste des peuples germaniques tel que l'a défini Ortega y Gasset dans son célèbre essai intitulé «Ideas de los Castillos». Selon l'auteur, les châteaux seraient aussi le symbole de l'esprit libéral et malgré leur caractère guerrier, ils représenteraient la défense de l'individu face à la collectivité. «Dans un premier temps, ils nous sont apparus comme le symptôme d'une vie radicalement opposée à la nôtre. Nous les avons fuis pour nous réfugier dans les démocraties antiques, plus proches de nos formes d'existence publique de Droit et d'Etat. Pourtant, en voulant nous

prendre nous-mêmes pour des Athéniens ou des Romains, nous avons senti naître une étrange résistance. L'Etat antique s'empare entièrement de l'homme, sans rien lui laisser pour son usage particulier. Cette dissolution totale dans le corps collectif de la Polis ou Civitas finit par heurter les racines profondes de notre personnalité. Apparemment, nous ne sommes pas aussi simplement, pas aussi totalement citoyens que la verve rhétorique nous le fait proclamer dans les meetings et dans les articles de fond. C'est alors que les châteaux semblent nous faire découvrir, bien au-delà de leur expression théâtrale, un trésor d'inspiration qui coïncide exactement avec ce qu'il y a de plus profond en nous. Leurs tours sont édifiées pour défendre l'individu contre l'Etat. »

Le choix subjectif des décors

À quels critères Khémir a-t-il obéi pour choisir cette citadelle? Celle-là et pas une autre? Sans doute à un critère purement subjectif, émotionnel, parfois lyrique, souvent dramatique. Pour Khémir, l'Histoire, la singularité architectonique, la chronologie ou la situation géographique n'ont pas une importance primordiale. Dans sa démarche de voyageur, il s'est laissé guider par ses émotions les plus intenses. Il a certainement recherché des forteresses isolées, s'élevant dans un espace inhumain et presque intemporel où, «Chacun d'entre eux a pour escorte, ceint à ses flancs, son propre paysage et a une attitude particulière, toujours excessive, spectrale, somnambulesque»²¹⁶. On a l'impression que Khémir a lu Ortega, car chez lui aussi la forteresse est inséparable de son paysage, et toutes ont leur attitude propre, comme « un air d'outre-tombe qui plane indéfiniment sur le paysage, géants pugnaces pétrifiés pour l'éternité en expiation de leurs excès guerriers »²¹⁷.

²¹⁶ Ortega y Gasset, Ideas de los Castillos in Ouvres complètes, Volume II, (1916), 2004 Editorial Taurus / Ediciones Generales & Santillana Fondation José Ortega y Gasset (publié conjointement), Madrid. 10 volumes, 2004-2010.

²¹⁷ Ibid.

Réalisme ou intensification de la perception subjective

À côté de sa production cinématographique, Khémir est également peintre. Familier de toutes les possibilités et finesses de la technique cinématographique, il ne considère pourtant jamais la perfection comme une fin en soi. Il la cherche certes, mais uniquement pour intensifier sa perception subjective des motifs qui l'impressionnent -bâtiments, paysages, jeux de la nature- ou pour aviver l'intérêt du spectateur.

Les plans de Khémir reflètent une âme inquiète et une sensibilité esthétique particulièrement raffinée. Dans *Les Baliseurs du désert*, l'essentiel n'est pas la reproduction fidèle de formes ou de paysages réels de Cordoue en Espagne; d'ailleurs le tournage a eu lieu dans le sud de la Tunisie; le réalisateur ayant opté pour le choix de Tataouine pour le tournage des extérieurs et Tozeur pour celui de l'intérieur du village. Mais le processus créateur qu'ils éveillent au plus profond d'une âme qui se laisse émouvoir par la grandeur du spectacle offert par la pierre.

Le sens humain de la citadelle

Ces monstres puissants dans leur milieu naturel désert, ressemblent au paysage souvent désolé de Castille²¹⁸, que Maurice Legendre qualifie d'austère et magnifique, sauvage, et que Dieu y est présent partout; un grand paysage

²¹⁸ L'Espagne est, par excellence, la terre des châteaux; le centre même de son entité politique se dénomme précisément Castille, et ce mot trouve son origine dans ces forteresses du Moyen Age.

La constituante espagnole de 1812 reconnaît la région ainsi : « Le territoire espagnol comprend dans la péninsule avec ses possessions et les îles adjacentes : l'Aragon, les Asturies, la Vieille-Castille, la Nouvelle-Castille, la Catalogne, Cordoue, l'Extramadure, la Galice, Grenade, Jaén, le León, la Molina, Murcie, la Navarre, les provinces basques, Séville et Valence, les Îles Baléares et Canaries ainsi que ses possessions en Afrique... » Article 10

monothéiste, comme le notait Chateaubriand à propos de la Judée, bien avant Renan.

Les citadelles nous présentent à elles seules un spectacle. Elles sont à la fois nature et histoire. « On dirait des excroissances naturelles du sous-sol rocheux, et en même temps leurs lignes mûrement réfléchies ont un sens humain. Grâce aux châteaux, le paysage s'intensifie et se transforme en théâtre, la pierre se charge d'une spiritualité dramatique»²¹⁹.

Chacun de ces plans en est la preuve. La citadelle est le seul point dans un paysage immense à l'horizon lointain, mais cette touche confère une intensité au cadre, le révèle même, nous donne une clef pour comprendre -si tant est que l'on puisse y parvenir- la magie du cosmique. Elle le révèle et l'humanise, car la forteresse, dans sa présence monumentale, a quelque chose de profondément humain. Le paysage désolé, désertique, vide, s'embrase sous la flamme de pierre de la forteresse chauffée à blanc par le soleil.

La citadelle, ou ce qu'il en reste, vestige d'une civilisation submergée par le temps, diffuse encore une lumière, comme ces étoiles éteintes depuis des millions d'années et qui pourtant brillent encore au firmament.

Dans ce paysage surhumain que dépeint Khémir, la forteresse n'est souvent qu'un **accident insignifiant** au milieu d'un désert ou du rocher abrupt, mais son insignifiance même explique tout le reste.

²¹⁹ Ortega y Gasset, Ideas de los Castillos in Ouvres complètes, Volume II, (1916), 2004 Editorial Taurus / Ediciones Generales & Santillana Fondation José Ortega y Gasset (publié conjointement), Madrid. 10 volumes, 2004-2010.

Le palmier chétif remplace le jardin perdu

Les plans de Khémir ne comportent aucun arbre, excepté dans l'admirable vue du patio de la maison de la grand-mère à l'intérieur du village-citadelle, peut-être représentera t-il ici le cœur encore palpitant mais mourant de cette civilisation ? Nous retrouvons ici un vieux palmier, chétif, poussiéreux et rachitique, qui semble crier sa soif, dernière trace de jardin, dans le patio blanc et calciné. La permanence têtue du palmier ne pouvait être absente de certaines images, puisqu'il s'agit d'un arbre emblématique de grandes oasis et de vastes jardins perdus. Khémir préfère les sols arides dont l'aspect dramatique l'émeut davantage. Le cinéaste tire également parti des ramages estivaux et secs, ce qui lui permet d'éveiller en nous des sensations de chaleur, de soif, d'angoisse et de mort.

Soustraction des présences humaines et animales

Mais il y a encore autre chose, l'artiste a soigneusement érudé toute présence humaine, tout animal domestique ou tout instrument qui pourrait les évoquer. Nous n'apercevons rien de tout cela, ni charrette, ni houe... Sans doute dans l'esprit du cinéaste, tous ces objets banaliseraient-ils l'image, lui conférant un côté anecdotique et lui faisant perdre sa valeur universelle. Seule la citadelle, dans sa solitude fatale, désarmée, immuable, renvoie à l'homme, sous la catégorie de l'Histoire - Histoire, il est vrai, qui remonte à loin.

L'absence totale de chameaux est à souligner dans la trilogie du désert, Khémir aspire t-il à couper avec l'imagerie orientaliste ou vise t-il à dématérialiser son cinéma en s'écartant de tous les indices qui pourraient montrer une relation physique et de survie grâce à l'aide de cet animal ou bien insiste t-il à une présence fantastique de ses montures (cheval de Aziz, cheval de Hassan le génie, Bouraq, etc.) qui par leurs allures paraissent des créatures ailées. Le chameau est peut-être indice d'Arabie.

Plus de ciel que de terre

Les ciels sont une, des autres réussites de Khémir. On a dit du désert, que c'est un paysage avec plus de ciel que de terre et où la terre est baignée par la lumière du ciel. La silhouette solennelle et cyclopéenne de la forteresse dressée sur un autel de pierre se détache dans un saisissant contrejour.

Citadelle-rocher

Il est évident que nombre de ces châteaux-forts primitifs complétaient la silhouette d'une colline escarpée et rocheuse et qu'ils épousaient le paysage d'une manière surprenante. Tel est le cas des châteaux que l'on pourrait appeler châteaux-rochers, si nombreux en Espagne.

La citadelle se confond à la nature

Dans les créations cinématographiques de Khémir, citadelle et nature finissent par se confondre de telle manière que l'on ne parvient plus à savoir quand la citadelle, à force d'être rongée par le temps, est devenue nature, et quand les crêtes rocheuses, les strates calcaires, synclinaux ou anticlinaux, se sont camouflées en murailles. La météorisation de la citadelle est directement proportionnelle à sa ruine...

La ruine

Ruine vient du latin «ruere» qui veut dire tomber et par conséquent s'écrouler, s'écrouler. La ruine n'est pas quelque chose de statique, son processus est en permanente évolution. Moins l'architecture est entretenue, plus elle ressemble à la nature.

Ruine romantique

Les âmes sensibles prétendront que les ruines de ce géant abattu qui n'a pas d'âge ont une allure romantique, qu'elles leur parlent et qu'elles peuvent en dire long. Sans doute Khémir considéra-t-il que l'attrait de cette citadelle au souvenir espagnol était précisément dans ce mélange de pathétisme et d'affliction mélange intemporel qui fait naître à la fois la crainte et la pitié.

Le cimetière

Le cimetière est un endroit de l'hommage. Un peuple s'enracine dans une terre par ses morts. La tombe d'un proche est le sceau définitif qui scelle un acte de propriété, qui définit un territoire. Une tombe est un lieu de prière et de recueillement. Tout au long de la trilogie on voit des personnages qui se rendent sur des tombes pour méditer et prier. C'est le cas d'Osman dans **Bab'Aziz** qui vient parler à son père et verser les dernières gouttes d'eau sur sa tombe avant de quitter définitivement la ville. De même Houssine dans **Les Baliseurs du désert** se recueille devant la tombe de sa grand-mère et y passe la nuit avant de se lancer dans l'aventure.

Au détour d'une terre plate, la tombe est le premier témoignage du passé récent, et de l'histoire qui s'écrit dans le film. En ce sens quelques séquences dans la trilogie peuvent à elles seules en résumer la totalité. Dans **Le Collier perdu de la colombe**, par exemple, le cimetière ouvre le film. Le cimetière est attenant à la ville, il souligne à la fois l'étendue des jardins qui entourent l'enceinte de l'extérieur et un sentiment refoulé de la marche de la mort sur la ville, un « immense sablier » pour cette dernière. La ville sera plus tard le bûcher des livres et le crématorium d'une civilisation. Par ailleurs, il est pour les

deux garçon un lieu de rendez-vous et un poste de guette et donc d'attente. C'est à partir de cet endroit qu'ils aperçoivent les (barbares) qui vont envahir la ville et imposer les nouvelles lois. Le cimetière devient ainsi l'émanation de la communauté naissante, instituant les tabous et les interdits de toutes sortes.

Réciproquement, le cimetière peut se transformer en une cachette sûre pour l'amour, un lieu de la mystification du désir. Dans **Bab'Aziz**, deux amoureux se tiennent la main dans leur descente vers une tombe, un derviche roux scelle la tombe derrière eu (réplique dans le film). La tombe ici est un refuge pour les amoureux, le passage secret d'un palais caché, la potière de l'infinie. C'est aussi le cas du jardin souterrain où Nour rencontre finalement son père dans **Le Collier perdu de la colombe**.

Reculées de tout lieu d'habitation, des tombes jonchent l'immense désert de **Bab'Aziz** : tombes-étapes qui jalonnent les pistes du voyage initiatique. Elles sont là pour que tout voyageur se souvienne ; dans leur solitude et leur désolation elles témoignent et symbolisent l'histoire des villes arabes. Les investigations de l'officier des **Baliseurs du désert** dans le vieux cimetière, puis son coup de feu qui troue le silence de la mort sont une profanation du culte des ancêtres et la vengeance du pouvoir qui a du mal à s'asseoir.

- Une ligne d'horizon pour avancer

Au sentiment d'égarement dégagé par les espaces de Khémir, marcher et avancer vers un horizon ouvert s'imposent dans tous ses films au point de devenir un contre point à l'étouffement des personnages assiégés. Le désert devient la solution de l'échappée.

Chapitre 4 : Les déserts Khémiriens : décors ou univers?

Le paysage analogique

- Les univers névrotiques : brouillard

« **La lumière** de ce pays est une naissance sans cesse renouvelée, elle change d'un instant à l'autre et **révèle les choses** comme pour la première fois. (...) le soleil nous fait oublier que nous sommes plongés dans une **nuit éternelle**. (...) La lumière ne modèle pas seulement l'espace, elle **modèle le temps**, elle fait télescoper les âges et superpose **l'antique et le moderne**. (...) On ne sait plus si cette lumière **dévoile ou masque**. (...) Certains jours ont le secret de ces instants où la lumière **suspend le temps** pour ouvrir une toute petite fenêtre sur l'éternité. Ces instants d'une telle densité qu'ils vous font respirer la vie. **Mêlant le visible et l'invisible.** »²²⁰

Le paysage étranger

Cadre dans le cadre

Comme cité auparavant, le décor dans **Les Baliseurs du désert** est architectural, principalement arabo-islamique. Il se présente comme un jeu de lignes droites/lignes courbes et plein / vide, une combinaison d'espaces clos et ouverts.

Par le biais de la lumière naturelle ou artificielle, ce décor assure une certaine organisation et un agencement des ombres et des lumières. La lumière sculpte le décor linéaire et architectural en mettant en valeur ses formes et ses

²²⁰ Nacer Khémir, Livres.

couleurs.

C'est ainsi que cette configuration architecturale participe à la composition de chaque image. Le décor joue le rôle du cadre, du contour. Il délimite l'image par l'ensemble des éléments représentés. Par sa profondeur et à travers sa tridimensionnalité, il accentue l'effet d'illusion.

À constater que la majorité des plans obéissent à la règle de la composition du cadre mais encore du recadrage. Un « cadre dans le cadre²²¹ » retracé par des éléments du décor (fenêtre, vitre, miroir, ouverture dans le plafond de la maison du *Sourd...*) disposé et agencé d'une manière à assurer une bonne répartition des masses, des formes, des valeurs et des contrastes. Par le décor, les éléments architectoniques et par la combinaison décor / lumière (zone sombre, zone claire), l'image est délimitée.

Ce même principe du recadrage est appliqué pour les intérieurs comme le *mejless* du *Hadj*, la chambre de l'instituteur, la chambre de la grand-mère...

À noter aussi que ce sur-cadrage est significatif : il peut suggérer cette idée d'enfermement dans un espace clos. Le sur-cadrage empêche le spectateur de franchir «les obstacles», de dépasser les frontières de ce cadre qui le sépare des personnages, un cadre dans le cadre qui projette encore plus les personnages vers l'intérieur et le spectateur vers l'extérieur.

- Le personnage paraît un point infime dans l'immensité

« La première a l'allure aérienne et invite à la légèreté : pour prendre discrètement son envol et survoler en battant des ailes le désert en vue d'observer dunes et collines, autant de bornes et de balises dans le vide

²²¹ La notion du « cadre dans le cadre » rejoint le principe du conte dans le conte des Mille et Une Nuits.

*immense. Du point de vue de l'oiseau évoqué par Jean-Philippe Domecq, celui qui vole au-dessus de la terre dans les tableaux de Ruisdael, le désert devient un paysage, le vide dévoile des formes inattendues, et la peau qui recouvre comme une fine membrane le corps-brasier du désert se met lentement à trembler. »*²²²

Retrait des personnages – cadre vide

Dans *Les Baliseurs du Désert* la fixité des plans a certainement présenté l'avantage de formaliser cette répartition d'une façon homogène et harmonieuse. Il est à noter, en parlant de fixité des plans, qu'à la fin de chaque plan, les personnages de Khémir se retirent (toujours) non seulement de la piste (l'espace filmique) mais du plan lui-même, laissant le tableau figé (Référence au théâtre ou à l'espace pictural dans la peinture).

Chapitre 5 : Statut et signification de la Quête à travers le Désert

« *En art, dit Jean Rousset, la pensée ne se sépare pas de l'exécution, la vision est vécue dans la forme* »²²³. Ceci revient à dire que le « signifiant » et le « signifié » sont étroitement liés et que la forme qu'emploie un cinéaste lui est aussi bien propre que la matière qu'il utilise. Cette union organique et cette intime réciprocité « *sont tellement inhérentes à toute création qu'elles constituent (...) la définition de l'œuvre d'art : l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires* »²²⁴.

Dans la première partie de ce chapitre, j'interrogerai la forme car « *la pensée ne*

²²² MONGIN Olivier., *La peur du vide: Essai sur les passions démocratiques I*. Seuil, Coll. Points, 2003 [1991], p. 29

²²³ ROUSSET Jean., *Forme et signification*. J. Corti, 1962, p. 14.

²²⁴ Ibid.

*se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser »²²⁵. Pour saisir donc le signifié de la **Quête** à travers le signifiant, je partirai d'une étude du « vocabulaire » et des relations formelles entre les expressions du langage cinématographique, autrement dit, sa « syntaxe ». Une étude qui visera à saisir la fréquence des images du « désert physique », des images du « désert psychique » et des mots prononcés relatifs au désert et au voyage, ainsi qu'une étude de celle relative à la forme, à la voix et l'aspect des images permettra de délimiter les occurrences les plus significatives et de définir ainsi le statut de la **Quête à travers le Désert** dans nos films. Dans une seconde partie, je tâcherai de dégager les qualifications et les fonctions différentielles de la **Quête**.*

- Le langage cinématographique de la Quête à travers le Désert

Ce travail se propose de faire donc une étude du langage de la **Quête à travers le Désert**. Mais il n'a pas la moindre ambition d'être complet et exhaustif. Il ne pousse certes pas l'examen à fond : il s'efforce seulement d'en dire l'essentiel en choisissant des exemples privilégiés et pertinents.

Ceci dit, il prétend en revanche à quelque précision puisqu'il réfléchit sur le vocabulaire et l'ensemble des règles du langage cinématographique de la **Quête à travers le Désert**. Cette initiative modeste, mais aux conclusions sûres, encore qu'elle puisse conduire au « signifié intrinsèque de la **Quête à travers le Désert**. En un mot, ce travail ne veut pas perdre de vue que le « voyage » est d'abord langage.

Il ne serait être question d'étudier ici dans le détail le vocabulaire de la **Quête à travers le Désert**, ni d'examiner systématiquement les particularités des règles du langage cinématographique. Toutefois, il est indispensable pour l'intelligence

²²⁵ Ibid.

du statut de la **Quête à travers le Désert** dans nos films, de commencer par le commencement en montrant par quelques exemples précis que la quête est d'abord traitement du langage.

- Fréquence

Les éléments cinématographiques ne sont pas étalés sur un plan uniforme dans le vocabulaire khémirien ; certains sont plus usités que d'autres. On pourra s'en rendre compte au moindre visionnage. Sans aller jusqu'à faire un recensement exhaustif du vocabulaire de nos films et souscrivant à l'idée selon laquelle la fréquence est un attribut essentiel de l'élément cinématographique, je peux affirmer, sans crainte de nous tromper, que les faits du langage cinématographique de la quête sont parmi les plus fréquents dans les films qui entrent dans nos préoccupations.

Il ne s'agit pas cependant pour moi de découvrir les éléments cinématographiques clés de Khémir. Mon objectif est autre. Partant de l'idée qu'il est toujours précieux, pour qui s'interroge sur l'emploi d'un élément, de savoir sa fréquence, je suis astreinte à dénombrer les diverses occurrences du « désert psychique ». Connaître la fréquence d'un élément est, on l'a déjà dit, aussi important que d'en savoir les différents sens dans les contextes où il figure.

La quête est, en effet, le thème-clef de Nacer Khémir, quête qui est moins éblouissement que tentative, au début maladroite, et recherche, pour ces êtres solitaires et malheureux de contact, de chaleur humaine, d'amour.

À l'examen, il se révèle que cette fréquence tient non seulement à l'usage des images de « désert physique » (sablonneux, aride, etc.), des images vides de présence humaine, des images de ruines, mais également des manifestations de

« désert psychique ».

Il n'est pas inutile de rappeler que le trait caractéristique est ici la rareté des images de désert autres que le « désert physique ». On comprend, dans ces conditions, pourquoi le spectateur est vite frappé par la présence récurrente et quasi permanente du « désert » : la même image est reprise, répétée à plusieurs reprises et de façon symptomatique.

Ce sont donc les images de « désert physique » qui atteignent les plus hautes fréquences. Les images de « désert psychique » sont de fréquence plus faible. Il est capital de rappeler ici que ces dernières apparaissent plus fréquemment dans *Le Collier perdu de la Colombe* que dans *Les Baliseurs du désert* ou dans *Bab'Aziz*. Cette fréquence précise l'orientation du langage dans le film et révèle une progression de la fonction de la **quête** dans l'écriture de Khémir. À l'effort d'essentialisation dénoté par l'emploi du « désert physique » dans *Bab'Aziz* supplée dans *Looking for Muhyddine* dans *Yasmina ou les 60 noms de l'amour* et dans *Par où commencer ?*²²⁶, une volonté de plus en plus accrue de valoriser la nomination pure et simple²²⁷ au détriment de l'action.

Que cette analyse ne m'abuse pas enfin ! Elle était nécessaire pour essayer de surprendre à l'état natif, si l'on peut dire, les divers éléments qui constituent l'essence de la **quête**.

Comprenons toutefois que cette lecture « sommaire » et trop « superficielle » n'est pas assouvissante, qu'il n'y a pas d'acte de parole interprétable hors du contexte et que les images ne prennent sens que par l'entourage des images qui les accompagnent.

²²⁶ Voir avis du jury des Rencontres des Réalisateur Tunisiens, 4^{ème} édition, lors de laquelle le film *Par où commencer ?* eu le premier prix du long métrage. (Discours sur l'importance du langage par Kamel Ben Ouanès).

²²⁷ Tous les films postérieurs à *Bab'Aziz* sont basés sur le discours et le langage et à l'explication de plus en plus accessible au spectateur.

- **Pauvreté du dialogue, densité de la quête à travers le Désert**

L'inépuisable richesse du « désert » dans l'œuvre de Khémir contraste avec la pauvreté du dialogue. Les mêmes de « désert physique » et les mêmes images de « désert psychique » reviennent sans cesse, qu'on dirait choisi pour leur banalité : images de désert sablonneux, de paysage aride, images vides de présence humaine, images de ruines..., etc. Ce sont les images les plus communes, ceux dont on se sert constamment et qui attirent le moins d'attention. Le cinéaste les répète plusieurs fois dans la même séquence. Il les emploie de préférence seules, il les veut neutres et insignifiants.

Le cinéaste répète les images de « désert physique » parce qu'il les sait neutres, et à tel point insignifiants par lui-même, qu'ils ne prennent de valeur qu'à force d'instance, tout comme le regard de la fille du cheikh (mieux que l'instituteur) qui regarde sans voir et qui, distraite tente vainement de « s'agripper au murs lisse du visage » de l'instituteur.

Cette fréquence des images de « désert physique » confère à la quête une force d'imposition peu commune en accroissant sa densité.

- **La fonction spéculaire**²²⁸

Dans *Les Baliseurs du désert*, les enfants brisent tous les miroirs qu'ils trouvent sous la main, y compris ceux du coiffeur, de la grand-mère. Leur projet, c'est de planter un jardin en plein désert. Une spécularité faite de suffisance provinciale, de fixation identitaire sans partage, de ratiocination contemplative, de pleurnicherie sur un passé glorieux enseveli par ceux-là mêmes qui l'ont fait, est mortelle. Les miroirs qui peuvent diffracter des vérités multiples et

²²⁸ Relative au miroir

insaisissables, sont, désormais, les miroirs cassés et réduits en miettes.

- La fonction scopique²²⁹

Khémir entretient des liens ambigus avec la fonction scopique. Le personnage de l'aveugle existe dans les trois films : l'angle de la mort dans *Les Baliseurs du désert*, le marchand de parfum dans *Le Collier perdu de la Colombe* et Baba Aziz, le grand père d'Ishtar dans *Bab'Aziz*. Le thème du regard est aussi vieux que l'humanité, mais la prise de conscience de son importance est toute récente. Pour les anciens voir était « un acte dangereux », répréhensible, soit parce qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit »²³⁰ ; soit parce que le regard est un « excès » et que la « concupiscence des yeux » est le mal par excellence.

- Une structure pour l'errance

A priori, le terme structure signifie bien le sens de l'organisation, de l'arrangement, de l'agencement, du déterminé et du défini et qui a à voir avec la forme. L'errance, en revanche, entend le vagabondage et le nomadisme, sans but ni sens précis. La somme des deux termes, appartenant à priori à deux champs lexicaux différents, à la limite de l'opposé est ambiguë. Pourtant l'errance dans le cinéma présente bien une structure, celui du parcours.

Chapitre 6 : Le monde d'énonciation : le regard

Le regard et l'espace

²²⁹ Scopie: examen radiologique dans lequel l'image produite par les rayons X est projetée et observée sur un écran fluorescent

²³⁰ STAROBINSKY., *L'œil vivant*, Gallimard, 1964, p. 14.

Les conceptions de l'espace accordent la primauté au mouvement et considèrent l'objet visuellement et « naïvement » telle l'expérience de l'espace que nous révèlent les recherches picturales contemporaines²³¹.

L'espace Khémirien n'est pas une « abstraction »²³², car souvent construit à partir d'un spectateur intra-diégétique et fabriqué essentiellement par la « gestuelle et par la phone des comédiens »²³³. C'est précisément dans ce lieu central que se noue la crise et que se déroule l'histoire qui investit l'espace par les rapports corporels des personnages, par le déploiement des activités physiques : guet, poursuites, etc.

Le narrateur Khémirien dans *Bab'Aziz*, toujours situé, nous offre à voir une réalité regardée. L'espace de Khémir est toujours perçu par un personnage précis qui s'efforce de capter les êtres et les choses. Tous les personnages dans le film sont narrateurs : *Bab'Aziz*, *Zayd*, *Osman* et *Hassan* le frère jumeau. Chacun raconte sa propre histoire à Ishtar. Seule Ishtar connaît toutes les histoires possédant, telle une vieille âme, le plus de débris du miroir de la vérité²³⁴. (Pourtant le vieillard est non voyant, mais sa mémoire fonctionne par la vue (visuelle), il a tellement contemplé son âme qu'il a perdu la vue de toute chose qui lui est extérieure. Le film ne le dit pas explicitement mais nous laisse le pressentir. *Zayd* aussi a perdu ses lunettes emportées par *Nour*, il a aussi perdu *Nour*, confondue avec l'idée de lumière. Il est donc semi aveugle avec une réalité déformée ou floue. Voir avec *Osman* et le frère jumeau (vue à moitié car demi perception)). La manifestation des choses et des personnes que fait le réalisateur use des indications scéniques au théâtre. La position des personnages, leurs mouvements, les distances qui les séparent ainsi que les

²³¹ MATORÉ G., *L'espace humain*. Nizet, 1976, p. 205.

²³² Installations ou espaces abstraits du rêve ou de l'onirisme chez Khémir tel que le cercle fabriqué par les débris de miroirs dans *Les Baliseurs du désert*, ou la pseudo ville marquée par les drapeaux et l'entrée en voûte jamais achevée dans *Bab'Aziz* ou encore l'arbre fleuri au milieu d'un patio dans *Le Collier perdu de la Colombe*.

²³³ UBERSFELDT Anne., *Lire le théâtre*. Belin, 1999.

²³⁴ Selon Jala Dîn Rûmi

angles d'éclairage sont définis parfois avec précision. Tout s'est spatialisé en effet dans le monde de Khémir, même le temps, les personnages vivent en dehors de la chronologie, toute l'action est au présent ; on ne sait même plus si le mouvement existe dans cette durée qui s'est transformée en formes et en distances.

Je vais essayer de saisir donc où et comment l'espace a été dit et vu par Khémir dans ses films.

- La clôture

Si le regard du *Collier perdu de la Colombe* et *Bab'Aziz* est foncièrement claustrophobe, celui des *Baliseurs du désert* est obligé de vivre dans une résidence forcée. Le regard de l'instituteur nous introduit d'emblée dans une pièce insituable tant il est isolé et sans référence. Enfermé derrière les murs et la seule vitre à travers laquelle il guette le désert, l'instituteur essaie de fuir : mais au loin se dresse un désert « dangereux », du sable au vent qui ferme l'horizon et qui confère au paysage un air lugubre, étouffant, sans issue dès l'arrivée de la nuit. C'est dans cet espace strictement délimité et même fermé que croupissent les prisonniers des *Baliseurs du désert*. C'est dans ce monde cellulaire que l'instituteur ainsi que les enfants ressentent l'angoisse de vivre et qu'ils fuient l'hideur de l'existence en fermant les yeux en dormant.

Dans *Le Collier perdu de la Colombe*, l'horizon de *Hassan* en fuite et de *Zine* à la recherche de son père, est fermé par les palmiers en feu.

Quand il se réveille et qu'il s'anime, le regard des *Baliseurs du désert* et celui du *Collier perdu de la Colombe* reste muré : s'il se dresse c'est toujours au fond d'espaces communicants certes, mais désaffectés, vides, au-delà desquels il ne peut s'aventurer. Dans *Les Baliseurs du désert*, ces espaces sont successivement : la chambre, la maison, la rue, le village en décombres et le

désert. Dans *Le Collier perdu de la Colombe*, ils sont : la maison du maître, la ville, le cimetière, le désert.

Le désert est un hors scène, un espace-off qui n'appartient pas à l'espace visuel des personnages, mais à leur imaginaire. Ils en parlent, mais aucun regard ne s'y aventure. Infiniment étendu, il va jusqu'à l'horizon, au-delà de la vue. Territoire infranchissable, il inspire la peur. Il habite les personnages mais ne tolère pas être habité par eux. À la lisière de la ville, il se dresse comme une limite au regard et comme une frontière à la vue. Lieu vacant toutefois, mais non pas vide : il est chargé d'accentuer l'idée d'étouffement propre à l'univers des *Baliseurs du désert* et celui du *Collier perdu de la Colombe*. En de ça du désert se trouve le village en décombres dans le premier et le cimetière dans le second. Les habitants de ces deux univers des deux films trouvent dans les décombres et le cimetière le seul espace disponible à l'errance et à la distraction. C'est là que les yeux peuvent s'agiter, tourner, tenter de délabrynter le dédale où les personnages sont emprisonnés.

Contigu au désert et à la pièce de vie, les ruelles en décombres ou le cimetière sont un milieu intermédiaire, un milieu de transmission ; il participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Saisi entre le désert, lieu de l'angoisse, et les pièces de vie, lieux de l'étouffement, les décombres et le cimetière sont doublement l'espace de la mort, le lieu du tragique. Le regard des *Baliseurs du désert* et celui du *Collier perdu de la Colombe* est à ce titre, un regard tragique : il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir.

À l'instar des vases communicants, l'espace des *Baliseurs du désert* ne mène nulle part, obstrué, sans horizon. Labyrinthe inextricable où l'on tourne sans arrêt. Cet espace muré est fait d'un vif contraste entre la pauvreté du décor et la présence suractivée de l'acteur.

À l'intérieur de l'enceinte « sacrée »²³⁵, la topographie est convergente, tout ouvre sur tout, et tout concourt sur les ruelles en décombres (les décombres). Sans les fenêtres, le héros privé complètement de l'extérieur, vivrait dans une solitude irrémédiable. Grâce à la communication de la chambre, l'escalier, la skifa et les ruelles en décombres, les personnages donnent l'impression d'avoir délabyrinthé le village. Prisonniers et pris au piège, ils entrent en communication les uns avec les autres, en se frôlant (les enfants et l'instituteur), en s'épiant (les enfants voleurs de miroirs) ou en se poursuivant (la recherche de l'instituteur).

Le désert est souvent vu à partir d'une fenêtre, il est sur-cadré. La fenêtre de la chambre de l'instituteur donne directement sur le désert, on dirait que la maison se trouve sur la limite de la ville pourtant on voit bien que lorsqu'il y entre, elle se trouve au centre du village. Je peux constater que ce que voit l'instituteur n'est pas la réalité mais un paysage état d'âme.

Dans le film, les espaces facilitent le guet et la surveillance (la fenêtre de la chambre de l'instituteur, la baie du salon du coiffeur, les hauts des murs en décombres, etc.) Cette dénivellation de l'espace favorise l'éclosion des regards en étages.

À l'opposé des huit clos Bouzidiens dans *L'homme de cendres* ou *Les Sabots en or* ou de Moufida Tletli dans *Les silences du palais* ou de Moncef Dhouib dans *Soltane Lemdina*, films tunisiens réalisés à la même période, les lieux des *Baliseurs du désert* sont les « chambres d'échos » qui communiquent et qui renvoient toujours vers un centre contigu, vers un dehors tout proche, facilement accessible qui a autant d'importance que le lieu où évoluent les

²³⁵ Sens ancien

personnages. Les « périmètres vus » sont des lieux accolés, attenants et limitrophes de sorte que le héros, en se faufilant d'une pièce à l'autre, se retrouve toujours dans le même endroit.

Le lieu n'est cependant qu'une des conditions de clôture de l'espace. Le « tournoiement » des personnages participe, lui aussi, à composer la même image d'un monde fermé, les personnages empruntent du village-forteresse son caractère, d'où la notion du « personnage-forteresse ».

- Tournoiement

Clos et séquestré, l'espace des **Baliseurs du désert** est trompeur, décevant, ne donnant à voir que la solitude et ne faisant sentir que l'angoisse de vivre.

Comme l'instituteur, les autres protagonistes et surtout les enfants des **Baliseurs du désert** sont d'emblée présentés dans un espace désenchanté, paradoxalement ouvert et aliénant.

Cité interdite. Lieu fragmenté. Dedans ouvert sur un dehors. Mais avec des portes fermées et des passages bouchés où l'on tourne sans fin. Tournoiement d'autant plus tragique qu'il va entraîner tous les protagonistes du film les uns après les autres dans un mouvement infernal. Bien qu'ouvert de tous les côtés par la nature (aride du désert), le village est strictement délimité et même fermé : sacré au sens ancien, « séparé ». Lieu donc invivable comme celui d'*Osman* avec les villes où il erre à la recherche d'un passeur, ou celui de *Nour* qui cherche à s'enfuir quitte à ce qu'elle le fasse déguisée, dans **Bab'Aziz**. *Osman* l'appelle (bled il 9far wil ghbar), *Zayd* l'évoque aussi quand il parle de *Nour* à *Ishtar* « le pays où la femme ne peut pas voyager ».

Lieu oppressant qui fait couvrir la haine et l'amertume au cœur du personnage.

Ces portes fermées, ces couloirs identiques, ces « chambres d'échos » qui ramènent toujours l'instituteur dans *Les Baliseurs du désert* et Hassan dans *Le Collier perdu de la Colombe* à leur point de départ ne sont en fin de compte, qu'une image de la condition humaine. « *Ce n'est peut-être pas un hasard, si la tragédie moderne, depuis Kafka, s'exprime surtout en termes d'espace (...). Le labyrinthe est devenu la banale -parce que la meilleure- traduction de la posture dérisoire d'un individu que le monde engloutit et dérouté* »²³⁶

Le village des *Baliseurs du désert* est un lieu inextricable où sévit la détresse, où il n'y a que des gens fatigués et où il n'y a que des vieillards et des enfants orphelins, il n'y a ni animaux (on n'y trouve que des caméléons que les enfants attrapent et les considèrent comme des génies) ni oiseaux. Pas d'école, pas de marché, sauf une mosquée qui pourrait rassembler les villageois. Par contre il y a un coiffeur témoignant d'un souci ancestral d'esthétique et de soigner l'image de soi. Ceux qui habitent dans cet endroit infernal, dans cette « scène de théâtre fermée » sont coupés du reste de la terre : aucune arrivée, aucune sortie. Seules l'entrée et la sortie de l'instituteur sont bruyantes et bousculent le rythme de vie au village. Aucun contact avec l'extérieur et l'institution. Dans le silence de la nuit, seuls les enfants parlent ou se parlent pour mettre au point un plan. Hassan parle à l'esprit du puits.

Autour des êtres des *Baliseurs du désert*, il n'y a ainsi que le désert d'un monde sans objets, sans êtres vivants. Dans cet espace irrespirable, le héros de Khémir ne peut alors que tourner en rond comme un prisonnier dans sa cellule.

Tel un prisonnier, l'instituteur tourne en proie à des pensées exténuantes et cherche une issue à travers ce qu'il écoute (le chant de la jeune fille), ce qu'il lit (le poème de *Halladj*, l'image de la main et celle du *bouraq*) ou ce qu'il regarde sans cesse à travers sa fenêtre : le désert. Chant, poésie et désert deviennent

²³⁶ JANVIER Ludovic., *Une parole exigeante*. Ed. de Minuit, 1964, pp. 27-28.

son refuge. Le désert se transforme en un désert-refuge.

Manquant de vigueur et de vivacité, *Hassan*, après la perte de *Aziz*, dans ***Le Collier perdu de la Colombe*** devient faible et désespéré et cède à son angoisse et lâche la bride à sa douleur. L'animosité du monde est telle qu'elle ne lui laisse aucun choix sauf celui de tourner en rond et marche dans les sillons creusés par l'eau ruisselante.

Aussi les habitants du village sont-ils dans un perpétuel va et vient entre le désert-lisière et le village. Manège infernal, qui témoigne de cette grande nervosité des personnages des ***Baliseurs du désert***, toujours en mouvement, comme traqués, poursuivis, tourmentés par la perte de quelque chose.

Tout est fait dans ce film pour maintenir le regard dans l'inconfort et dans la gêne. Lucides malgré tout, l'esprit en alerte, les personnages s'épient, se fuient, et, dans un mouvement d'ensemble, se poursuivent, se rencontrent, se séparent, se rencontrent de nouveau et ainsi de suite. Tournoiement tragique qui ramène tout au point de départ. Pour exister ils se livrent dans une « occupation machinale », à une rythme lent (de marche, de tasbi⁷, de lecture, etc.) à l'intérieur de l'espace où ils sont prisonniers. L'espace dans ***Baliseurs du désert*** obéit, semble-t-il, au principe de la circularité et de la succession. Rien ne change dans cet univers de Khémir, rien ne se transforme. Le glissement spatial s'effectue chez elle à l'intérieur d'un même espace clos et fermé.

Cet acheminement circulaire permet de déterminer une topique propre à Khémir et que l'on peut facilement rattacher à une deixis négative : le cloître, la prison. Hormis certains endroits qui fonctionnent comme des signes relatifs au cadre des films en introduisant un « effet de réel », l'espace khémirien assume le rôle actantiel d'opposant²³⁷ du fait qu'il défavorise la jonction du sujet avec l'objet du désir, et qu'il active ainsi la fissure du moi et le clivage du personnage.

²³⁷ Qui dépasse l'idée de personnage pour révéler les rapports structurels qui existent entre les actants.

Le glissement de l'intérieur vers l'extérieur n'apporte aucun changement, aucune progression. Que l'on soit ici ou ailleurs, on est toujours dans la même place à tourner en rond : le souvenir, attaché à un lieu précis, reviendra toujours recueillir l'absence dans ce même lieu. *Hassan*, dans ***Le Collier perdu de la Colombe***, après la perte de *Aziz*, à son retour à la maison de son maître en décombres, a des souvenirs rattachés à l'endroit. Tout comme le *cheikh* du village dans ***Baliseurs du désert*** qui retourne toujours à la chambre de son fils *Boubacar*, regarder ses chaussures sous la fenêtre, constater son absence et espérer son retour. Il s'avère en dernière instance que c'est le personnage, par sa façon d'investir, qui détermine le caractère essentiel de l'espace, qui en fait un lieu fermé, un lieu d'intériorité.

Après ce que je viens de voir sur le caractère de l'espace, je vais me pencher sur l'étude d'un lieu névralgique -la fenêtre- qui ouvre au regard des perspectives nouvelles.

- La fenêtre

Dans ***Le Collier perdu de la Colombe*** : Hassan regarde par les fentes de la voûte qui abrite les colombes voyageuses le monde de Leila. La fenêtre chez Khémir n'est pas un simple orifice imposé à l'irruption de l'air et de la lumière, c'est un spectacle, une autre scène. Plus qu'une ouverture ménagée dans le mur pour illuminer et éclairer les objets intérieurs, la fenêtre khémirienne est un lieu névralgique et fascinant, le lieu de l'exhibitionnisme et du voyeurisme.

- L'évasion du regard

Offrant des possibilités de communication accélérée entre l'intérieur et l'extérieur, la fenêtre permet à l'instituteur, prisonnier de sa chambre

minimaliste, de fuir sa solitude et de regarder au-delà des vitres colorées. C'est devant la fenêtre qu'il attend, lui aussi, le retour des baliseurs. L'image du bouraq est à ce titre, une deuxième fenêtre par laquelle le regard s'évade.

Le pigeonnier du **Collier perdu de la Colombe**, n'est pas un refuge pour *Hassan*, c'est une prison, un lieu de la fermeture. La présence des filles du maître dans ce jardin rempli de fleurs, l'attention qu'il porte aux pigeons et jeu de balançoire des filles s'opposent justement à l'emprisonnement de *Hassan* qui trouve dans la percée, qu'il a créée dans l'un des abris des pigeons voyageurs, un véritable moyen d'évasion. Le dehors va s'immiscer ainsi dans l'intimité de l'héros et l'« extravertir » suscitant chez lui un curieux mélange de fascination et d'impuissance. La fenêtre est la lisière spatiale privilégiée par où le monde extérieur envahit le monde intérieur mais en même temps c'est « une césure qui empêche que la communication devienne une ouverture réelle »²³⁸.

Cependant la fenêtre est-elle toujours libératrice ? Elle est en tout cas, la négation de la clôture et de l'exil. C'est pour cela que *Hassan* ne se lasse jamais de se réfugier dans le pigeonnier, d'épier, à plusieurs reprises, *Leila* et son jeu de balançoire. Réellement, ce n'est plus *Hassan* qui est en extérieur, malgré son appartenance au monde des hommes, c'est plutôt *Leila* qui, même dans un jardin clôturé, par son mouvement de balançoire et son rire qui paraît plus libre. Il est intéressant aussi de voir *Hassan* ainsi que son maître recevoir des messages de l'extérieur, d'un autre univers. Tel est le premier statut de la fenêtre dans **Le Collier perdu de la Colombe**.

Dans **Les Baliseurs du désert** la fascination qu'exerce ce lieu seuil est également importante. Les héros du film peuvent nous l'attester. Pour l'instituteur du moins, la fenêtre est bel et bien une échappatoire propice, même si elle est aveugle. Plus encore, par la fenêtre, le dehors va, peu à peu, s'immiscer à

²³⁸ BAUDRILLARD., *Système des objets*. Gallimard, 1978

l'intérieur de la chambre et briser la solitude où se trouve le jeune homme. La voix de la fille du *cheikh* arrive de cette fenêtre aveugle. Encouragé, l'instituteur perçoit par ce lieu le territoire qu'il peut envahir et décide d'aller dans la *skifa*. Tout comme *Hassan* qui décide d'aller aussitôt sur la route pour avoir des nouvelles de *Leila* à l'extérieur.

De même dans ***Les Baliseurs du désert***, le dehors s'engouffre facilement à l'intérieur de la chambre. Même aveugle, la deuxième fenêtre de la chambre de l'instituteur, avec son cadre fleuri n'est pas un obstacle étanche. Il est vrai qu'elle ne laisse pas pénétrer des images ou même la lumière mais les sonorités la pénètrent. Le bruit de l'ailleurs submerge la chambre et s'infiltrer dedans. C'est une fenêtre qui ouvre sur l'intérieur, sur soi.

Ishtar aussi, dans ***Bab'Aziz*** regarde de l'extérieur vers l'intérieur depuis la coupole en verre qui fait fonction de fenêtre. La fenêtre chez Khémir n'est pas faite que pour regarder de l'intérieur vers l'extérieur. Le regard est souvent intérieur. Dans le même film, dans la séquence de l'appel de la gazelle, l'entrée de la tente est un orifice sans vitres, une ouverture, une propension vers l'extériorité, aspiration au dehors à travers laquelle le prince est appelé vers l'ailleurs par le cri de son cheval. (Mais aussi à l'intérieur puisque l'intendant regarde l'intérieur de la tente à travers la même ouverture au début de la séquence).

La fenêtre a un autre statut, celui de refléter au personnage sa propre condition en lui montrant un paysage état d'âme, dans ***Bab'Aziz***, Zayd en se réveillant il découvre l'absence de Nour, il regarde par la fenêtre : dans une place circulaire en bas de l'immeuble, un enfant en bicyclette tourne en rond et quelques femmes entièrement vêtues en noir se rassemblent au centre chuchotant un terrible secret.

- Un représentant scénique du désir

Mais c'est aussi par la fenêtre que la passion fait irruption. Lieu névralgique, la fenêtre est la scène où se tressent les nœuds de la passion.

La fenêtre est ainsi le meilleur auxiliaire du regard, car comme lui, elle est double, bifaciale, ouverture / fermeture. Pour les êtres de Khémir, elle participe toujours à un autre lieu que celui où ils se trouvent.

Elle cache, par ailleurs le voyeur, le dissimule, valorise l'objet de la vision en l'encadrant, de même qu'elle préside à l'orchestration du désir et à la naissance de la passion. Cette fonction rituelle n'est pas seulement dévolue à la fenêtre et aux baies. L'éclairage participe, lui aussi, à faire naître le désir et à fantasmer un réel, somme tout décevant.

- Le jeu des lumières

Éclat de jour ou celui des appareils électriques, clarté étincelante qui impressionne l'œil est ce qui rend visibles les objets, lueurs fantasmagorique où s'élabore le rêve et où s'ébauchent les traits d'une autre vie... La lumière est partout présente, élément fondamental qui entre dans l'explication générale de l'univers cinématographique de Khémir. Dans cet univers dominé par le silence, et où l'intimité ne peut s'exprimer que par un mutisme délibéré, la lumière demeure le moyen privilégié pour traduire les remous de l'âme. Grâce à elle, l'homme est présent au monde et le monde à l'homme, et par son truchement se déploie le « théâtre intérieur » où se joue, en sourdine, le drame de chaque conscience et de chaque individu.

Pour mieux élucider l'importance de l'éclairage je vais donc examiner le jeu de l'ombre et de la lumière dans **Bab'Aziz** : dans la séquence de la mosquée souterraine, la lumière surgit sous le voile de la femme en noir, lorsque Ishtar le

soulève pour découvrir le visage qui se cache dessous. La lumière n'est pas physique, elle est spirituelle, elle surgit des yeux et du cœur.

Pour *Houssine*, dans la séquence de l'évocation de *Si Hassan* le génie du puits, cette partie sombre de la chambre du puits est, à ses yeux, l'espace de la représentation de l'ultime rencontre avec le génie. Sa grand-mère l'appelle pourtant depuis le patio éclairé d'une lumière presque zénithale et paradoxalement, c'est l'ombre qui est chargée de signes de la présence : c'est à elle de figurer le rêve et de créer une nouvelle réalité. Mais l'ombre se replie sur son mystère et n'offre plus au regard qu'un miroitement chatouillant ; le vide de la scène perçue.

Ailleurs, dans ***Le Collier perdu de la Colombe***, c'est la lumière qu'est dévolu ce rôle essentiel de signifier le vide et le néant. Dans les scènes de la mise du feu aux livres puis aux palmiers à la lisière de la ville, Hassan voit les signes prémonitoires de la « destruction capitale » qui va frapper les êtres du ***Collier perdu de la Colombe***. La lumière n'est plus, dès lors un simple éclairage mais plutôt l'expression de l'absence et du néant. L'aura de la lumière évanescence qui couvre les livres puis les palmiers et les enveloppe les vide de leurs substances pour en faire le spectacle et le reflet du vide : ils seront réduits en cendres rejoignant ainsi leur origine magmatique.

La lumière n'est pas un simple adjuvant du regard. Bien plus. Elle est chargée de signifier d'une part le vide qui enveloppe la vue des personnages et d'accuser d'autre part leur solitude. Sous l'effet de l'éclairage zénithal, la lumière devient corrosive et annihilante.

Après la disparition de l'instituteur dans ***Les Baliseurs du désert*** sa forme reste incrustée dans la chambre et on se rend compte de l'implacable agressivité du lit qui semble t-il, emprisonne et dévore. La forme de l'instituteur est ainsi

exposée dans une intensité multipliée dans le vide de la scène.

Khémir assigne ainsi à l'éclairage un rôle quasi-magique : signaler une présence fantomatique, là où il n'y a que du vide.

Cet extraordinaire pouvoir de l'éclairage et de la chaise nous permet d'affirmer qu'il n'y a rien de plus contraire à la dramaturgie khémirienne qu'un théâtre « concret ». Ce qui appartient chez lui à une théâtralité authentique, c'est cette présence, certes fantomatique, oppressante de l'acteur et le sentiment d'être piégé dans un espace fini et aliénant et d'être noyé dans un éclairage uniforme. La lumière ne révèle pas seulement la solitude des êtres, elle participe aussi à souligner les moments d'intensité dramatique et leurs prolongements dans la conscience du personnage. Le déplacement des personnages de l'ombre à la lumière ou inversement est toujours significatif.

Pour *Houssine*, son aveu au génie s'accompagne d'un jeu d'ombre et de lumière saisissant. Pour sonder les profondeurs de son moi et plonger dans l'obscurité de son âme, *Houssine* se cache dans l'ombre de la chambre du puits : c'est dans l'ombre qu'accouche l'âme et que se révèlent les secrets.

Dans ***Bab'Aziz*** aussi, le déplacement de l'héroïne est ainsi ponctué par des jeux d'ombre et de lumière d'autant plus significatifs qu'ils soulignent les moments où se fait jour la lucidité du personnage. La prise de conscience par Ishtar se fait lors d'un jour éclatant où elle se réveille de son évanouissement dans l'ombre de la mosquée souterraine, dans la fameuse séquence de l'aveu de Zayd qui lui raconte son amour pour Nour. Elle confirme son état amoureux, puis somnolente et exaspérée, elle s'évanouit une seconde fois. Sa perte de conscience symbolique a lieu à l'extérieur de la mosquée souterraine, en plein soleil. À ce titre, il se donne à lire comme une ascension vers l'affranchissement et la liberté.

De même l'évanouissement de Hassan en plein soleil suite au braquage qu'il a subi par le motard arnaqueur puis sa reprise de conscience grâce au secours du derviche roux marque son affranchissement et sa libération de la lourdeur de son souhait de vengeance.

Ainsi la lumière dévoile et réveille, montre et exhibe mais elle est chargée de significations symboliques. Elle aide le regard et le seconde, facilite la communication et attise les passions les plus secrètes.

- Conclusion

En somme, Nacer Khémir, par l'extrême délicatesse de son attention a cherché et peut-être saisi le moment et le lieu où les regards deviennent capables de se rencontrer. L'étude de l'espace nous l'a bien montré.

Par le jeu de l'ombre et de lumière, les éléments du décor sont perçus à différents moments, dans des éclairages différents. *« L'ombre et la lumière affirme, à juste titre Germaine Brée, soulignent le défilé lent et régulier du temps extérieur en opposition aux moments d'intensité dramatique, à leur prolongement voulu, et aux moments soudain accélérés où se fait jour la lucidité du personnage, donnant à celui-ci une cadence intérieure »*²³⁹.

Problématique de la vision

C'est l'instance narrative que je vais considérer ici. Il est à signaler tout d'abord que le statut du narrateur ainsi que les problèmes du temps et ceux des différents niveaux narratifs relèvent de cette même instance.

J'aurai ainsi à m'interroger d'abord sur les rapports temporels entre l'histoire et

²³⁹ BREE Germaine., op.cit.

la narration, ensuite sur la « personne » par laquelle le récit est raconté. Je tâcherai de dégager, à ce niveau, l'identité du narrateur, de voir dans quelle mesure il est « dans » l'histoire ou « hors » de l'histoire qu'il raconte et de déceler comme il donne « l'illusion » que ce n'est pas lui qui parle.

La troisième partie de mon chapitre s'intéressera à la problématique de la « focalisation » ou « point de vue ». Elle tentera de répondre à la question « qui voit » ?

- Un monde de « Showing »

Quel type de narration prédomine donc dans les films qui entrent dans mes préoccupations ? Il va sans dire que présent et passé se côtoient avec néanmoins une préférence nettement marquée en faveur du présent. Il suffit, pour s'en prendre compte, de parcourir la trilogie.

Dans *Les Baliseurs du désert*, le récit recouvre une durée qui ne doit pas excéder cinq jours (début par le jour et fini par la nuit). Dans *Le Collier perdu de la Colombe*, il recouvre quatre jours (début par le jour et fini aussi par le jour). Dans *Bab'Aziz*, il recouvre cinq jours (début par la nuit (prologue) et fini par le petit jour)

Chaque récit dans un même film comporte en lui-même une évolution temporelle (jour et nuit) et c'est dans la nuit que se passent les choses et se tissent les intrigues. Pour les deux premiers films, ces jours se déroulent selon un ordre rigoureusement linéaire. Ils sont écrits au présent²⁴⁰ : en abandonnant le principe du flashback, Nacer Khémir annule la distanciation temporelle et déroule les images du monde devant les yeux du spectateur, convié à participer

²⁴⁰ Bien évidemment, au cinéma les actions se passent toujours dans le présent. Ce qui est intéressant ici, c'est que la narration n'utilise pas de flashback.

au monde du « showing »²⁴¹ et la représentation, et à percevoir le spectacle comme actuel.

Dans ***Bab'Aziz***, les séquences de narration – contrairement à leur statut dans le reste du film – se présentent comme contemporains des événements qu'ils racontent, puisque le récit est au présent. Le narrateur intervient pour dire des faits qui pourtant succèdent rigoureusement aux faits racontés au passé simple dans les parties précédentes

Le narrateur ne regarde pas et ne décrit ce qu'il décrit que par mémoire, par le moyen du souvenir. Mais l'image ne peut le rendre qu'avec le présent. Dans ***Les Baliseurs du désert*** : la grand-mère, le *Hadj*, les habitants au moment de l'enquête policière. Dans ***Le Collier perdu de la Colombe*** : Aziz en racontant le texte de la page arrachée. Dans ***Bab'Aziz*** : tous les personnages sont narrateurs de leurs propres histoires, sauf Ishtar. Elle, elle écoute toutes les histoires et s'affranchie d'avantage à chaque histoire et à chaque rencontre. Avec ***Les Baliseurs du désert***, nous sommes en effet devant le plus sobre et le plus dépouillé des discours. Et sa nudité frappe par le contraste qu'elle offre avec le foisonnement baroque du ***Collier perdu de la Colombe***. La phrase est simple, dépourvue jusqu'à la pauvreté de tout ornement et de toute emphase. Se limitant à l'indispensable, un sujet et un verbe, elle se veut une simple indication de régie.

Les films de Khémir ne contiennent pas de monologues.

Deux temporalités interfèrent dans ***Bab'Aziz*** : une temporalité objective (celle de l'histoire) et une temporalité plutôt subjective (celle de la conscience du personnage). Mais même là, cet équilibre temporel joue en faveur du présent. À ce titre, ce film n'est pas un récit au passé d'une aventure achevée et finie ; bien au contraire, c'est le cinéma d'une mémoire attentive à ce qui se passe dans les

²⁴¹ « Showing » par opposition à « Telling », comme l'ont défini certains critiques américains.

régions, les plus obscures et les plus inextricables de l'être.

Dans **Bab'Aziz**, tout relève de la mémoire, non de l'histoire. Tout nous est transmis dans **Bab'Aziz** à travers la subjectivité des narrateurs. On ne peut que se souvenir ici de la distinction célèbre de Péguy entre « histoire » et « mémoire » : « *la mémoire et l'histoire forment un angle droit. (...) L'histoire glisse parallèlement à l'événement, la mémoire est perpendiculaire, la mémoire s'enfonce, plonge et sonde l'événement* »²⁴². Sans vouloir le paraphraser, je peux certifier que N. Khémir plonge, par les ressorts de sa mémoire, dans le gouffre de sa vie à la recherche de son moi.

Comprenons d'abord que l'histoire informe et structure le passé pour le ranger enfin dans « la boîte aux archives ». La mémoire au contraire est un retour vivant de l'homme aux profondeurs de son passé.

Alors que l'histoire ne peut que « styliser » les faits, la mémoire, par la passion qu'elle met en branche et par la fièvre qu'elle suscite (fièvre d'exploration et de connaissance), insuffle à l'événement plus de vitalité et lui confère plus de présence. D'où chez Khémir, cette jubilation à réaliser **Bab'Aziz**.

Ce qui rend particulièrement fascinant ce film de Khémir, c'est qu'il est, pour l'essentiel, une « opération de mémoire », « un effort douloureux d'imagination ». De là, le désordre temporel et cette alternance du présent et du passé. L'une des préoccupations de Khémir n'est pas seulement de sonder ce passé, mais de saisir également ce présent où se dévoile le secret de la vie. Il s'agit pour lui de cerner plus précisément où le passé et l'avenir sont intégrés dans le présent.

Dans cette optique, ce qui compte le plus, ce sont justement ces passages de

²⁴² BEDARIA François., « *Histoire et mémoire chez Péguy* », Vingtième Siècle, Revue d'histoire 1/2002 (n°73), pp. 101-110

l'univers intérieur à l'univers extérieur. Ici se trouve la clé de la méthode narrative de l'auteur de **Bab'Aziz**. On peut comprendre dès lors cette alternance des différents niveaux narratifs dans le film ainsi que le désordre temporel apparent. Il convient d'examiner maintenant les ouvertures de nos films, l'analyse de la première séquence (ou du prologue, s'il y a lieu) est susceptible de nous révéler le type de « parole narrative » en jeu dans l'œuvre étudiée.

- Qui parle ? Ou les registres de la parole

Je prends comme point de départ à mon étude « l'ouverture » de chaque film. Je commence par noter que tous les films de Khémir commencent par une citation d'où l'importance du discours et de l'héritage littéraire dans l'emploi de la citation comme un concentré de discours linguistique.

Comme un livre, Khémir commence son œuvre par la parole et non par l'image. Selon R. Jean, « *la première phrase met en mouvement le livre dans son ensemble, l'orienté, le dirige... la phrase seuil réalise le passage du silence à la parole, d'une absence à l'ouvre* »²⁴³. Autrement dit, l'incipit d'un film agence souvent un « raccourci de son fonctionnement ». Le spectateur est d'emblée, jeté au vif de l'acte, celui d'une « confession », d'un « aveu » dès l'incipit. Le déclenchement de la narration coïncide avec l'instauration d'un contrat entre l'auteur et le spectateur.

Comme dans **Le Collier perdu de la Colombe**, dans **Les Baliseurs du désert**, il y a une impression que rien ne précède la toute première séquence. L'histoire débute bel et bien à cet instant là, choisi par l'auteur. Dans **Bab'Aziz**, par contre, comme le prologue, la première séquence du film semble être précédée par un événement qu'on soupçonne et qu'on a hâte de découvrir.

Les récits des films, écrits sur le mode du flashback, de la remémoration et du

²⁴³ JEAN Raymond., « *ouvertures, phrases seuil* », in critique n°228, Mai 1971

souvenir sont, on le voit, écrits au passé, la narration se donne donc comme ultérieure aux événements racontés. Mais comme l'a très justement souligné R. Barthes, ce passé nous semble particulièrement dé-temporalisé : « *Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un temps verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience* »²⁴⁴.

Les termes d'« abstraction » et de « temps verbal pur » me semblent parfaitement aptes à le décrire. Tout en utilisant le plus habituel des temps du récit, l'auteur nous semble parvenir à en faire disparaître, à en démolir les implications et les connotations idéologiques habituelles. Mais encore qui parle dans ce début de film? À vrai dire personne, ou plutôt une voix. Voix aussi abstraite et aussi neutre que le regard khémirien. Le narrateur est parfaitement absent de l'histoire qui se raconte. Anonyme et sur ses gardes, il ne s'introduit en aucun cas dans le récit, sauf dans quelques passages ambiguës qui pourraient être celle d'un personnage qui se souvient ou qui rêve. Sauf dans ***Bab'Aziz*** et parfois dans ***Les Baliseurs du désert*** car le souvenir révèle naturellement le narrateur.

Toutes les hypothèses sont plausibles, surtout dans l'ensemble du récit, personne ne parle : le spectacle se déboîte devant nos yeux. Spectacle qui prend son point de départ des dialogues des personnages ainsi que de leurs mouvements, de leurs gestes et leurs déplacements.

Par ailleurs, ***Bab'Aziz*** et ***Les Baliseurs du désert*** présentent deux types d'expression différents. Dans ce dernier film, on retrouve la « transparence maximale » que vise l'énonciation du récit. Le " je " qui narre se perd et se dilue dans la « non-personne ». Dans ***Bab'Aziz***, le " je " du narrateur

²⁴⁴ BARTHES Roland., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p. 90.

et celui du personnage se fondent à la fin du film, abolissant ainsi toutes les étendues et créant une opacité propre au discours direct. Dans **Bab'Aziz** c'est *Bab'Aziz* qui raconte mais il meurt avant la fin du film. Qui est-ce qui pourrait terminer la narration de l'histoire après lui ? Son âme peut-être ?

Cette présentation indirecte du personnage cinématographique est caractéristique d'une bonne partie de l'œuvre khémirienne. En usant du narrateur objectif, l'auteur des **Baliseurs du désert** tient à souligner l'écart qui le sépare de ses films. Or, comme nous l'avons déjà observé, cet écart et cette distance ne sont qu'apparents. En réalité, Nacer Khémir ne nous montre que ce que voient les héros du film. Chez lui, l'image reste sélective, le réel est toujours perçu à partir d'un point de vue unique et unilatéral, de sorte que le récit est toujours subjectivé. Même si la présence de Khémir dans ses propres films est physique, puisqu'il y incarne fréquemment des rôles principaux, à savoir **Au pays du bon Dieu, Les Baliseurs du désert**, et **Looking for Muhyddine**, cette attitude ambiguë est traduite sur le plan verbal par des expressions qui laissent percevoir des " intrusions d'auteurs ". L'ambiguïté de ce discours résulte du fait que le narrateur, tout en adhérant aux paroles des personnages, ne leur cède pas pour autant la parole, ou pour dire les choses autrement, « le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues ».

Parfois dans **Bab'Aziz**, le dialogue prend la relève de la voix qui conte. Dans ce cas, le narrateur disparaît pour être relayé par les personnages qui vont occuper, dès lors, le devant de la scène. *Bab'Aziz* est dans le discours, le prince, au contraire ne parle jamais, il est plutôt dans la contemplation et le silence. On comprend maintenant pourquoi l'apparente objectivité de ce début de **Bab'Aziz** est trompeuse. Ce récit n'est pas mort, fini, au contraire c'est un récit qui se ferme devant nous, à mesure que nous le regardons.

On constate donc que dans l'œuvre khémirienne, comme d'ailleurs dans toute l'œuvre cinématographique, c'est le dosage des différents registres de la parole qui détermine donc degré d' " objectivité " ou de " subjectivité ", d' " opacité " ou de " transparence " .

Dans ***Bab'Aziz***, le narrateur est classique. Aussi le récit est-il toujours présenté par un narrateur absent et insituable.

Si parler c'est se délivrer, regarder l'est encore plus. Aussi le « je » narrateur coupe-t-il souvent son soliloque et se constitue-t-il en insistance percevante. Il change souvent de statut et d'objet de la perception, il devient regard jeté sur les autres.

Dans ***Bab'Aziz***, le « je » sonde les profondeurs de son passé et se souvient d'épisodes enfouis dans sa vie. Mais grâce à sa versatilité, le narrateur confère à ses propos une nouvelle dimension : celle de visualiser. Il réveille le souvenir et au lieu de le pleurer, il se visualise grâce au jeu de l'instance percevante. De sorte que nous n'avons plus un film du souvenir mais bien un film du regard.

Le choix de l'auteur correspond à un projet précis : le pacte narratif qui fonde le type de relations souhaitées entre, d'une part, l'auteur et le spectateur virtuel, d'autre part, entre le narrateur et le narrataire. À cette relation est étroitement liée la problématique du « point de vue ». Celle-ci renvoie en effet à « tous les problèmes soulevés par les rapports que le narrateur entretient avec ce qu'il raconte et avec son spectateur »²⁴⁵

Dans toutes les histoires racontées dans ***Bab'Aziz***, les narrateurs narrent leurs propres histoires sauf dans le cas du personnage de *Bab'Aziz*, ce dernier raconte une histoire avec laquelle il n'a aucune relation mais qui s'avère la sienne à la fin du film.

²⁴⁵ VAN ROSSUM-GUYON Françoise., « *Point de vue ou perspective narrative* », in *Poétique* n°4, 1970, p. 476.

Je m'efforcerai d'analyser dans la partie suivante, le fonctionnement de la perspective narrative dans les films qui entrent dans mes préoccupations. Signalons tout d'abord que « vision », « aspect », « perspective narrative » et « focalisation » relèvent d'un même souci et renvoient d'une manière générale aux différents types de perception reconnaissables dans le récit. Plus précisément, c'est du point d'optique où se place le narrateur pour raconter son histoire qu'il s'agit, c'est-à-dire du foyer narratif de l'angle de prise de vue.

- Un regard central ou le regard déclencheur

Dans *Les Baliseurs du désert* et *Le Collier perdu de la Colombe*, le récit, on s'en souvient, commence par une présentation neutre et objective. Mais il apparaît très vite que les informations qu'on nous donne s'organisent à partir d'une conscience centrale, celle d'un personnage en situation d'un réflecteur.

Dans *Les Baliseurs du désert*, c'est du point de vue d'un instituteur debout derrière les vitres d'un bus que les lieux sont donnés à voir.

Tout au long de ces deux films, tout est donc présenté et décrit en perspective, celle d'un percevant en situation. *Le Collier perdu de la Colombe*, ne se soustrait pas à cette règle. La situation effective du jeune homme qui regarde une page déchirée représentant un femme faisant fonction d'une photo-souvenir. La distance tant spatiale que temporelle contraint le personnage-narrateur à jeter un regard sur son passé, à imaginer et à ressusciter des épisodes restés longtemps enfouis. C'est pendant cette « résurrection » que le personnage-narrateur va prendre conscience de sa solitude passée et son présent douloureux.

L'image (peinture) va faire dévier les pensées de l'héros vers les profondeurs de son existence, suscitant ainsi rêveries, souvenirs et réflexion. Le subjectif n'est

au fond que le déploiement spontané d'une activité mentale intense et désordonnée. Soudain intrigué par tel ou tel événement fugitif de la réalité présente ou passée, l'héros revient à soi, plongeant dans les ténèbres de son existence. Ce va et vient incessant entre le présent et le passé, entre le dehors et le « dedans », cette alternance en perception et de réflexivité, **Le Collier perdu de la Colombe** l'illustre à merveille.

Force m'est de signaler par ailleurs, qu'au fil des films, des relations amoureuses se tressent entre le narrateur et le récit qu'il raconte. Une isotopie de la possession amoureuse se trouve en filigrane dans toute l'œuvre et plus explicitement dans **Bab'Aziz**, le narrateur et son récit s'éloignant l'un de l'autre (point de vue objectif) pour se rapprocher de nouveau ; puis se frôlent et se pénètrent (focalisation interne).

Bab'Aziz est à ce titre, le film du film entrain de se constituer, de se faire. L'originalité de Khémir est d'avoir fait de cette aventure filmique une histoire d'amour : le récit doué d'une vie propre, filtre d'abord puis s'accouple avec celui qui l'invente. Mais en situation de voyeur, le spectateur, assiste à ces rencontres et à ces déchirures, avec fascination.

Une écriture de regard

- Les jeux de l'illusion

Des regards qui s'échangent. Des images qui nous le disent ; mais ces images, leur progression et leur montage ne font pas que montrer le regard, elles le rendent présent au sein même de la trame qui se forme, elles le prouvent, elles l'attestent, elles le créent. Je veux dire qu'au lieu de peindre le regard, l'écriture khémirienne se fait regard. Le film se déroule, les miroirs multiplient les reflets

et le récit se fait mimétique, « scénique ».

- Mise en abyme : la trilogie et ses miroirs

Les films de Khémir appartiennent, de près ou de loin à cette catégorie d'écrits dédoublés, réfléchis, en quelque sorte, sur eux-mêmes. De même qu'en héraldique²⁴⁶ on parle de mise en abyme lorsque à l'intérieur d'un blason un second blason reproduit en miniature le blason initial, de même on peut parler de construction en abyme polyvalente et polyscopique à propos des films de Khémir parce qu'ils autorisent tous les effets de miroirs.

Tout partiel et fragmentaire qu'il est, ce procédé n'est pas pour autant une technique de présentation artificielle ou pittoresque. C'est ainsi qu'il est inséparable du contenu thématique de *Bab'Aziz*, par exemple.

- Le Miroir : le monde et ses miroirs

L'écriture du film a ses miroirs, le monde en a les siens mais pas seulement le miroir en tant que tel mais aussi toute surface réfléchissante, comme l'eau par exemple (de la source dans *Bab'Aziz*, du puits dans *Les Baliseurs du désert* et les fontaines dans *Le Collier perdu de la Colombe* et dans *Bab'Aziz*).

Grâce au miroir le monde se dédouble et les êtres ne sont plus tentés de vivre en circuit fermé avec leur propre image. À ce titre, le miroir est un objet d'ordre symbolique qui ne sert pas à refléter les traits de l'apparence de l'individu mais qui accompagne ses désirs et qui préside à la naissance et à l'éclosion de ses phantasmes et de ses obsessions. Dans *Les Baliseurs du désert*, plus que dans un autre film, il détient la fonction intradiégétique essentielle.

²⁴⁶ Relatif aux armoiries.

- Le regard améliorateur

Quand les regards s'échangent, « une sorte de réciproque limitation simultanée » s'opère. « *Tu prends mon image, mon apparence, je prends la tienne. Tu n'es pas moi, puisque tu me vois et que je ne me vois pas. Ce qui me manque c'est ce que tu vois. Et à toi, ce qui manque, c'est toi que je vois* »²⁴⁷

Dans ***Les Baliseurs du désert***, la scène du miroir est l'axe du film. Les deux héros, en devenant pur regard, retrouvent une quiétude depuis longtemps perdue, ou du moins dans le premier tiers du film (car elle est placée exactement à la fin du premier tiers). La fille du cheikh qui a longtemps apparue dans le film muette, immobile et au regard de souffrance et de douleur, s'exprime (même sans paroles) maintenant avec plus d'aisance et avec moins de peine, comme si le miroir l'avait désamorcé et dédramatisé.

Retour à soi, le miroir est aussi, l'intercesseur de rencontres miraculeuses. Il n'est pas que cela. Khémir multiplie l'usage du miroir dans ***Les Baliseurs du désert*** pour accentuer l'idée d'illusion inhérente à l'univers du film. Tout est fugace et fuyant. Tout est reflet, mirage, apparence trompeuse. La lumière du soleil ou celle du couchant est réfractée par les miroirs obliques du jardin des enfants. La lumière du soleil réel est augmentée par celle du soleil fabriqué par des gros clous en argile dont la tête est marquée par des débris de miroirs et installés par les enfants. Lumières de brillances de miroirs et soleil, le cosmique et l'humain, le macrocosme et le microcosme, tout est là, focalisé sur les enfants comme s'ils étaient au centre du monde, éblouissants, fascinants et insaisissables.

Cependant, le miroir n'est plus l'instrument du regard sur soi mais se situe sur le

²⁴⁷ VALÉRY Paul., *Tel Quel*. Gallimard, 1941, p. 43.

trajet qui relie les personnages les uns aux autres.

« L'instituteur vient découvrir l'origine de la voix qu'il entendait depuis sa chambre.
La fille du *cheikh* regarde l'instituteur en face d'elle.
Elle lève les mains. Elle regarde l'instituteur.
Elle déplace la main droite sur la gauche. Elle les regarde.
Elle remet sa main droite à sa place. Elle regarde l'instituteur.
Elle déplace la main gauche sur la droite. Elle les regarde.
Elle baisse les mains.
L'instituteur la regarde.
Elle tient un miroir circulaire par les deux mains de manière à contenir l'image de l'instituteur en face d'elle.
Elle se regarde dans le miroir.
Elle met le miroir contre sa poitrine et ferme les yeux.
L'instituteur la regarde.
Elle se retourne et entre par la porte de ses appartements et disparaît laissant la porte entrouverte. »

(Les Baliseurs du désert)

Entièrement pris dans le miroir, les personnages vivent, un moment, une confusion sentimentale et physique où ils trouvent le bonheur. Le miroir ne réduit pas le sujet à lui-même, mais le conduit à la reconnaissance et à la fusion avec son moi. Le miroir est ainsi mis au service d'une passion qu'il participe à créer et à intensifier. Dans **Les Baliseurs du désert**, l'amour se développe par un hymne-blason et qui se nourrit par le chant de la voix de la fille du cheikh dans la séquence où l'instituteur, dans sa solitude, vient accueillir le chant près du puits de sa chambre (une sorte de fenêtre aveugle, au centre de la quelle, un miroir carré montre son caractère pensif lorsqu'il se penche sur le puits). Voix douce et calme chantant l'amour et la solitude.

Les êtres de Khémir retrouvent, au-delà du bien et du mal, dans ce monde de reflets, une image beaucoup plus séduisante et beaucoup plus rassurante, celle où l'amour n'est pas interdit et où la fraternité est possible. Pour eux, en effet, il n'y a à ce moment ni jour, ni nuit, ni sommeil, ni faim²⁴⁸. Ils sont tous entiers dans l'expérience. Hors du temps... Et de l'espace, comme si le miroir ne reflétait guère les objets et le décor soustrayant leur image à l'ordre des choses et les constituant comme un tout indistinct rendu à son état origine sans masque et sans fard. Le miroir unit et rapproche. La peinture en héritage le fait-elle ?

- La peinture en héritage ou le miroir diachronique

Miroir diachronique du personnage, la peinture en héritage constitue, chez N. Khémir, l'éliation du temps et surtout « *la maîtrise imaginaire de la naissance et de la mort* »²⁴⁹. Cette nostalgie des origines est en œuvre dans tous les films de la trilogie : dans ***Les Baliseurs du désert***, il y a l'image de la vieille femme dans le livre mais surtout l'image du bouraq et celle de la trace de la main au verso, dans ***Le Collier perdu de la Colombe***, il y a l'image de la princesse de Samarkand dans la page déchirée mais aussi toutes les compositions calligraphiées des noms de l'amour, celles du maître, celle de *Haroun* le singe et celle du linceul du Prince et finalement, dans ***Bab'Aziz***, toutes les compositions calligraphiées de l'architecture, de la lettre du calligraphe et du costume de *Bab'Aziz*). Nulle trace du figuratif dans ***Bab'Aziz***.

Qu'en est-il alors de ce grand découragement à vivre qui a frappé les membres de cette famille, rongée par le malheur et l'attente ? Le cheikh se refuse à nous le montrer et même sa fille par son silence et ses chants et gestuelle mystérieux.

²⁴⁸ Dans le village des Baliseurs, on ne mange pas, on ne travaille pas. On s'assoit pour parler, on se fait beau et on cherche le trésor et on dort.

²⁴⁹ BAUDRILLARD., *Système des objets*. Gallimard, 1978, p. 92

Ce que cachent cette peinture à double faces ne mérite sans doute pas d'être vu et exhibé « cette sorte d'invisible doit le rester (...) cet invisible, (l'image) le nie, résolument »²⁵⁰.

Rien n'est dit sur l'invisible, sur le caché que l'image refuse de nous montrer. Dans ***Le Collier perdu de la Colombe***, en voyant la page déchirée, Aziz ordonna à *Hassan* de la jeter car elle porte la malédiction, Aziz refuse-t-il de se voir en femme ? C'est au moment où *Hassan* découvre la vérité du sujet de l'image mystérieuse que la malédiction survient.

La princesse de l'image sourit-elle ? Est-elle triste ? Que révèle son regard ? Son attitude ? L'image tait ce qu'elle est chargée de nous dire. Et ce qu'elle montre, elle le spiritualise, le fige, dans l'impérissable. « Corps sans chair » sans fond du tout, « le fond ayant été ramené vers la surface, de sorte qu'il n'y a plus de différence, ou qu'il ne devrait plus y en avoir entre l'être et le paraître, la latence et l'apparence ». Objet mythifié, l'image n'est pas en fait un discours aux autres mais bien à soi-même, signe d'une ère antérieure, plus harmonieuse et plus idéale.

Dans ***Les Baliseurs du désert***, l'image du *bouraq* est une lutte contre la mort, lutte éternelle qui pousse les hommes à croire en cette icône et espérer un éventuel retour. Peindre le *bouraq* pour l'accrocher près des lits des disparus, garantie d'authenticité et signe d'une vie continue, quasi-éternelle.

Peindre le *bouraq* renvoie « non plus à la chose absente mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée »²⁵¹.

²⁵⁰ SALENAVE., *Le corps et ses fictions*, Ed. de Minuit, 1983, p. 95.

²⁵¹ SALENAVE., *Le corps et ses fictions*, Ed. de Minuit, 1983, p. 88.

- Une vision « simultanéiste »

Les Baliseurs du désert, il semble bien, de par même la construction topographique du film, que Nacer Khémir affectionne la « multiplication des milieux spatio-temporels » ; ce qui lui facilite de peindre le ralentissement du drame causé par le départ des jeunes hommes du village tant dans la conscience de la grand-mère entrain de discuter, que celle de l'instituteur qui l'écoute ou du drame causé par l'histoire du trésor tant dans la conscience du Hadj entrain de raconter la version juste (la vérité) à l'Assam que dans celle de Houssine (voyeur caché) qui les écoute en secret du haut de la cheminée.

Tout au long de ces films, Nacer Khémir réussit le tour de force de rendre littéralement la simultanéité des consciences. Ses personnages sont ainsi tous présents et en même temps. Ce qui passe l'est à chaque instant non du point de vue du spectateur mais celui de tous. Le réalisateur parvient de la sorte à offrir à la curiosité du lecteur les événements au fur et à mesure qu'ils se présentent au regard du personnage.

- Une durée nue

L'un des aspects les plus attachants de l'œuvre khémirienne est la présence d' " une durée nue " qu'on sent à l'œuvre.

Qu'on se rapporte aux multiples scènes des faces à face de l'instituteur et la fille du cheikh dans *Les Baliseurs du désert* (6min:00s, 27min:45s, 39min:28s, 53min:15s et 56min:08s), scènes où les personnages ne font que se regarder, avec obstination, dans le silence le plus complet dans l'immobilité la plus totale. Qu'on se rapporte aussi à la scène du face à face amoureux de *Hassan* et *Aziz* (la princesse de Samarkand) dans *Le Collier perdu de la Colombe*.

À travers une porte dans un couloir d'une zaouïa en plein désert, *Hassan* et *Aziz* se tiennent debout, l'un en face de l'autre, se regardent, l'un avec insistance, l'autre avec méfiance, se lançant des bribes de mots. Ce n'est qu'au terme d'une longue attente, et c'est grâce à son étonnement et son ivresse qui grandissait en savourant le sens de la page déchirée que *Aziz* en vint à regarder devant lui, *Hassan*. La lecture de la page continue en voix of comme s'il la savait par cœur. De même dans *Les Baliseurs du désert*, nous attendons désespérément que l'instituteur et la fille du *cheikh* quittent leur léthargie, éludent l'écoulement des heures vides, et brisent le cocon du silence. Le temps est suspendu et le récit sombre dans l'immobilité : rien ne se passe sinon l'écoulement des heures. Khémir dédramatise ainsi le film et le débarrasse du « parasitisme » de l'intrigue et des facilités de l'affabulation : le film décongestionné de toute brocante métaphorique et rhétorique, s'élève contre l'impérialisme de la « trame » et de l'anecdote. C'est contre le mensonge du cinématographique et du « psychologisme » que Khémir riposte, refusant ainsi le large bavardage élocutoire au profit du silence et de l'absence. Pour arriver à ce film « non aliéné », il fait le vide autour de lui en désintégrant l'image et le récit.

Il ne s'agit désormais plus pour Khémir de mettre l'accent sur l'aspect dramatique du récit. C'est-à-dire sur les actions considérées dans leur déroulement narratif, mais sur la mise en image même. On est étonné devant ces récits dépouillés mais intransigeant, qui ne laissent aucune concession à la facilité, et dont l'envoûtement est cependant irrésistible.

C'est que, cette esthétique de la dédramatisation que Christian Metz assimile à ce qu'il appelle " l'Antonionisme " dans le cinéma, n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme de dramaturgie.

- La technique du ralenti

Nacer Khémir est désormais connue pour sa prédilection pour ces dialogues coupés et " somnambuliques " ainsi que pour ces débris du langage jetés comme des signes sur le blanc de l'écran. Dans le creux de cette " typographie lavée, blanche " au fond de ces espaces blancs, on trouve tapis, le silence et la lenteur.

Pourtant, dans ce monde de silence et du ralenti, tout est mouvement. Un mouvement dont la qualité primordiale est d'être comme intemporel. L'activité gestuelle des personnages, leurs mouvements et leurs attitudes sont comme arrachés à l'écoulement de la durée et montrés en gros plan. L'image suscite ainsi une « *visée purement spectatorielle, une attitude de contemplation dans l'extériorité* »²⁵². Au contraire, le mouvement donne aux objets filmés une corporalité et une autonomie qui étaient refusées à leur effigies immobiles, il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme " figures " sur un " fond " ; libéré de son support, l'objet " se substantialise " ; le mouvement apporte relief et le relief apporte vie. C'est ainsi que s'exprime Christian Metz dans ses *Essais sur la signification au cinéma*.

Dans l'image khémirienne, s'il y a mouvement, il est toujours au ralenti, les personnages simples silhouettes – esquissent des gestes, décomposent des mouvements presque saccadés qui nous donnent une singulière impression d'irréalité quasi onirique. Nacer Khémir impose à ses films de purs ralentissements cinématographiques. Il vise, par les jeux de l'ombre et de lumière et par la monstration des mouvements, à rendre tangible la lenteur qui caractérise ce monde de " science-fiction " qu'est son univers. « Le résultat est d'une beauté immobile et silencieuse qui peut surprendre ». Ces images, ces

²⁵² METZ Christian., *Essais sur la signification au cinéma*, Ed. Klincksieck, 1972

gestes, ces mouvements de caméra, ces temps morts, composent sur l'écran blanc une image de type très nouveau.

Nacer Khémir est conscient de la valeur sacrée de l'attente. Il n'active pas ses récits, voilà pourquoi ceux-ci ont un rythme si lent, presque irritant. Cette lenteur a quelque chose de diabolique. Les personnages s'arrachent des gestes, décomposent des mouvements. Trop faibles et désenchantés, les hommes de Khémir s'immobilisent, et, inutiles, croupissent, là, dans la chaleur du soleil. Présentée par Khémir, cette scène n'a pas un " temps mort ". Khémir excelle à nous montrer la signifiante diffuse de ces instants de la vie ordinaire considérés comme insignifiants ; intégrés au film, le " temps mort " renaît au sens.

Ce « temps mort », les êtres de Khémir le comblent du flux de leurs morts. Parler est désormais le substitut d'agir, et même de vivre. Les habitants du village des *Baliseurs du désert*, notamment la grand-mère, le Hadj et le cheikh, parlent leurs histoires beaucoup plus qu'ils ne les vivent : à moins que les parler, ce soit justement les vivre. La parole est ici le lieu de toute action et de toute passion. C'est elle qui établit entre Hassan et Aziz (la princesse de Samarkand) dans *Le Collier perdu de la Colombe*, une communication indirecte qui a besoin pour exister, de l'intermédiaire d'une histoire fictive, d'une sorte de jeu théâtral (l'alibi du livre sur l'amour).

Seuls les enfants et les fous courent dans l'univers de Nacer Khémir, à l'image de ce derviche angoissé du *Collier perdu de la Colombe* ou du derviche roux de *Bab'Aziz* qui marche en prenant « la direction du tournoiement du monde »²⁵³. Les autres personnages évoluent lentement, poussant le film vers la théâtralité la plus pure. Apprécions la succession emphatique et théâtrale de ces mouvements dans *Les Baliseurs du désert*.

²⁵³ L'Amant de Duras

Ces gros plans fixes sur de l'instituteur et la fille du cheikh sont animés, à l'intérieur par des mouvements très succincts, très brefs, perçus dans leur successivité temporelle. Ajoutons à cela ce face à face silencieux, immobile et intrigant et malgré la gestuelle de la fille du cheikh qui en dit long sur ce qui se trame en elle, la confession demeure un mystère.

Toujours est-il que le tableau reste figé. Il nous donne l'impression que le temps s'est arrêté de couler. La suspension du temps se matérialise par un arrêt du mouvement. L'une des marques de ces moments où le récit semble se faire et se figer sous ce que Sartre appellera " le regard pétrifiant des choses ", c'est justement l'arrêt de toute conversation, la suspension de toute parole humaine »²⁵⁴. Les deux personnages semblent rentrer dans un silence « hors-temps » et « hors-langage ». Comme si le temps se trouvait coupé de sa temporalité. Il ne coule plus, figé comme les personnages dans une sorte de présent éternel.

- Une écriture filmique

Les films de Khémir gomment toute référence géographique. En omettant de nommer les lieux et en composant des décors de mondes non reconnaissables, le réalisateur fait échapper le film du côté du réalisme.

Mais l'originalité des films réside dans le rôle assigné à la caméra. Celle-ci ne contente plus d'avoir un rôle unique, comme dans un certain type de tradition classique, où elle surplombe l'événement, et où elle a un point de vue " objectif ". C'est, je crois, un des grands apports de l'écriture filmique chez

²⁵⁴ METZ Christian., *Essais sur la signification au cinéma*, Ed. Klincksieck, 1972

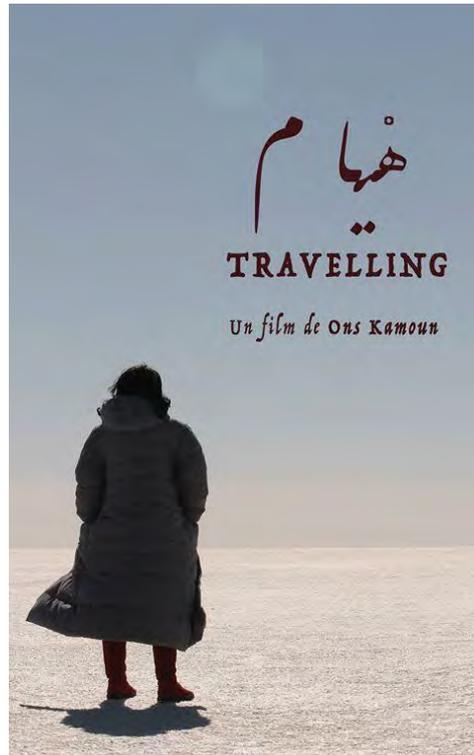
Khémir : une caméra qui n'ait pas un rôle unique et fixe pendant tout le film, ou pendant toute une séquence, mais qui change sans arrêt.

Khémir déréalise le réel en détruisant l'espace et le temps et en tissant autour et à l'intérieur de son œuvre un véritable réseau d'ombres et de lumière qui laisse le spectateur osciller entre le rêve et la réalité.

En s'élevant contre l'hégémonie du narrateur omniscient et olympien, Khémir libère le " point de vue ", de sorte que le réel nous est rendu dans sa multiplicité et selon des angles de prise de vue différents et devenant un lieu " d'irréalité ", un point d'abstraction que fixent dans le vécu un certain nombre d'ancrages dont le reflet des miroirs, le jeu des regards et le glissement continu des personnages les uns vers les autres.

PARTIE 3 : TRAVELLING, UNE SORTE DE PENSÉE MANUELLE, EXPÉRIENCE CONCRÈTE DU CINÉMA

Chapitre 1 : Vérification : Soi / Paysage / Equipier



Texte de *Travelling*

« On m'a affectée ici

Je vivais dans une grande ville

Et je me suis retrouvée ici

Et ce désert.... est plus vaste que toute ville

Il remplit mon âme de deux souffles

Un qui me vient du ciel

Et l'autre de la terre

Là bas au loin...

Au delà de l'horizon...

Il y a une autre ville... qui attend... les voyageurs errants

Voici Chott El Jerid...

Un vaste marais où stagne le sel...

Qui éblouit les yeux... et le cœur.

Cette terre, sous mes pieds... ressemble à une autre terre dans une autre planète

Celle-là aussi brille au loin.

Terre maudite... Terre de sel... Terre railleuse...

Enveloppée de légendes...

Des légendes qui ravissent... et des légendes qui effraient.

Dernier endroit, où l'homme peut évaluer son humanité

Et rien ne t'empêche d'avoir des images même durant la tempête

*Ceux qui nous ont précédés dans le désert ont entendu des voix qui les
interpellent*

Moi aussi, j'ai suivi la voix

La passion est secrète...

Et il n'y a pas de mots qui la traduisent....

Ne crains pas sa blessure...

Pour que la Lumière soit en toi.

Tout devient clair quand on l'explique, sauf la passion...

... qui ne se clarifie que quand on ne peut la traduire.

Tu ne la ressens que quand tu t'y perds

Et seuls les errants balisent le chemin

Chacun d'eux est un fil qui me suspend là-haut.

Je m'entends dire : "Raconte moi, non raconte toi !"

Raconte ce que tu connais le mieux

Et même si tu ne sais pas encore...

L'image t'ouvrira les yeux

Et te renverra à toi même.

Comme le désert

Je me pose toujours les mêmes questions...

Pourquoi le cinéma ?

Est-ce les questions qui ont généré les films ?

Ou alors les films qui ont provoqué les questions ?

Et pourquoi tous ces questionnements ?

Année après année... Nous avons avancé sur un chemin étroit

Chaque film est un saut dans le vide

Il montre la poussière... pour parler de l'air

Des images comme des traces...

comme des cicatrices... comme des tatouages

Des passions à couper le souffle disent combien le corps et l'âme...

se tiraillaient et se complétaient...

... comme l'image et le son

Je m'entendais dire à chacun d'eux :

" Raconte-toi "

Et quand j'ai entendu, j'ai compris

J'étais occupée à ouvrir des routes

à ceux qui ont oublié le rêve

et m'ont abandonnée sur les chemins de l'errance

Seule...

J'ai vu le Songe...

Je me suis vue balancer

Une fois... j'aspire

Une fois... je sombre

Le désert est la porte de la voute céleste

*Nous sommes terre de cette terre
Nous l'observons fascinés
Et tous ceux qui sont là-haut
nous regardent et entendent nos cris comme des chuchotements
Nous , les arrachés du ventre de la terre ...
émergés du fond des mers...
Nos racines viennent de là-haut ... derrière la lumière
Debout ...
Nous nous balançons comme des étoiles
Et parfois des étoiles tombent...
Et quand le soleil claque
Tu te débarrasses de tes peaux
Comme si devant cette immensité nue tu ne peux que te mettre à nu*

*Je n'ai pas beaucoup d'images
J'ai filmé pour ... ne pas oublier
Pour témoigner de ce que j'ai vécu
On l'appelle Homme parce qu'il oublie...
Moi aussi, comme vous, je sais oublier
Comme vous j'ai une mémoire ... et je sais oublier
Moi, quand je vous retrouve...
je me souviens de vous...
C'est vous qui me " tuez "...
Et là tout se clarifie
Pour chaque film, j'ai dû m'effacer et fusionner avec chacun d'entre vous
Et le cinéma c'est mourir un peu et renaitre de sa propre mort
Et tu recommences à chaque fois, jusqu'à ce que tu échappes à ta propre mort
Il faut que je réapprenne tout depuis le début »*

Ons Kamoun, Mars 2017

Notes d'intention

1- Parties du projet

- Mon Désert à moi
- Quête identitaire
- Voyage initiatique

2- Objectifs

- Un moyen de reconstruire et de réédifier, rassemblé de bribes d'espoir, des germes de...
- Le film se veut exhaustif, racontant une expérience d'amour, pour des jeunes personnes, pour une ville triste, pour un pays en décombres, pour un cinéaste pluriel « à la recherche de son propre regard ».
- Parler d'un projet de vie

3- Développement

- Mon Désert à moi

Ce n'est pas forcément le prologue du film, j'en reparlerai plus tard. Partir vers le désert réparateur, faire le vide. Rencontre de mes futurs étudiants : compagnons et collaborateurs et identification.

- **Quête identitaire** À travers l'vocation des voyages d'une vie à travers plusieurs lieux.

- Voyage initiatique

De Tunis vers Gabès et de Gabès vers tous les lieux des tournages (désertiques, désolés, désaffectés, abandonnés, vides). À chaque fois il y a l'aller puis le retour chez soi, ensuite retour au même lieu : une sorte de pèlerinage (l'appel du désert). Comme si les lieux des tournages me rappelaient à revenir. (Raconter l'histoire du Mdou)

Mais aussi une vie sur la route, rythmée et ponctuée par le voyage. Un père de

Sfax, une mère de Kairouan, elle aussi ayant une vie sur la route (Née à Rafrat dans le nord et accompagnant son père instituteur (ayant à son tour vécu son enfance à Sfax) à travers ses déplacements en Tunisie jusqu'à s'établir définitivement à Sousse). Née à Tunis, petite enfance à Menzel Bourguiba puis retour à Tunis puis travail à Gabès - Mes étudiants étaient derrière la caméra et moi derrière eux. Je les observais faire, je fonctionnais en tant que membre de l'équipe croyant que l'expérience cinématographique est en elle-même le lieu de l'apprentissage. J'ai appris de ce qu'ils faisaient, nous avons plutôt appris ensemble : une suite de voyages d'apprentissage du cinéma et de la vie.

Contenu

- Expérience initialement pédagogique mais qui s'avère plus tard initiatique, vécue jusqu'à ce jour

- Le choix des thématiques des films (dans la plupart des cas personnelles, très personnelles même) et des espaces d'interprétation des thématiques (lieux de tournages certes mais surtout lieux de vie pour nous)

- Les déserts filmés:

1- Chott El Jerid avec toutes ses variations de couleurs et de textures : jaune sablonneux avec dunes, marron aride, blanc de sel, bleu de mer. Espace mythique pour moi, étonnant, bouleversant. → **Le mur et le fil** et **LA HONTE** de Sarra Benachour, **Bougwiza** de Noussaïba Msalem

2- Les espaces abandonnés, en décombres :

→ **...Ce qui mérite vie** de Nebila Gouider (La carrière désaffectée du Mdou, le cimetière), **Douiret** de Farhat Boufari, **Jafech** de Maram Louhichi, **Replis** de Sana Ben Zaghdane, etc.

3- Le Sahara,

→ **Printemps tunisiens** de Safoin Ben Abdelali

4- Les mers et les plages sont évoquées ici en tant qu'étendues désertiques

→ **Drapeau noir, poule blanche** de Mouna Louhichi

5- Même les villes sont des déserts, Gabès en premier lieu. Evoquer son Industrialisation (raccorder avec *Désert rouge* d'Antonioni)

→ ***Le petit Syrte*** de Ahmed Dekhil

- Raconter toute l'histoire: de la contrainte première à l'expérience spontanée à la conscience de l'importance de l'équipe à la fondation du groupe qui après un certain parcours créera un dynamisme très particulier. - Raconter les moments forts : la constitution du groupe, l'émotion pendant les tournages, les aventures, les voyages, les festivals, les prix, les déceptions, les échecs, le doute, la redoute, le retour de l'espoir.

- Raconter les moments de détresse : confrontation avec les familles, avec l'administration, avec l'opinion publique régionale, l'incident de 2014

Matière à accumuler pour le projet de film

1- Des extraits des films de mes étudiants

Des documentaires : ***Le mur et le fil*** de Sarra Benachour, ***Douiret*** de Farhat Boufari, ***L'Absent*** de Sana Ben Zaghdane, ***Bougwiza*** de Nossaiïba Msalem, etc.

Et des fictions: ***...Ce qui mérite vie*** de Nebila Gouider, ***Jafech*** de Maram Louhichi, ***Obsession*** de Ahmed Dekhil, etc.

2- Making of de tous les films

→ Des Making of réalisés de manière spontanée : Avant la décision de faire le film et donc de transformer la matière filmée dans le but de laisser une trace et de capter le temps qui se volatilise, l'acte de filmer était spontané et libre dans le sens qu'il n'était pas dirigé. C'était comme ça, une sorte de repérage des espaces et des visages, de tâtonnement du cadre.

→ Des Making of réalisés de manière consciente : Le filmage à partir du moment de la décision est devenu conscient et dirigé.

3- Quelques brèves apparitions dans les films de mes étudiants

→ Se lancer et plonger carrément dans la matière à filmer, se donner en spectacle, se mouiller et assumer...

4- Séances de travail en classe : écriture, présentations, débats et montage

→ Expérience pédagogique atypique qui se transforme en projet de vie.

5- Participation aux manifestations cinématographiques

→ L'expérience des jeunes festivals, de leurs lignes éditoriales, de leurs thématiques, de leurs notoriétés.

→ Un clin d'œil sur ce qui représente le cinéma en Tunisie, des rencontres, des découvertes, évocation des crises du cinéma tunisien, de son marché (avant et après la révolution): désert du cinéma tunisien (Cinéma du désert et désert du cinéma) mais aussi le cinéma professionnel, le cinéma amateur et les films d'écoles : Comment s'articulent-ils entre eux ? Encore plus la question actuelle du genre documentaire, la question du point de vue.

Manière de faire

Matière abondante.

Comment mettre de l'ordre dans ce magma d'éléments disparates, composites? Il faut écrire un texte narratif structurant qui servira peut être de monologue, de voix off. Un texte qui organisera tous les éléments, toutes les histoires. Une structure non linéaire, telle une trame qui à chaque nœud propose une multitude de chemins à réemprunter. Telles qu'elles sont présentées, ces parties/fragments du film ne sont pas celles de la thèse. La thèse a sa propre articulation, mais le film peut inspirer et même nourrir la thèse. Dans ce genre de travail je me retrouve confrontée à un choix : ou bien je suis dans l'errance, le voyage, le déplacement, la quête de quelque chose ou bien je me concentre sur un seul point, et fait des fouilles dans un lieu plus ou moins... (Il y a des déplacements au niveau de l'image mais je fais un travail d'exploration, d'archéologie de quelque chose : de moi de ma famille, de mes étudiants, du cinéma en lui-même. C'est un film qui se veut être exhaustif, qui a cette ambition de toucher à tout. Une ambition légitime de cerner plusieurs problèmes : le côté écologique, le désert, la beauté, le côté poétique, le rapport

avec la notion de l'itinéraire.

L'identité pour moi est basée sur la notion du fragment. Mon identité fragmentée puis recomposée dans le film tel un puzzle est aussi évoquée dans l'introduction de la thèse. Qui suis-je ? Quel parcours de vie ? Pour quelles intuitions ? Celles peut-être de penser le cinéma autrement. Pour toucher à cette fin, « il ne faut pas vivre dans l'écart d'en faire, afin surtout de mieux confronter mes choix à ceux du cinéaste dont l'œuvre fait l'objet de l'étude ». Une sorte de « fusion entre la recherche et la création » qui toutes les deux intègrent de plein pied ma propre vie au cœur-même de mon projet de film. Pourrais-je avancer prudemment que de forts liens et raccords existent entre mon expérience de vie, ma pratique pédagogique, ma quête et l'œuvre de Khémir, ses personnages, sa quête à lui à travers leurs quêtes à eux.

Peut-être qu'à cette phase de la recherche, ce que j'avance n'est pas convainquant, et que les ponts entre lui et moi ne sont pas encore assez solides, mais je dois avancer quand même, en tâtonnant, en interrogeant de mes pas curieux la solidité de cette hypothèse, en bricolant mes moyens de sauvetage.

L'articulation entre le film et la thèse n'est pas suffisamment claire. Suis-je vraiment dans une situation qui me pousse à chercher mon identité ? L'identité n'est-elle pas plutôt une chose qui est de l'ordre du collectif, qui ne concerne pas un moi individuel. Je ne dois peut-être pas me considérer dans un voyage initiatique, mon déplacement d'un point à un autre ne me met pas forcément dans un voyage initiatique. Cette expression ou formule de " voyage initiatique " s'applique couramment, il y a le roman initiatique dans le quel la personne fait son apprentissage. Le voyage, l'errance est un moyen qui devrait conduire le personnage central, le héros à se transformer et par conséquent, voyager c'est découvrir, la nécessité de découvrir. Est-ce que cela s'applique à moi, suis-je vraiment dans une situation de voyage initiatique ?

Le mot a des références historiques, littéraires et philosophiques. À moins que

le raccord existe à l'intérieur même de la matière des films que les étudiants sont entrain de faire. Il y a des bribes qui, en les collant, les uns aux autres, produisent une configuration qui renvoie, justement, à ce schéma de voyage initiatique.

Le voyage initiatique est clair dans les films de Khémir, mais il ne l'est pas dans ce que je fais moi, même si j'exprime le désir de le vivre. Le raccord ne doit-il pas être ailleurs, ailleurs dans cette atmosphère du désert.

Points à évoquer

- Recoller les morceaux (« coté puzzle, c'est le puzzle qui nous plait »)
« Rasant tout un puzzle de sentiments aveugles, leur donna forme, signification et leur ouvrit la promesse du salut, celle même de la logique magique qui exige les plus grands sacrifices pour réaliser les plus grands souhaits »²⁵⁵.
- L'idée de la fragmentation qui ressemble à quelque chose de la mémoire
- Regarder la caméra (moi et les autres)
- Chercher à recréer tous les ponts qui pourraient rapprocher le surréalisme au soufisme (« faire surgir l'impalpable » A. Varda)
- Désert et virginité
- Virginité et amnésie
- Chercher toutes les sourates et les versets, textes anciens qui parlent du désert et les utiliser en pancartes et en voix off, faire un essai de la mienne.
- Chercher des définitions, créer des analogies et des correspondances.
- Chercher une appellation du sable, du brouillard ou de la brume, des égarés.
- Faire une liste des lieux et des moments de prises des vidéos déjà faites et refaire en plus long tous les plans qui bougent.
- Etc.

²⁵⁵ MORIN Edgar., *Autocritique*. Seuil, Coll. Points Essais, n°283, 1994 [Seuil 1959], pp. ???

Ce que je veux donner à voir

- 1- Un temps du voyage et de l'errance à travers : - Des images du voyage, du déplacement, de la route : un paysage qui passe - Des étendues à perte de vue par une caméra fixe à travers des plans larges - Un mouvement de travelling avant en voiture, dans les moyens de transport commun (louage) ou en train qui pénètre ces paysages
- 2- Un temps de la quête - Des enquêtes, des reportages, des recherches, des questionnements
- 3- Un temps du mirage - Illusions, hallucination, déroute (tâtonnements et tourmentes) - Disparition de la ligne d'horizon : fusion entre terre et ciel, entre mer et ciel - Lumière éblouissante
- 4- Un temps du vide

Difficultés de l'articulation entre la thèse et le film à produire : Trois points à évoquer

- 1- Parler du film et de la thèse n'est pas une mince affaire. L'articulation entre les deux n'est pas encore assez clairement expliquée. Pourquoi le film et la thèse ensemble et quelle est l'articulation qui les rapproche ?
- 2- L'approche de la thèse et l'approche du film : existe-t-il des interférences entre les deux ou au contraire chaque projet a-t-il son autonomie par rapport à l'autre ?
- 3- Quelle esthétique, quelle approche, quelle finalité plus précisément du film ou de la thèse? Autrement dit quelle est la problématique centrale de la thèse ? Quelle est la question à laquelle la thèse va impérativement donner réponse ?

Films références

- *Les Tourmentes* de Pierre-Yves Vanderveerd
- *Les plages d'Agnès* d'Agnès Varda
- *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais

- *Miroirs de Tunis* de Raoul Ruiz et Abdelwahab Meddeb
- Etc.

Textes à utiliser

- Texte narratif
- Poèmes
- sourates et les versets
- textes anciens d'Ibn Arabi (*La production des cercles* et *Le dévoilement des effets du voyage*)
- Lettres de Jalal Din Rumi

Image

- Les plans larges
- La question du flou et la tyrannie du net (flou en premier plan)
- Le décadage, Etc.

Montage

- Il peut y avoir une fluidité dans le passage du plan où on voit le visage du personnage dans le miroir et une partie de l'histoire de ce personnage puis retour à ce plan (la construction du grand cercle) qui peut devenir une charnière entre les chapitres
- Eclats de mémoire / Eclats de miroirs. → Le fil du temps sera rompu → Le film de la mémoire défait
- Contraster et faire heurter les plans en mouvement ascendant par des plans fixes, même chose pour le montage son.

Narration

- Pour un raccord visuel avec la trilogie de Khémir à étudier, prendre l'un des films en tant que modèle de structure ou modèle de narration (à la manière du conte) et évoquer quelques fois les films de la trilogie.

- Faire abstraction à la trilogie de Khémir et raconter autre chose mais qui puise des mêmes sources.
- Enchevêtrement de deux histoires principales, l'une de moi avec mes étudiants au désert : expérience du désert (accompagnée de textes anciens), l'autre de moi dans mon autre vie (accompagnée de mes propres textes narratifs et poésie). Les deux histoires se rencontrent et se confondent dès la fin du premier tiers.
- humour et émotion

Écriture

- La réversibilité du temps : Ecrire et conjuguer à des temps différents et emprunter des sujets différents (voir *Le temps scellé* d'Andrei Tarkovski)
- Essayer d'expliquer: Nos descendants traversent le temps pour venir à notre rencontre et nous pouvons le remonter pour aller sur leur chemin. **Sons et**

musiques à chercher

- Toute sorte de vent
- Vocalises Soufies

Chapitre 3 : Proposition et processus de fabrication

Synopsis

Dans le sud tunisien, une enseignante s'évertue, envers et contre tout, à produire des films, avec ses étudiants. Cette expérience de la traversée du désert, au sens propre du terme, est une initiation qui donne naissance à des films aspirant à la professionnalisation. Mais l'absence de débouchés suscite des doutes qui menacent l'euphorie de cette dynamique.

Synopsis officiel

Une enseignante de la capitale, nommée dans le sud tunisien, s'évertue, envers

et contre tout, et malgré les questionnements à produire des films avec ses étudiants. Cette expérience de la traversée du désert est une initiation qui transforme la volonté de combattre en désir d'être.

Parties du film²⁵⁶

DÉSIR

- PRÉ-GÉNÉRIQUE
- Toupie
- Marche des bottes rouges dans le désert sablonneux
- GÉNÉRIQUE DÉBUT
- Tournage dans le désert (Making of LE BERGER) (quatrième génération)
- En arrêt sur la route : le sable est emporté par le vent
- Sur la route Ons, Soumaya, Brika et Ghada (Making of LE BERGER)
- Ciels et marches. **Définitions du désert** Sarra, Sana, Charfeddine et M.Ali (Making of RÊVES DE HADDA)
- Travelling sur la route de Chott El Jerid. Tempête de sable.
- ISAMG : préparation pour départ en tournage (Making of JAFECH) (première génération)
- ISAMG : première séance de classe avec Soumaya, Moubarka, Ghada et Samia (quatrième génération)
- ISAMG : préparation pour départ en tournage (Making of JAFECH) (première génération)
- Sur la route vers le tournage : **Euphorie** (Making of DOUIRET (version perdue))
- Installation de la machinerie en ville et tournage de Olfa Chibani (Making of MADEMOISELLE HOURYA)
- Tournage de Farhat en bas de Douiret (Making of DOUIRET (version perdue))
- Préparation du repas

²⁵⁶ Montage - version Décembre 2016

- Difficultés surmontables, le groupe électrique en panne (Making of JAFECH)
- Ons fait une réunion avec l'équipe (Making of DOUIRET (version perdue))
- Préparatifs pour le tournage d'une séquence de mariage traditionnel (décors et costumes) (Making of DOUIRET (version perdue))
- Tournage très difficile de Farhat à Douiret (Making of DOUIRET (version perdue))
- M.Ali rassure Farhat qui a perdu ses rushes que le groupe est capable de refaire mieux (Making of HAYRA)
- Deux cowboys incarnés par Charfeddine et Oussma se confrontent en duel dans un désert (Extrait du film OBSESSION)
- Sur la route dans le bus vers le tournage du lever de soleil dans la montagne :

Définition de l'amour

- La caméra filme un soleil qui refuse de se lever.
- Sur la route au petit matin vers un autre tournage **Voix off** Sarra : difficulté de l'expérience
- Tournages de Sarra (Making of LA HONTE) (Making of HAYRA)
- Tournage de Maram à Zrawa (Making of JAFECH)
- Anniversaire de Horrigan à El Mdou. **Voix off** M.Ali parle de l'expérience Horrigan

PREMIER TOURNANT

- Enlèvement de la voiture de Ons dans le sable du Sahara. **Voix off** Charfeddine raconte l'énergie qu'il y avait. (Making off DOUIRET (version perdue))

DECEPTION

- Dans la malle d'une voiture, M.Ali et Charfeddine contestent avec ironie cette manière de faire du cinéma. (Making of BOUGWIZA)
- Travelling avant vers le bâtiment de l'ISAMG
- Préparatifs pour le tournage de Mekki. **Voix off** Charfeddine et M.Ali racontent

- leur souvenir de premier contact avec Ons. (Making of LE COUFFIN DU SAMEDI)
- M.Ali, à côté de Charfeddine, parle du « projet de vie ».
 - En classe Ons explique le découpage de Mekki. (Making of LE COUFFIN DU SAMEDI)
 - Tournage de Mekki (Making of LE COUFFIN DU SAMEDI)
 - Dans la maison de Samia, débat sur la pédagogie de Ons avec Mekki. (Making of L'ÂNE ET L'IMAGE)
 - Tournage de Mekki (Making of LE COUFFIN DU SAMEDI)
 - A Chott El Jerid, tournage de Soumaya (Making of RÊVES DE HADDA)
 - En classe, séance d'écriture avec Soumaya: RÊVES DE HADDA de Ali Douagi. (Making of RÊVES DE HADDA)
 - En classe, Ons proposition une réécriture en documentaire et Soumaya manifeste son refus en silence. (Making of RÊVES DE HADDA)
 - En classe, Ons écoute Sana exposer son documentaire sur le contrat kairouanais, exigeant qu'il raconte une histoire à la manière de la fiction.
 - En classe, Ons explique à Modather l'importance de préciser sa relation au sujet et sa distance.
 - En classe, Ons écoute Mekki exposer son documentaire sur son oncle photographe.
 - Lors d'un tournage on casse du matériel. Ons, furieuse, critique le manque d'attention. (Making of LE PETIT SYRTSS)
 - En classe, Ons parle du droit à l'image.
 - Lors d'une séance d'écriture, Ons demande des précisions sur le planning de tournage. Un malentendu s'installe. Noussaiba refuse de reconnaître sa faute et quitte la séance énervée. (Making of BOUGWIZA)
 - Sur la route vers le tournage de Noussaiba (Making of BOUGWIZA)
 - Tournage de Noussaiba dirigé entièrement par Ons (Making of BOUGWIZA)

MID POINT : POINT DU NON RETOUR

- Cérémonie du concours franco-allemand et consécration de TRAVESTIE : bonheur du groupe et pleurs de Ons qui les supplie de continuer à faire des films. **Voix off** Décision du conseil scientifique : courrier de Hafedh Abderrahim
- Distinction de Mouna lors de la compétition Nationale des films d'écoles : premier prix (Miroir des Sagesses).
- Distinction de Charfi lors de la Compétition Nationale du Documentaire: premier prix (Dromad'or). **Voix off** Communiqué écrit par les étudiants en réponse à la décision de l'administration.

DÉCOUVERTE

- Lavage des bottes rouges. **Voix off** Communiqué écrit par les étudiants en réponse à la décision de l'administration.
- Tournoiement subjectif dans une pièce fermée.
- Projection des vagues sur un mur blanc
- Les bottes rouges renversées, en train de s'égoutter.
- Une main ouvre de la porte d'un louage laissant apparaître une lumière aveuglante (en ralenti). **Voix off** Communiqué écrit par les étudiants en réponse à la décision de l'administration.
- Ons conduit sa voiture au coucher du soleil.
- Travelling sur la route sous la pluie.
- Ons dans le louage (visage en contre jour) traverse Chott Jerid noyé dans l'eau.
- A l'ISAMG Directrice de l'ISAMG parle des exploits de l'institut à travers les efforts du groupe et de Ons.
- Ons demande à tous les étudiants de continuer à faire des films, même après les études.
- Interview de Charfeddine : ce dont il rêvait, a-t-il atteint ou pas ? Pourtant les films ont été montrés et reconnus. L'amour qui rassemblait le groupe s'est éteint. Il se sent perdu en cours de route.
- Il y a encore ce qui mérite de vivre sur cette terre (Extrait du film LE MERITE)

- Réunion avec la directrice de l'ISAMG et compte rendu de la soirée du Colisée :
- La grande colère
- Ons présente le Master class de l'expérience de l'ISAMG au festival du documentaire. Noussaiba parle d'un malentendu. Pour Ons ce n'est qu'une étape passée.
- Marche pieds-nus dans l'avenue H. Bourguiba la nuit.
- Interview de Ahmed conduisant son taxi. Il a décidé de quitter le domaine.
- Travelling dans les rues de Gabès, par un temps pluvieux. Ons au téléphone annonce son passage.
- Interview de Sana : Actuellement elle est au chômage, elle cherche un boulot.
- Plans expérimentaux sur le désert, le mirage et le vertige (Extrait du film MIRAGE)
- Interview de Sana : En pleurs : elle a décidé de ne plus faire des films.
- Travelling avant sur la route : des arbres en contre jour et le ciel défilent. (Making off BOUGWIZA)
- En arrêt sur la route : le sable est emporté par le vent
- Travelling sur l'asphalte : marquage du sol en ligne discontinue.
- Travelling sur le sel et l'eau de Chott Jerid
- Rétroviseur montrant l'usine de sel
- Disparition / apparition de Bougwiza (M.Ali) au passage de la voiture de Ons (Making of BOUGWIZA)
- La voiture de Ons tourne autour du bus brûlé dans Chott Jerid
- Une toupie tournoie
- Marche des bottes rouges dans Chott Jerid blanc
- Corps-dune (main)
- Sarra tournoie à Chott Jerid (Extrait du film LE MUR ET LE FIL) (en superposition avec le plan qui précède)
- Ons arrive vers la caméra (Making off SAHRAWI)
- Roulade de Ons (en ralenti)

- Corps-dune + cheveux blancs (en ralenti)
- Tournement sous le dôme (en ralenti)
- Charfeddine nettoie l'objectif en filmant la tempête au Sahara: « Je ne vois rien ! »

DEUXIÈME TOURNANT : CONFRONTATION – CLIMAX

- Interview de Sarra : Sarra demande à Ons l'objectif pour lequel elle est venue de Tunis et retourne la caméra vers Ons qui parle de ses principes, avoue son amour et sa déception.
- Sarra est intimidée mais avoue qu'elle ignore la définition de l'amour.

DÉCOUVERTE

- Paysage brumeux renversé
- Course de Ons derrière le berger et sa fille dans le désert
- Travelling avant (caméra portée) sur le sable de Chott El Jerid
- Le soleil se couche
- Les pieds nus marchent à peine dans le sable fin.
- Combat de lézards (Making off SAHRAWI)
- Tournage de Nebila : séquence de l'enterrement. (Making of LE MERITE)
- Mort de Ons
- Le deuil du désert

DEUXIÈME DÉCISION

- Travelling latéral sur des arbres au bord de la route.
- Ons repart en tournage (Making of RÊVES DE HADDA)

DESTIN

- Travelling sur l'asphalte : marquage du sol en ligne discontinue.
- Ons rencontre des enfants de pêcheurs, leur propose une sortie en mer, ils peignent une fresque murale qui représente leurs projets futurs.
- Ons va rencontrer Marwa et sa fille Ons.

- Travelling sur l'asphalte : marquage du sol en ligne continue.

GÉNÉRIQUE FIN

Réception collective du film de recherche *Travelling* / Avril 2017

Une révolution pédagogique

Être vivant est un combat. Ce film en est la description. Certes, vivre c'est douloureux, mais c'est aussi créer, c'est-à-dire naître et mourir, renaître et mourir encore dans un entrelacs de souffrance, de joie, d'amour et de sacrifices. C'est un film sur le Cinéma, comme fait social, qui permet de dévoiler les limites de soi, la révélation de soi dans un désir de liberté aux prises avec la vie. La parole ne cesse de circuler où s'ancre les questions Qui suis-je ? Et que faire ? C'est un film qui honore l'humanité ; c'est un film qui me fait du bien.

J'y ai vu Ons Kamoun telle une mère qui souffre de ses enfants inopérants, chômeurs, à la fois vertueux et inutiles. J'ai vu un chemin sans début, sans fin, coupé par les pourris, morcelé par les hypocrites et détruit par les corrompus. J'ai vu en elle un pas vers l'avant et dix vers l'arrière avec une énergie digne de Sisyphe. J'ai vu ces bottes rouges, j'ai entendu son cœur s'arrêter, lorsqu'elle les a noyées dans l'eau. Et j'ai perçu son cri, lorsque elle les a jetées et sa douleur une fois brûlée par le sable embrasé, mais finalement j'ai vu l'espoir lorsque elle les a remises.

C'est la vérité des gens filmés, paysans, étudiants, enseignants, acteurs qui m'a profondément touché. J'avoue que Ons Kamoun m'a invité à vivre avec elle toutes les phases de son expérience professionnelle d'enseignante au sein d'un Institut des Arts et des Métiers de Gabès dans lequel elle encadrait des étudiants et des étudiantes de Master Professionnel, dans le département audiovisuel, pour la maîtrise du processus de fabrication de films, souvent des projets de fin d'études. Faire un film est un arrachement et le film le montre

bien : c'est un acte de déplacement où les objectifs, les chemins, les parcours sont réglés en amont, certes, mais souvent rectifiés en chemin ; c'est l'apprentissage du doute, des questions permanentes qui fait que rien n'est vraiment préalable. Ainsi l'espace choisi par Ons Kamoun est un espace étendu qui porte dans sa définition la notion de fardeau, du trajet pénible pour l'homme qui cherche un savoir, un savoir faire, un savoir être, à l'aide de son propre corps et de son esprit flottant ; cependant, c'est l'amour, cette singulière énergie, qui est nécessaire pour tracer ce trajet.



Mais plus qu'une leçon "Comment faire un film ?", c'est le résultat d'une perpétuelle interrogation à tous les niveaux d'un processus de réalisation, avec tous les acteurs de l'opération. C'est un manifeste esthétique autant que politique ou plutôt au croisement des deux qui jette une lumière sur l'élan de la jeunesse et l'état de la société dans laquelle elle vit. Il y a de l'amour, de l'intelligence, de la souffrance, de l'espoir, des propositions où les consignes de l'enseignante courageuse, volontaire, généreuse et compétente, ne sont pas vécues comme des commandements mais plutôt comme des bases de discussion pour que le film soit le fruit de tous et le résultat d'échanges critiques

et parfois d'improvisations. C'est une expérience qui prouve que le cinéma n'est pas un problème de moyens mais le fruit d'idées et de volonté. Il a le grand mérite de montrer l'enjeu que représente son appropriation par un plus grand nombre de personnes.

Ce film est exceptionnel. Je me suis dit qu'il ne faut pas que ces images, ses sons et les situations qu'ils campent passent, sans changer les choses, parce que c'est trop important.



Au début, des enfants jouent accompagnés d'une musique nostalgique qui me renvoie à mon enfance et il y a une toupie qui tourne. C'est le mouvement circulaire qui donne le vertige et semble indiquer une direction sans issue ou bien toutes les directions du mouvement centrifuge avec le soleil, l'air, le souffle et la liberté limitée souvent par la galère quotidienne de l'artiste, face à une économie monstrueuse.

Oui, le rapt de la toupie est un rapt de fascination. Ni pour la gloire, ni au service d'un besoin. Le rapt de la toupie est une assimilation de l'être avec l'objet. Pour les Troyens fascinés, rendre Hélène aux grecs c'est rendre Troie à l'armée des envahisseurs. Hélène la grecque devient Hélène de Troie. Nous sommes l'objet

de notre fascination, faudrait-il tendre la main ? Je pose cette question car je crains l'égaré. Je chancelle car je n'assume plus le confort de la certitude mais je sens que le film ne m'abandonne pas. La voix-off me reconforte : "seuls les égarés accèdent à des espaces nouveaux". J'ai vraiment de la gratitude envers ce film de m'avoir tendu la main quand j'étais entrain de perdre pied. D'ailleurs, une image me vient à l'esprit celle d'un petit pont de mains croisées comme on fait pour aider quelqu'un à surmonter un mur, faire le mur. Peut-être suis-je un voleur ? (Pourquoi ne pas joindre ici le dessin des mains croisées fait par l'auteur de ce bel aveu?)



J'ai comme l'impression que le film propose de réfléchir à la question qui m'obsède : qu'est-ce que le cinéma ?

La réponse n'est pas frontale, mais y a-t-il une réponse, elle emprunte le détour d'une expérience, celle d'enseigner le cinéma. C'est la trajectoire personnelle d'une enseignante au croisement d'étudiants et d'étudiantes dans le contexte socio-culturel particulier de la Tunisie avec la mise en œuvre de grands rêves et puis à la fin un douloureux désenchantement. Mais s'agit-il vraiment d'une expérience ratée ? Je ne le crois pas, car j'ai découvert des étudiants ouverts,

capables d'une liberté de parole et d'une pertinence d'analyse rares. C'est un exercice d'expression qui permet le dépassement de soi, qui a fait l'expérience des limites et même de leur dépassement, dans les nœuds de liens complexes entre étudiants, enseignante, habitants, acteurs...



Je remercie Madame Ons Kamoun pour son amour du métier, ses sacrifices et pour sa belle manière de pousser les étudiants ou comme elle le dit, "ses enfants", avec affection et non pas avec condescendance. En plus son film m'a plongé dans l'univers du Sud tunisien que j'aime et que j'ai reconnu par la pertinence des cadres et du montage. Ce qui m'a donné l'impression de me rencontrer avec la vie c'est par exemple l'image d'Ons elle-même, naturelle, les cheveux au vent, sans maquillage jusqu'à construire l'image d'un amour amical pour ses étudiants, sincère et sans entraves. Cela m'a rappelé les voyages scolaires du secondaire et du supérieur.

Pourtant, connaissant les régions abordées et filmées, leurs habitants, leurs difficultés, la question du cinéma en ces lieux et ses esprits, c'est d'abord un point d'interrogation qui se pose à moi. La réalisation interroge tous les niveaux, ce qui est superbe, mais si toute œuvre, cinématographique ou autre, telle

qu'elle est, appartient à son créateur ou à sa créatrice, le spectateur, toute prétention écartée, a son mot à dire ; il est le lieu du sens plus ou moins partagé. C'est pourquoi je me permets de dire que j'aurai préféré avoir à vivre plus d'émotions issues des images plutôt que venues de la voix... Cependant j'ai senti une implication saine et totale, et le choix de certains plans de paysages ou de visages transcende l'émotion de l'enseignante. A mon avis, c'est là que résident les meilleurs moments du film profondément ancrés dans l'étendue et la couleur du désert.

Le désert m'a fait penser à un endroit serein, à la simplicité, au dénuement ainsi qu'à la complicité entre les gens présents qu'impose un lieu pareil. En contre partie, j'ai découvert une nature en destruction, une image monotone ; le vide ou bien l'abandon, la démission. En tout cas, un vide qui symbolise le néant. C'est une forme de l'unité des contraires puisque le film me fait rêver tout en étant confronté à la dure réalité.

Oui, c'est un peu cela, une catastrophe ordinaire qui s'appelle le chômage ; la mort d'un pays qui tue l'espoir, même le moindre espoir, avec zéro moyen face à un énorme potentiel : une réalité de MERDE ! Où c'est l'histoire permanente de jeunes couples tunisiens qui n'arrivent pas à trouver les moyens pour instaurer une vie de couple. Alors que règne toujours la sacralisation de l'acte sexuel, notamment lors de la présentation d'une cérémonie matrimoniale traditionnelle. Serait-ce cela le désert social, la beauté du diable.

J'ai vécu un voyage dans la mer, dans le désert avec des ambiances variées relatives à la joie, la tristesse, les rires, les pleurs, la réussite et l'échec. Et puis j'ai trouvé la réalité des gens du sud en commençant par le bonheur qui remplit leurs regards. J'ai aussi perçu la présence d'un espoir en quête de nouveaux horizons, avec le désir d'ouverture et l'envie d'accueillir d'autres cultures. Mais j'ai surtout apprécié la franchise et la souffrance d'un étudiant qui a étudié le cinéma dans le but de créer une nouvelle vision et qui s'est heurté à une amère réalité, hostile à son projet. L'effet sur cet étudiant est terrible car après les

études en Cinéma il se retrouve au foyer à la recherche de n'importe quel travail ; il se contente de tout pourvu qu'il trouve un moyen de subsister. C'est aussi mon drame, ma souffrance, car après le cinéma, le grand rêve, est-ce que je ne serai pas comme lui, exclue de l'art comme un rien ? C'est ce rien qui m'inquiète, moi personnellement.

Heureusement, ce film est le film des mains tendues pour aider au rapt de sa propre vie. Ons Kamoun, l'enseignante dans le film, part vraiment pour le rapt de sa vie. De la ville ? De l'institution ? De la société ? En tout cas elle part pour le recouvrement de soi, mais un recouvrement de soi qui semble être un acte collectif. Là réside peut-être la force du film. Car c'est un rêve intime qui se réalise dans le mouvement collectif.



"fusionnés" ensemble formant une entité solidaire.



C'est un espace qui me ressemble



Au fond c'est le triomphe d'un bel esprit d'équipe qu'elle a su faire naître et croître c'est d'autant plus fort que j'ai l'impression que c'est difficile de susciter autant de joie, de spontanéité et d'ambition dont le film porte le témoignage. C'est un travail qui m'a touché personnellement puisque la majorité des étudiants de l'expérience étaient aussi les miens. C'est vrai, j'ai enseigné dans cet Institut et j'ai eu pas mal de conversations avec Ons. Son rêve, hélas, et celui

des étudiants sont aujourd'hui enterrés. Mais le sont-ils vraiment ? Je peux dire oui, si je pense à Ahmed Dekhil, étudiant très brillant, d'une belle sensibilité artistique, qui travaille aujourd'hui comme chauffeur de taxi. Là j'ai mes larmes qui tombent et une profonde tristesse m'envahit. Que sont-ils devenus ces jeunes, où sont passés leurs rêves ? Mais je veux croire aussi qu'ils n'ont pas oublié et que leur compétence jointe à leur esprit critique est une promesse pour notre pays.

Un collectif de jeunes pleins d'énergie qui dans un milieu et une époque d'abandon reflètent, je crois, la jeunesse tunisienne qui prend du plaisir à produire, à espérer, malgré la fatigue, le stress. Plus particulièrement des jeunes qui dévoilent leur culture, celle du sud tunisien, par le moyen de films qui cherchent à saisir et fixer leurs rêves, leur mentalité et le grand potentiel qu'ils ont conscience de porter. Leurs gestes et leurs paroles sont gros de promesses, celles notamment d'un projet de vie partagé à l'avantage de tous. Ils ne sont pas dupes pour autant... ils ne savent pas vraiment où ils en sont et le futur les inquiète. Leurs yeux ne trompent pas et une des filles qui parle de ses objectifs le fait avec une voix tremblante avant de pleurer. Je crois que la toupie du début symbolise moins l'enfance qu'elle ne symbolise le tournant de la vie. C'est une manière d'amplifier la frustration pour en prendre la mesure réelle avec un questionnement sur l'existence : Qui suis-je ? et que faire ?

C'est aussi la preuve que des envies peuvent être réalisées et que par conséquent le potentiel de cette jeunesse étudiante est prometteur. Dommage que très vite, se profile le flou du futur dans un ton mélancolique qui donne au film la couleur du drame où se perd tout espoir.

J'aime dans ce film ses trois mouvements. Le désir désintéressé qui dissocie l'élan d'existence du poids de l'existence comme vole en éclats la tension de la cantatrice une fois dans la salle quand lui revient l'écho de sa voix. J'aime également le deuxième mouvement quand vient la déception; Je l'aime parce que je n'y crois pas parce qu'ainsi procède le cœur pour muer. Quand le désir

est trop vrai il est inaltérable, son appel est plus doux qu'un chant de sirène. Et puis dans le troisième mouvement je découvre, avec une joie réelle, la véracité de l'hypothèse de l'existence d'une vérité du corps, saine et supérieure à celle de la raison et aux lois comme un mouvement perpétuel. Une larme a coulé et j'en suis sorti libéré et heureux.

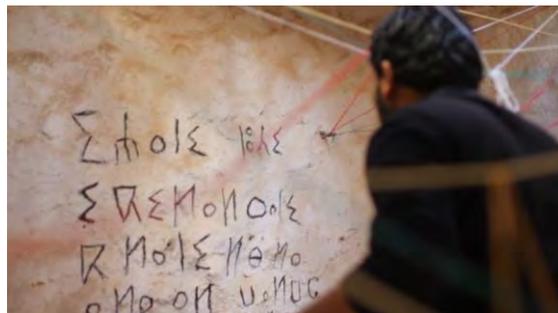
J'ai été très touchée, parce que j'ai vécu l'expérience de l'enseignement où j'ai donné beaucoup de moments de ma vie qui basculaient souvent entre la réalité et le rêve, entre les hypothèses de salle de cours et l'expérimentation concrète du monde. J'ai parfois commis la faute d'être trop près des mots, dans mes rêves. Là, j'ai appris que c'est dur d'enseigner et encore plus dur d'enseigner honnêtement Et le film m'a fait revivre certaines charges positives comme une amertume récurrente liée à la confrontation avec une société fermée dans le domaine en question. Une efficacité du film que je vois surtout dans la place donnée aux personnes, à hauteur d'homme, dans l'abolition de la distance et le partage des décisions, le tout dans une suite de va et vient à la base d'une émotion violente et bouleversante.



C'est le cas des images du Sud qui m'ont parlé et bouleversé car je suis originaire du Sud et j'ai savouré notre dialecte particulier qui dit vrai. Cela m'a

confirmé à quel point le cinéma est une traduction de la réalité, une imitation du réel au point où je peux dire que lorsque je regarde un film, je retrouve mon être ma personnalité, mon monde, mon âme et ma culture. Souvent le cinéma résume ma vie d'une manière exceptionnelle ou me la fait voir d'une manière exceptionnelle.

Ici, le film illustre avec force cette loi qui affecte tous les artistes et intellectuels en temps de crise, entre le désir de créer et la difficulté de réaliser ce désir. Certes, le film cède parfois au pathos quand il montre que cette loi touche de jeunes étudiants mais, le film a l'immense mérite de montrer le potentiel et le talent énormes de ces futurs cinéastes à travers les extraits de leurs films, lesquels constituent la chair du film.



D'ailleurs, durant le making-off du tournage dans le Sud, j'ai ressenti une sincère spontanéité avec une joie de vivre et de créer marquée par un sens de l'humour du collectif au beau milieu du désert et du vide environnant des facteurs peut-être favorables. J'ai senti une envie de se déchaîner et de s'exprimer sans égale, aussi bien de la part des membres du collectif que des habitants et figurants des films. J'ai vu un processus de réalisation dans le partage et le plaisir qui m'a transmis une énergie rare.

Et puis, si j'ai d'abord découvert une culture différente de la mienne, j'ai progressivement senti une vie proche de la mienne jusqu'à l'irruption du désert qui annonce la perte, le vide, l'isolement où je me suis pleinement reconnue. Tout devenait de plus en plus familier et je voyais ma sœur, ma mère. En plus, comme si le film me faisait remonter le temps jusqu'à la Révolution, je retrouvais le même collectif, l'union, la solidarité et l'amour. J'ai même senti au plus profond de moi la Tunisie qui hurle. Oui j'ai senti en Ons Kamoun la Tunisie qui hurle et souffre du sort réservé à ses enfants en pleine douleur de ne pas arriver à réaliser leur désir. Ce film dévoile parfaitement que nous sommes dans un pays qui met des bâtons dans les roues et efface même ceux qui veulent réussir à construire un monde meilleur. J'ai senti là une Tunisie qui s'emprisonne et se prive de ses meilleurs atouts.

Je me suis laissée emporter par ce film dans une dialectique classique entre le rêve qui épanouit et la réalité déchirée. J'irai même jusqu'à dire qu'il oscille entre le plein et le vide en me renvoyant à une mémoire collective. Oui, c'est un film complexe où s'entrelacent la joie, la souffrance, l'expérience des savoirs et des savoir-faire, pour me faire vivre une multitude d'interprétations et de questions pour lesquelles je n'ai souvent que des larmes pour réponses.



Il faut dire que la deuxième partie du film m'a mis au comble de l'émotion lorsque la déception et l'abandon s'installent. Là, les effets de similitudes recherchés par les raccords entre le désert et la chair humaine fonctionnent pour moi comme une désorientation ou un flou, avec la sensation d'une contradiction entre la satisfaction d'une expérience fertile et une déception profonde. Je me permets d'ajouter que ce film rejoint la sphère de l'anthropologie par la description minutieuse des manières d'être et de penser de la jeunesse du Sud pour laquelle il y a la possibilité de faire ce qui est dit impossible. Une jeunesse du Sud qui par le cinéma s'interroge et participe à une exploration identitaire salutaire.

Oui, cela se passe essentiellement dans un désert mais un désert pourvu d'urbanité et d'humanité ; une immensité à la fois vide et pleine qui, jointe à l'utilisation de la musique, a fait émerger chez moi un univers pathétique d'amour et de sincérité. J'appellerais cela une théâtralité cinématographique dépourvue de masques qui est une manière forte de présenter son projet pédagogique en cours dans le média de sa propre spécialité. Une manière pertinente de fusion entre âme et raison, pédagogie et passion.

Ons Kamoun a une belle âme et je m'adresse à elle spécialement, l'enseignante, pour la remercier de l'effort qu'elle déploie avec les étudiants. Elle est une accompagnatrice comme il en faudrait plus à l'Université car elle possède une rare aimantation. Elle m'a permis de me retrouver dans ce film, dans ma position antérieure quand j'enseignais à l'université où je portais dans mon cœur le même challenge.

Malgré sa sévérité ou en raison de cette sévérité, l'équipe d'étudiants n'a jamais abandonnée sa bonne humeur ni son dynamisme et ce du début jusqu'à la fin, si j'en crois l'organisation du récit. Mirage ou pas, le désert a peut-être été le catalyseur majeur de cette qualité. En tout cas, pour la plupart des étudiants le tournage aura symbolisé la réalisation d'un rêve, ce qui est une des fonctions possibles du cinéma.



Oui j'insiste, j'ai vu en elle mon combat avec mes étudiants; mon combat cumulé pour une passion qui me dévore, à laquelle j'ai mis toute mon ardeur, toute mon énergie pour guider mes étudiants dans la robotique. Je vois dans ses étudiants l'ardeur des miens et leur impuissance devant les difficultés étranges de la vie. J'ai mené un combat pendant 7 ans pour installer une culture en synergie avec mes étudiants. Des flashes viennent et partent et je commence à pleurer devant sa ténacité à pousser ses étudiants toujours plus de l'avant : je me suis vu en elle face à des étudiants qui ont des passions différentes mais des désirs communs ; des étudiants qui se perdent un peu, s'interrogent sur la voie à prendre dans leur vie où se refuse le succès.

Et puis il y a le vent, un vent qui emporte tout sur son passage et qui peut indiquer la fin, comme si l'expérience était balayée. Cependant, il s'est tout de même passé quelque chose que le film a fixé et qu'il nous reste à interroger pour ne pas reproduire à l'infini cette impasse de vie. Un film qui déroule le témoignage vivant d'une pensée collective pleine d'idées à méditer.

En effet, je peux le dire, le rêve est devenu une pensée vivante, le film plus précisément qui se frotte à la réalité qu'il nous invite à changer le visage. Le cinéma a bien les moyens de lutter contre l'oubli et de nous donner des

aliments pour la pensée. Et puis, ce film montre qu'il est dangereux d'abandonner son rêve, la pire chose qui me donne le frisson ; il faut toujours apprendre cela à nos enfants depuis leur plus jeune âge. Leur apprendre à ne rien lâcher et à lutter pour nourrir le débat démocratique, notamment leur faciliter l'appropriation de la fabrication des films. Car faire des films c'est exercer une parcelle de pouvoir, c'est de contester le pouvoir, c'est de faire face à la société, sa mémoire et son identité.

Je me pose toujours la même question : après l'art, après le grand rêve, se retrouve-t-on avec rien ? Est-ce la misère et le manque d'argent ? Est-ce la dépression qui oblige à travailler dans le hors-champ du cinéma? Qui est responsable ?



A tout prendre, ce film est un film de chercheur sur le cinéma. D'une part sur le rapport qu'entretient Ons Kamoun avec le cinéma, qui est sa vie, une authentique histoire d'amour. Mais surtout parce qu'elle ne cesse de s'interroger sur cette relation en faisant des films. Elle démontre avec talent et efficacité que pour penser cinéma il faut en faire.

Pour finir, comme souvent, c'est un autoportrait de la réalisatrice, une construction de soi avec les autres, sans rien écarter de la fatigue, des conflits, des doutes, du fardeau de cette entreprise osée qui ressemble à une véritable révolution pédagogique où le partage est un facteur de connaissances qui dans ce cas débouche sur une certaine définition du cinéma.

CONCLUSION

Pourquoi tant de désert dans le cinéma ?

Il m'a été incontournable de poser la question suivante : Pourquoi tant de désert dans le cinéma ? J'ai découvert que de nombreux films exaltent la présence du désert. Beaucoup de titres ont été cités dans cette thèse. Je me demande si, pour une conscience soucieuse de l'état du monde, la situation des guerres (les états de guerres) et de stagnation du monde arabe n'incitent-ils pas à une telle remarque ? Par sa poussière, le désert ne peut-il évoquer le flou et la mauvaise visibilité et même le mirage et servir alors de métonymie aux disparitions de masse qui viennent frapper le monde arabe et les peuples de Palestine, d'Irak, de Syrie et de Lybie et bien avant eux, aux ethnocides²⁵⁷ des tribus du Sahara à l'époque coloniale. Les films des premières générations des cinémas arabes attestaient déjà d'une crise profonde. Les mêmes plaies sont toujours ouvertes et le malaise est indéfiniment béant.

L'Art contre la science

En m'engageant à consulter toutes les publications sur la question du désert qu'il m'était possible d'acquérir, j'ai été bouleversée par la quantité des travaux et la profusion des interprétations : c'est vraiment frappant de savoir combien cet espace, malgré sa nudité, a pu provoquer une production imaginative si variée et si contrastée.

²⁵⁷ VATIN Jean-Claude, « Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : Le jeu des imaginaires », Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée n°37, février 1985, p. 121

Jean-Claude Vatin ne se trompe pas en disant que « *les images [du désert] ne parviennent pas à se clarifier, au creux d'une vision univoque, " désorientée " (au double sens de découverte et de perte du sens de l'Orient)*»²⁵⁸. Mais si les discours ne sont pas univoques et plutôt divisés et même opposés, c'est parce que l'imaginaire n'a pas cessé d'enfler contrecarrant les projets scientifiques qui ont œuvré pour le cerner, pour le border et pour le transposer en quelques tracés géographiques. Les premiers chercheurs scientifiques, étant les plus fascinés, ont abordé des thèmes selon des initiatives personnelles ou dictées par des commandes sociales ou politiques métropolitaine, elles aussi dirigées par ce même imaginaire. Ainsi le désert demeure insaisissable.

La perception artistique s'avère problématique puisque les œuvres imaginatives n'ont pas intégré non plus la réalité scientifique de ce lieu, leur hermétisme a engendré dans les productions cinématographiques, aussi bien coloniale idéaliste et glorieuse ou nationales désillusionnées et désenchantées, selon l'expression de Vatin « *un univers, paysage mental, collectif ou individuel, peuplé des fantasmes et de créations échappant à la rationalité*»²⁵⁹. La raison populaire et collective a penché du côté des représentations allégoriques et chimériques plutôt qu'aux données vérifiées et confirmées. Désormais l'aride " éternel " fait prospérer, dans l'esprit populaire, jusqu'à aujourd'hui des espoirs de rencontre d'un Petit Prince, d'une Antinéa, d'un ermite solitaire, mais aussi le désir de voir se réaliser le vieux rêve de résurrection du Paradis perdu (jardins desséchés et ensablés ou trésors engloutis). Sans parler des puissants imaginaire biblique et mystique musulmane soufie, qui résistent encore au temps et aux guerres modernes.

²⁵⁸ Ibid., p. 107.

²⁵⁹ Ibid., p. 108.

Le désert : figure obsessionnelle et complexe

Le cinéma n'a pas cessé de représenter et livrer le désert dans sa totalité et dans ses fractions. Maintes auteurs s'y sont évertués, à travers les deux genres fiction et documentaire, mais également par l'animation, de prouver sa fondamentale nature, son impartialité nue, la puissance et vigueur de ses éléments : terre, vent, et feu; « *le sable pur, le sable sûr, le sable blond, le sable lent, qui a tout le temps de finir parce qu'il sait qu'à la fin, pour couvrir l'espace, il ne restera que lui ! ...* »²⁶⁰ et le roc ; étendues salines et montagnes fauves ; dunes ondulantes et plateaux arides; horizons en marche et lumière calcinante.

Le désert est une échelle de la réalité de laquelle le cinématographe ne s'est jamais détaché, manifeste dès sa naissance et grâce à la volonté acharnée, qualifiée d'inconsciente, de quelques cinéastes qui tenaient à la véracité des décors et au réalisme des faits, que les studios ne pouvaient rendre. L'action se passait près de la mer pour les films français ou dans les rues des villes pour les films américains avant de se déplacer sans tarder à l'extérieur avec les films tournés en Outre mer ou le western.

Le désert était fort de sa capacité à esquisser une vie humaine ou son anéantissement; fort d'illuminer ou assombrir cette agitation, fort de la dévoiler ou la dissimuler, la rétablir ou la travestir, la fractionner, la disséquer et la recomposer, en rassembler les composantes ou les dissocier, repenser la vie et la mort, le visible et l'invisible. Il est ici et ailleurs, physique et songe, dans des lieux inoccupés, désormais déshabités, dans la plénitude du monde et dans son évanouissement. Il se situe dans la chaleur du jour et le froid de la nuit, dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit. À peine perceptible, décor ou, souvent, personnage, il s'énonce sous différentes formes ; concret ou rêvé; "

²⁶⁰ MAMMERI Mouloud. & HADJEBBA Khattab., *Hoggar-tassili : Passions de sables*. Éditions Bouchène / Entreprise Algérienne de Presse, Alger, 1991, p. 80

idéalisé et même idéologisé ", ou charnel et instable; intervenant ou passif; suprême et dominant, ou fabulé et fallacieux, ou cadastré, replié et rétrécit. Il est fréquemment mis en antagonisme : d'une part le naturel, de l'autre le territorial, l'industrialisé, l'exploité; c'est alors le Paradis originel contre l'œuvre de l'Homme; l'aire à assiéger contre l'aire du défi.

Mais le désert est aussi consacré pour installer des transferts : il épouse l'état affectif, l'esprit et l'émoi des héros. Ainsi pourrais-je conclure que le cinéma est probablement en soi une quête incessante des déserts, puisqu'il en a besoin comme ressource, comme vérité, comme épreuve de son propos et de ses configurations, comme solution aux interrogations primordiales : qu'est-ce que l'existence?

Pour divulguer la diversité des orientations esthétiques qu'énonce le désert, je me suis proposée d'aborder le désert dans le cinéma de Nacer Khémir mais pas uniquement, à la mienne aussi, ma manière personnelle, passionnée et tâtonnante. De diverses manières, ai-je pensé, de ce fait, les formes de représentation du désert, pareillement, j'ai essayé d'enserrer les protocoles de sa représentation et d'examiner des conceptions du désert dans leurs cinémas ancien et actuel. De divulguer des perceptions nouvelles qui expliquent son façonnement et la perpétuité de son cinéma.

Désert ? Plutôt Désertification !

La présence de la notion de " désert ", n'est pas uniquement associée à ce lieu vide, elle invoque aussi la notion de " désertification " dans son sens général, elle intervient dans le cinéma là où la femme et l'homme sont en situation de grand malaise. Le cinéma s'est efforcé d'exprimer cette notion fondamentale par tous les moyens et sonder toutes ses nuances et limites en l'invoquant dans

tous les domaines et registres, et voilà qu'on nous parle de désertifications humaine, religieuse, émotionnelle, sociale et existentielle.

La plupart des films arabes et maghrébins, de la fin des années 70 et du début des années 80, jusqu'à ce jour, œuvrent dans l'objectif de mettre cela en exergue. D'ailleurs, plusieurs titres de films tunisiens, invoquent des composantes du désert, comme le vent, la poussière, le mirage, le soleil, le nomadisme, etc. raisonnent, même si le désert n'est pas le lieu de l'action et qu'il n'est perçu nulle part dans le film. Je cite à cet effet : **Soleil des hyènes** (1977) de Ridha Béhi, **L'Homme de cendres** (1986) de Nouri Bouzid, dont le titre arabe signifie littéralement " Le vent du barrage ", **Arab** (1988) de Fadhel Jaibi et Fadhel Jaziri, **Cœur nomade** (1990) de Fitouri Belhiba (1990), **La guerre du Golf et après ?** (1991) du collectif Nouri Bouzid, Nejia Mabrouk, Elia Souleyman, Mustapha Derkaoui et Borhane Alaouia, **Traversée** (1982), **Siestes grenadine** (1999) et **Wajd** (2001) de Mahmoud Ben Mahmoud, **Pâtre des étoiles** (2004) de Mourad Ben Cheikh et **J'en ai vu des étoiles** (2006) de Hichem Ben Ammar, et dont le titre arabe signifie littéralement " J'ai vu des étoiles à l'heure de la sieste ". Des titres dans la lignée d'un **Désert rouge** (1964), film de Michelangelo Antonioni, titre de l'incommunicabilité, où le personnage, très ressemblant à ceux évoqués plus haut, mais évoluant dans un cadre spatio-temporel très différent, « *attend beaucoup de la vie, sa déception étant à la mesure de ces espérances. De plus il maîtrise généralement peu ses sentiments. Il les ressent, en souffre, mais en disserte mal puisque ses raisonnements ne le sortent pas des impasses dans lesquelles il se fourvoie. Il ne peut qu'accepter sa situation.* »²⁶¹

²⁶¹ PÉDAL René., *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*. Paris, Editions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1991

Tous ces films et tant d'autres font de la désertification régnante un champ de la création cinématographique qui enrichi toutes les expériences qui adoptent le désert en tant qu'espace fondamental pour l'originalité de la création, un espace-emblème de la revendication d'une certaine appartenance, d'une certaine identité. Cependant, en transcendant l'idée du désert physique vers la notion de la désertification existentielle qui libère l'humain du joug de l'appartenance et de l'absurdité des frontières, le cinéaste mènera alors une expérience plus universelle et perce l'énigme de la question cinématographique.

Cinéma du désert ou désert du cinéma ?

Malheureusement, la désertification, sujet des films, a fini par contaminer puis dévaster les cinémas et la condition des cinéastes eux-mêmes. Guy Hennebelle, un critique français, écrit dans l'éditorial d'un numéro de CinémaAction et Grand Maghreb, consacré au cinéma arabe, au milieu des années 1980 : « *On ne voit pas beaucoup de films arabes aujourd'hui. Si l'on excepte le succès (d'estime plus que commercial) des derniers Chahine et quelques sorties comme celle de **La dernière image**, de Mohamed Lakhdar-Hamina, le cinéma arabe, en France, c'est le Sahara ! (...) La programmation de quelques [films], ont fait figure, dans ce contexte désertique, d'aventureuses incursions dans un imaginaire qui nous reste, tragiquement inconnu* »²⁶².

Il faut souligner, en outre, que la situation des films dans leurs propres pays n'était pas meilleure. D'ailleurs, ils sont révélateurs de leur époque qu'ils

²⁶² HENNEBELLE Guy., « *Ignorer cent cinquante millions d'Arabes?* » (éditorial), in CinémaAction et Grand Maghreb, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, p. 5.

décrivent comme un désert dans le sens premier du vide et de l'adjectif latin « *desertus* », « abandonné » et figuré qu'on trouve dans le dictionnaire Larousse, expliquant que « prêcher dans le désert » c'est « n'être pas écouté ». Encore plus dur, on ne voulait pas qu'ils se taisent, on voulait plutôt qu'ils ne se projettent pas sur les écrans. **Les Dupes** semblant être le film panarabe par excellence, puisque produit par la Syrie, tourné en Irak, et réalisé par un égyptien, fût longtemps interdit en Égypte, pour l'âpre critique qu'il porte sur le traitement des Palestiniens par les pays arabes voisins mais aussi en Syrie, le pays-même qui l'a produit puisque au moment de sa réalisation le projet concordait à la vision du gouvernement mais pas suffisamment pour autoriser ensuite sa diffusion. **L'Emigrant** de Youssef Chahine subit également le même sort plus tard dans les années 90, mais cette fois l'interdiction vient des islamistes qui condamnaient la représentation du prophète Joseph (Youssef). Je ne vais pas aller jusqu'à dire que cette thématique particulière de désert et de désertification a porté la damnation aussi à l'auteur de **La Momie** qui ne réussira jamais à tourner son grand projet **Akhenaton** et qu'il succombera à un cancer, mais la malédiction dont parle Nacer Khémir dans les **Baliseurs du désert** est sous-jacente et menace aussi bien les œuvres que leurs géniteurs.

C'est peut être, la raison pour laquelle, à la fin des années 80, Férid Boughedir, un critique tunisien, se pose ironiquement une question : « *À quoi reconnaît-on un cinéaste représentatif du nouveau cinéma arabe ? Une fois sur deux, à ce qu'il vit en " exil " en Europe. Est-ce à dire que ce nouveau cinéma arabe subit une censure terrible dans les pays d'origine au point de n'être pratiquement réalisé que par des émigrés ?* »²⁶³.

²⁶³ BOUGHDIR Férid., « *Malédiction des cinémas arabes* » in CinémaAction et Grand Maghreb, éd. du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, p. 10.

Nacer Khémir : le désert politique

La première lecture part en direction de Nacer Khémir, cinéaste très contemporain dont les œuvres ne cessent depuis plus de trente ans (avec encore *Murmures de Sables*²⁶⁴, en 2017) de puiser leurs inspirations dans le désert, portent l’empreinte de l’héritage très particulier et peu étudié et vulgarisé de la civilisation arabo-musulmane. Nacer Khémir a inventé le désert et ne cesse de le faire dans tous ses films. *Les Baliseurs du désert* inscrit dès sa sortie la relance en Tunisie d'une fiction évoluant au fond du Sahara. Toutefois, pas question de néoréalisme sous sa forme connue, ce n'est pas de résistant syndicaliste qu'il est question, comme dans ces films des années 1980. Cependant, plusieurs connexions avec les productions cinématographiques égyptienne mais aussi maghrébine se sont révélées.

Plus d’une vingtaine d’année se sont écoulées entre les productions du prologue et de l’épilogue de la trilogie de Nacer Khémir et deux visions dominantes du désert se dégrossissent.

La première, adoptée par Nacer Khémir au début des années 80, dont j’ai exposé, dans l’analyse des *Baliseurs du désert*, le contexte politique et social, est noire, tragique et " rend compte d'une catastrophe imminente ". Elle expose le désert comme un lieu de la perdition (dilatation²⁶⁵ / regard extérieur), du funeste, du mélancolique, de l’hostile en passant par le macabre. Cette perception héritée entre autres d’une vision occidentale de l’époque coloniale (à l’instar de Guillaumet) et même bien avant (chez les anciens grecs et les arabes de l’époque préislamique), s’est prolongée avec les indépendances.

²⁶⁴ Voir le détail dans l’index la filmographie de Nacer Khémir

²⁶⁵ Terme traité dans la thèse et qui entend l’expansion autour de soi, un mouvement centrifuge.

Elle est passible d'engendrer des perspectives de retournement à travers le mythe, celui du trésor enterré, celui du Sindbad ou celui du retour à Cordoue, dans le cas des *Baliseurs du désert*. Dans cette œuvre, le mythe de la modernisation technologique, monnaie courante dans les œuvres colonialistes, apparaît comme une intrusion ridicule, voire même absurde.

À cette conception, s'oppose une autre rose, utopique, où le désert est refuge et libérateur. Celle-là, préférée par le même auteur, suite aux événements du 11 septembre 2001, sublime le désert et le transpose en un lieu pur et idéal, digne de l'image d'un temple où une parfaite communion s'installe entre les personnages et où s'accomplissent les « *noces avec l'éternité* », selon les propos du vieux prince dans *Bab'Aziz*.

En fin de parcours – parce qu'il y a toujours parcours –, une fois la personnalité du personnage est accomplie, le désert se transforme en tremplin vers l'érémisme, passant par la contenance, le dépouillement et à la réflexion (contraction²⁶⁶ / regard intérieur), exactement à l'image de cet espace pur, dépouillé et réfléchissant. Cette perception retrouvée indirectement dans mon film de recherche *Travelling* peut alterner les couleurs et basculer au dernier moment, puisque le rêve risque de s'arrêter, puisque le Paradis risque de s'engloutir et le drame de la première vision peut resurgir et renouveler le mythe de l'Atlantide. Cependant, les deux visions ne sont que prépondérantes et dissimulent les complexités et oppositions internes.

« - *Nos Princes ne sont-ils pas tous des singes?*
- *Le mien n'en a que l'apparence!*
- *Justement, le drame, c'est que les nôtres le sont vraiment...
malgré les apparences.*»²⁶⁷

²⁶⁶ Terme traité dans la thèse et qui entend le retour vers soi, un mouvement centripète.

²⁶⁷ Deuxième séquence de Zine avec l'ange de la mort.

(*Le Collier perdu*, 00:47:17→ 00:47:29)

Ces trois films du désert sont intimement en rapport avec la politique, comme pour affirmer que ces sociétés ne peuvent passer outre ce qui fait fluctuer la destinée des peuples selon des décisions univoques et imposées. Les trois personnages principaux dans la trilogie montrent à l'Homme arabe de la réalité d'aujourd'hui ce qui doit être dit, de manière sobre ressemblant à la sagesse ancestrale du vieux prince dans *Bab'Aziz*, avec beaucoup d'ironie chez Houssine dans *Les Baliseurs du désert* et une verve poétique évidente chez Hassan dans *Le Collier perdu de la Colombe* et par leur séjour au désert la parfaite perspective en vue pour renaitre à soi.

Le cinéma : du Visible à l'Invisible

L'un des objectifs de cette thèse est de vérifier le penchant orientaliste classique de Nacer Khémir à la lumière de la confrontation de son œuvre aux procédés hérités. Déjà, il est clair que le cinéaste ne prône ni la supériorité de l'Autre, ni la centralité de son modèle²⁶⁸. Suite à un examen rigoureux, il s'avère que la puissance de l' " image " fonctionne en rapport avec le fond des " procédés iconographiques propres à l'esthétique originelles de la civilisation qu'il revendique " et non comme la manifestation de l'exotisme que le XIX^{ème} siècle a rendu avec beaucoup de fascination. La " production exotique ", dit Roger Mathé, « se propose de révéler au public un pays étranger, dont la singularité est susceptible de lui plaire. Rien d'étonnant à ce qu'elle s'adresse surtout à la vue, puisque le lecteur, suivant la piste de l'écrivain tient le rôle du touriste qu'un guide avisé initie aux secrets d'un autre monde »²⁶⁹. Cependant Mathé poursuit : « L'exotisme tend alors à se couper du réel. Cet artifice

²⁶⁸ BEN HAMMOUDA Hakim., *Les nouveaux orientalistes. Les expressions récentes du rejet de l'Autre*. Editions Arabesques, Tunis 2016, pp. 230

²⁶⁹ MATHÉ Roger., *L'Exotisme - D'Homère à Le Clézio*. Bordas Editions, 1979.

*convient aux rêveries exotiques où l'auteur, emporté par son imagination, recueille, en une masse dense, nombre d'éléments conventionnels : il prétend créer l'illusion de la vérité en utilisant la force étourdissante d'un torrent d'images »*²⁷⁰. Cette " coupure du réel " n'est pas sans relation avec l'onirisme tant cher à Nacer Khémir. Son choix cinématographique paraît épouser la résultante du parcours du combattant mené par la peinture (orientaliste) dans sa métamorphose du fond et de la forme.

L'exotisme de la littérature du voyage dans l'Orient imaginaire a engendré une production picturale complètement détachée du réel, mais plus tard avec l'influence japonaise, la fréquence des voyages, l'atteinte du désert et sa traversée, il y a eu un délaissement des anciens fantasmes et le voyeurisme s'est transformé en exploration ethnographique et témoignage oculaire. Ce réalisme intime a appelé dès lors à une concentration sur le sujet menant à une approche esthétique nouvelle de l'espace et du corps suivant les évolutions artistiques et techniques de l'époque épousant impressionnisme, surréalisme, dadaïsme et cubisme. L'Orient ne sera plus que prétexte et la mise en scène du lieu et de l'exotisme se transformera en gisement du sens. Cette coupure au niveau du voyage réel et du voyage imaginaire imposera une simplification de l'œuvre qui abandonnera des détails étranges et insolites et optera pour des à-plats de couleur avec stylisation et condensation les détails dans leurs éléments essentiels. L'éloignement des mimesis imaginative et réaliste transforment l'Orient en un nouveau jeu plus proche du prétexte que du texte d'où un intérêt particulier aux signes et symboles.

Le rapport intime de Nacer Khémir avec la peinture, a enfanté une approche formelle originale et fort intéressante, approche absente chez les autres cinéastes arabes de son temps au, penchant néoréaliste. Ce qui lui a permis de

²⁷⁰ Ibid.

rester en avance sur eux puisque depuis le début : lui, n'étant pas simplement dans l'onirisme, le symbolique et le sémiotique, car en découvrant l'héritage de Ibn Arabi, Al Nefzi et les autres auteurs soufis, il a saisi les origines de l'esthétique qu'il défend. Il dit : « *L'essence de l'esthétique arabo-musulmane est du domaine du Dedans, elle est invisible. L'exprimer doit se faire d'une manière différente... identique à laquelle est parvenue la peinture moderne... Des peintres universels à l'instar de Paul Klee disent que l'art ne reproduit pas le visible, mais exprime son essence* »²⁷¹. Cette avancée lui a été accordée grâce à sa rencontre spirituelle (particulière) avec le fameux peintre suisse qui lui a ouvert les yeux sur l'héritage pictural épuré et abstrait de la civilisation arabo-musulmane.

Il serait intéressant et passionnant de vérifier si la rencontre de la peinture avec le désert engendrant la peinture moderne a-t-elle été à l'origine de la même révolution formelle du cinéma, du moins, celui de Nacer Khémir?

Marcher... Encore et toujours.

Marcher c'est reculer les limites de son propre corps et de l'espace. Au début par nécessité, ensuite par passion intériorisée, les éternels nomades étaient attirés par l'horizon, « *leur but était toujours par delà la ligne qui barrait le ciel devant eux et la ligne reculait à mesure* »²⁷². La marche dans le désert dans les films étudiés n'est pas un déplacement anodin, simplement fonctionnel, mais aussi à la fois, un leitmotiv affirmant un lien du personnage avec l'univers et une cohésion essentielle de la structure narrative. Au bout de l'étude, quatre caractères constants se sont révélés. Le premier, c'est une amplification de la répétition dans la structure narrative qui décline le narratif au profit du formel. Le deuxième, c'est une alimentation de cet espace nu par des rêves et des

²⁷¹ Propos du cinéaste, voir Entretien avec Nacer Khémir à l'index

²⁷² MAMMERI Mouloud. & HADJEBA Khattab., op. cit, p. 121

mythes. Le troisième, c'est une pérégrination qui tantôt rend le sens de l'errance, tantôt de la fuite et tantôt de la quête. Le quatrième, c'est une opposition de la marche et du statisme, entre la poursuite et l'attente.

De plus, la notion du chemin s'avère importante. Dans *Les Baliseurs du désert*, le chemin maintien, d'après Salma Mobarak, « une marche éternelle qui ignore le temps et donne de l'ampleur à l'espace. La mise en récit de la marche devient ainsi le lieu d'une certaine immobilité »²⁷³. Dans *Bab'Aziz*, la trajectoire du mouvement (leitmotiv) s'avoue elliptique, tournoyante et dégageant une forme spirale, souvent ascendante. Dans ces deux cas de figures de pérégrination, les personnages passent de la marche/action à la marche/état. Si dans le premier film, il y a ceux qui marchent et ceux qui attendent, dans le dernier, tout le monde marche. Deux personnages entament, dès le début du film, un mouvement qui sera adopté, suivi et soutenu par tous.

*« Il suffit de marcher, juste marcher
Ceux qui sont invités, trouveront le chemin. »*²⁷⁴
(*Bab'Aziz*, 00:05:46→ 00:05:52)

C'est même une invitation explicite de l'auteur à rejoindre cette marche commune, cette valse spirituelle, cette transe, où les actants ne sont que les particules infimes de cet univers. D'où le chant des atomes :

*« Ô jour levant! Les atomes dansent.
Tout l'univers danse grâce à Lui.
Les âmes dansent, transportées en extase.
Je murmurerai à ton oreille
où leur danse les transporte...
Tous les atomes dans le ciel
et dans tout le désert
Tu sais bien, semblent fous.
Chaque atome particulier,*

²⁷³ MOBARAK Salma., « *Marcher dans le désert : étude comparée du motif de la marche dans Désert de Le Clézio et Les Baliseurs du Désert de Nacer Khémir* ». Alif 33, Journal of comparative Poetics : The Desert : Human Geography and Symbolic, American University in Cairo, 2013

²⁷⁴ Séquence inaugurale : Ishtar et son grand père entament la marche.

*heureux ou malheureux,
est enchanté par le soleil.
duquel rien ne peut être dit.»²⁷⁵
(**Bab'Aziz**, 01:03:01→ 01:04:17)*

Dans **Les Baliseurs du désert**, l'éclipse des errants dans le sable fait écho avec une fusion avec la nature aride, et « illustre un passage de l'animé à l'inanimé. Les actions humaines s'effritent et se dissolvent »²⁷⁶. Les baliseurs rejoignent désormais le mouvement entamé dans **Bab'Aziz**, ainsi « on a à la fois le sentiment et la mesure de l'univers. C'est aussi la langue arabe, elle se souvient de son origine »²⁷⁷.

La marche trouve dans le désert son espace libérateur, de la contemplation et de la quête des traces²⁷⁸, celle de la civilisation oubliée d'un visage arabe à désensabler par une " plongée " dans les sources, dans deux sens de ce terme : l'origine et l'eau.

Oasis-mémoire par opposition à Désert-oubli

L'idée de l'oasis-mémoire m'est révélée par opposition à celle du Désert-oubli (désert dans le sens désertification expliquée plus haut). L'oasis, le jardin, étant en quelque sorte l'éclat d'un monde passé, un Paradis perdu, hante toute l'œuvre de Nacer Khémir, le rêve andalou est appréhendé comme une " mémoire à venir ", une mémoire à reconstruire, une réponse au vide. Il lui dédie les deux premières parties de sa trilogie : « *Aux Andalousies toujours recommencées, dont nous portons en nous à la fois les décombres amoncelés et*

²⁷⁵ Séquence du cercle de poésie : Le chant des atomes.

²⁷⁶ MOBARAK Salma., op. cit.

²⁷⁷ OMAR PACHA Nawara., *Aperçu sur le parcours du réalisateur Mohamed Nacer Khémir – entretien avec Nawara Omar Pacha*. MIDDLE EASTE International Film Festival, Abu Dhabi, 2008, p.21 (traduction personnelle de l'arabe)

²⁷⁸ MEDDEB Abdelwahab., « *La trace, le signe* », pp 107-124 in *L'image dans le monde arabe*, Paris : C.N.R.S, 1995, p. 322

l'inlassable espérance »²⁷⁹. Pour lui, l'image du jardin revient incessamment pour exprimer le passé (Andalousie), le présent (cinéma et peinture) et l'avenir (civilisation), elle est à la fois collective et personnelle, il dit : «*Pour moi, il y a un Paradis perdu plus intime, celui que mon père aimait et cultivait et que après sa mort, il a été négligé. Un jour on a perdu la clé et ce qui est étrange, c'est que une fois la clé est perdue, le jardin l'est aussi*»²⁸⁰.

L'Andalousie n'est pas nécessairement un lieu géographique, elle se confond plutôt dans son être profond avec son vécu d'orphelin, une situation de manque et de soif face à laquelle il a appris à recréer son espace, et recréer aussi un père contre l'oubli. Il dit : «*Mon père avait deux soucis : l'eau et l'expulsion du colon hors du pays. Il a creusé des puits dont les eaux étaient âpres et souvent amères. L'eau est un sujet fondamental, principal. Elle n'était pas suffisante pour éteindre une soif d'un autre type. [Une] désertification. Et voilà que toute l'Andalousie est eau : ses jardins, ses vergers et ses poèmes. L'eau est une source de nostalgie. Elle exprime uniquement le manque, tel un vide dans le cœur*»²⁸¹. L'Andalousie devient un espace mental, une " oasis " qui nourri son imaginaire, une sorte d'héritage à reconquérir, un Paradis à quêter. L'être andalou, ne se limite pas à l'être arabe, c'est un être multiple, un désir de l'Autre.

Dans sa première expérience cinématographique ***Au Pays du Bon Dieu***, le personnage du jeune homme, incarné par l'auteur-même, a cherché la frontière de son pays pour le quitter mais il ne l'a pas retrouvée, car... elle était en lui, c'était sa propre mémoire. C'était en 1975 et voilà qu'aujourd'hui, grand nombre de jeunes²⁸² veulent désertir : pour l'Europe ou pour les champs de batailles au Moyen-Orient. Pour expliquer ce désenchantement, Nacer Khémir

²⁷⁹ Citation de Jacques Berque placée au fronton des ***Baliseurs du Désert***

²⁸⁰ OMAR PACHA Nawara., op. cit, p.21 (traduction personnelle de l'arabe)

²⁸¹ Ibid., pp.23-24 (traduction personnelle de l'arabe)

²⁸² Ces jeunes-là, il m'arrive de les avoir comme étudiants.

cite encore une fois Jacques Berque: « *Il n'y a pas de pays sous-développés, il n'y a que des pays sous-aimés, sous-analysés* ». La carence en amour engendre la laideur qui se fait source de violence. L'Homme, devenant ennemi de lui-même et de tout ce qui l'entoure, évolue en une machine à destruction.

À travers l'art et particulièrement le cinéma, l'auteur s'efforce à recréer des sentiers entre les oasis-éclats dans la traversée du désert. Il dit : « *Au-delà du sujet-même des mes films, je m'emploie à réinventer cette beauté et faire de chaque image une sorte de quintessence à la fois de la mémoire de l'instant et du désir de paradis qui est l'aspiration éternelle des hommes : le paradis non come référence religieuse, mais comme mémoire de la beauté enfouie au cœur de tout homme* »²⁸³.

Travelling : avancer sur l'identification d'une vérité du désert.

Je ne suis pas née dans le désert mais il a exigé que je marche et que j'aie le retrouver. Le désert est un détecteur de mensonges : il me contraint, moi, observatrice/conceptrice, pour me dévoiler sa vérité, de m'inclure dans l'observation et la conception. Il exige de moi « une inclusion " en dedans " et " non de la mime " »²⁸⁴.

À force d' " avoir horreur du vide " et de le refouler, le Grand vide a fini par me happer. En voulant l'acquérir, il m'a acquis, et sur le chemin de sa connaissance, je me suis connue moi-même puisque comme l'a affirmé Edgar Morin « *la connaissance nécessite l'auto-connaissance* »²⁸⁵. Comme une amnésique, je suis

²⁸³ FABRE Thierry., « *La Méditerranée, une mémoire d'avenir* ». Entretien avec Nacer Khémir, p.119

²⁸⁴ MORIN Edgar., op. cit, pp. 10-11

²⁸⁵ Ibid., pp. 10-11

revenue rechercher ce que je fuyais, ce dont je me suis séparée et désirerait tant restituer à ma mémoire.

L'expérience s'est révélée comme un éprouvant face à face avec le tréfonds de l'existence, entre le corps et l'âme ennemis de toujours. C'est cela, quêter une signification de la figure du désert à partir d'une interprétation qui s'exprime en un seul mot. La vérité n'est pas une. Jalal Dîn Rûmi ne disait-il pas : « *La vérité est un miroir tombé de la main de Dieu et qui s'est brisé. Chacun en ramasse un fragment et dit que toute la vérité s'y trouve* ». Mouloud Mammeri appelle même à l'inventer : « *Le désert, il faut aussi l'inventer, parce qu'à la vérité chacun de nous porte son désert en soi* »²⁸⁶. L'essence d'une notion sillonne différents sentiments, connaissances et opinions pour apparaître dans une « vérité nue » assimilée à une nudité intérieure qui ne retient que l'essentiel dans l'épreuve de la solitude.

« Je m'entendais dire à chacun d'eux :
" Raconte-toi "
Et quand j'ai entendu, j'ai compris
J'étais occupée à ouvrir des routes
à ceux qui ont oublié le rêve
et m'ont abandonnée sur les chemins de l'errance
Seule...
J'ai vu le Songe...
Je me suis vue balancer
Une fois... j'aspire
Une fois... je sombre»²⁸⁷
(Travelling)

Ce travail qui s'insère dans la recherche scientifique n'a pas été épargné par "l'incertitude psychologique" dont parlait Edgar Morin : « *On ne peut à la fois*

²⁸⁶ MAMMERI Mouloud. & HADJEBA Khattab., op. cit, p. 9

²⁸⁷ Ma voix off explique, dans **Travelling**, le contexte du film : la séparation et l'errance.

*pleinement s'observer et pleinement vivre. Parfois je ressens la présence toute proche de mon double étranger à moi-même. Parfois, au contraire, étranger à moi-même, je m'observe à partir de mon double. Enfin je reconnais, au fond de moi, un gouffre insondable qui, tout en m'étant propre, est celui de chacun et de tous. »*²⁸⁸

Ma solitude, dans cette expérience de chercheuse, avec mon double qui m'observe, avec cette « *part d'inexplicable de moi-même à moi-même* »²⁸⁹ est une décision audacieuse pour le voyage. J'endure le vide déconcertant mais aussi la béatitude d'accéder à la vie par le moyen de la mort, de naître au cinéma par le moyen de la traversée du désert pour passer de l'observation à la production de la connaissance et superposer « *le nomadisme de [mon] esprit sur le désert de [mes] manques* »²⁹⁰. Le terme " production " emprunté au domaines cinématographique et littéraire sert à dire l'écriture dans toutes ses formes. La convocation de ce dernier terme (écriture), me renvoie à Isabelle Eberhardt au parcours rebelle et hors du commun, dans les mêmes lieux du même Sahara fait non de stérilité, mais de parole:

*« L'écriture est une – vaine – tentative pour atteindre l'amour.
L'écriture est une – vaine – tentative pour résister à la mort.
L'amour comme la mort sont choses transitoires.
Rien ne demeure que les lettres sur le papier.
Rien ne demeure des Dieux et des Prophètes que des livres.
La vie autour de nous serait absolu désespoir,
N'était la création qui fait naître de l'espoir à partir de rien, qui jette une goutte de lumière au sein des ténèbres. »*²⁹¹

Mourir aux autres, s'en défaire, ne voir en eux qu'un miroitement de soi, une

²⁸⁸ MORIN Edgar., op. cit, p. 12

²⁸⁹ Ibid., 10-11

²⁹⁰ MOKEDDEM Malika., « *De la lecture à l'écriture* », in Quantara, n°10, Paris, 1994, p.28

²⁹¹ SAADAOUI Nawal., « *Mon expérience de création* », in Quantara, n°10, Paris, 1994, p.24

altérité à la fois proche et éloignée qui restituerait à chacun la place qu'il doit avoir dans la paix de l'âme atteinte.

*« La passion est secrète...
Et il n'y a pas de mots qui la traduisent...
Ne crains pas sa blessure...
Pour que la Lumière soit en toi.
Tout devient clair quand on l'explique, sauf la passion...
... qui ne se clarifie que quand on ne peut la traduire.
Tu ne la ressens que quand tu t'y perds
Et seuls les errants balisent le chemin »²⁹²
(**Travelling**,)*

Je n'ai, en effet, en aucun moment du film occulté la lumière. Du premier moment de la séquence du feu de la vie, jusqu'à l'ensablement intégral où mon visage regarde intérieurement le soleil, une naissance à une liberté et à un bonheur Autres se prépare. Loin de l'arrêt de la marche qui bourdonne en sourdine, loin de l'effacement des ses traces par le vent violent ou les torrents du ciel et des âmes malmenées, la dernière étape de l'un des voyages de la vie s'achève. « *La vie et la mort ne font qu'un, tout comme la rivière et la mer font un seul (...) car qu'est ce que mourir, sinon se tenir nu dans le vent et se dissoudre dans le soleil ?* »²⁹³. C'est ainsi que s'alternent dilatation et contraction dans **Travelling**, dans un mouvement à la fois vers l'autre et vers soi, un double regard de l'autre et en soi.

La mémoire fertile

Mon aventure passionnée de l'aride approche de sa fin, mais diverses fonctions plus enfouis et plus complexes, du désert, dans d'autres œuvres cinématographiques maghrébines, africaines et arabes, au courant de ces deux

²⁹² Ma voix off explique, dans **Travelling**, le contexte du film : la séparation et l'errance.

²⁹³ KHALIL GIBRANE Gibran., Le Prophète. Editions Sindbad, Paris, 1982, pp. 92-93

décennies reste à examiner et à énoncer « *car nous pouvons imaginer que, sous les grains de sable que nous agitions en marchant, la peau du désert s'offre au regard et qu'un corps s'y découvre amoureusement, secrètement. Celui de l'histoire, de cette histoire qui arbore les masques de la virginité pour mieux se cacher sous les sables du désert* »²⁹⁴. Une histoire faite de traumatismes politiques cycliques, auxquels se joignent des révolutions mort-nées. Une histoire où les passions privées flirtent avec les passions publiques, sans tenir compte du sable qui coule fougueusement dans les artères et qui brûle l'univers et que « *l'on se replie par sagesse ou par peur dans les oasis mentaux. Qui veut encore faire croire que le désert est vide?* »²⁹⁵.

Voilà que ce film porte, en fin de parcours, les cicatrices de l'amour qui égare, de la déchirure animale et du nomadisme éternel. Avec ce travail, je fond dans la masse des Baliseurs et m'insère dans ce que Tahar Ben Jelloun appelle LE CORPS : « *À cet état de déchirure généralisée correspond un corps sur lequel on a pratiqué quelques amputations, avec ou sans anesthésie. Dans ce corps loge une conscience. Elle reste vive même si elle se tait. Nous sommes ce silence fait de pierres lourdes et de sacs de sable. De temps en temps, un poème, un roman, un film ou simplement un cri long et éternel s'en échappe*»²⁹⁶.

Le film de recherche s'est au début proposé en tant que pensée fertile, une oasis...

Et à l'instant où j'emploie le terme " fertile ", des images troublantes s'agitent dans ma tête, celles de **La mémoire fertile** de Michel Khleifi car Travelling rend aussi compte de la condition de femmes et d'hommes sous une occupation travestie. Finalement l'oasis, n'est qu'une halte, je ne suis pas faite pour les

²⁹⁴ MONGIN Olivier., op. cit, p. 28

²⁹⁵ Ibid., p. 31

²⁹⁶ Tahar Ben Jelloun, *Quelle culture nôtra de ces ruines?*, in CinémaAction et Grand Maghreb, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, p. 9.

vallées vertes, pour les sources susurrantes car ce ne sont que distraction, ma demeure c'est l'ESPACE. Mon Paradis est par delà l'horizon, je joue à courir derrière, mais qu'importe si je ne l'atteins jamais, je le suivrai toujours et ma joie est dans la quête, le Paradis n'est qu'un mirage, nous le portons en nous. Seule la quête de l'Eden fait l'Eden.

Je suis désormais grain.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

I- Corpus des œuvres cinématographiques étudiées

Khémir. Nacer

- *Les Baliseurs du désert*, 1984

- *Le Collier perdu de la colombe*, 1991

- *Bab'Aziz ou Le Prince qui contemplant son âme*, 2005

II- Entretiens en vidéo avec Nacer Khémir

- Entretien réalisé par Freddy Denaës & Gaël Teicher / P.O.M Films 2010

III- Bibliographie critique

1/ Cinéma et Esthétique

Livres

AGEL Henri., *Métaphysique du cinéma*. Payot, Paris, 1976, 207 p.

AMIEL Vincent., *Esthétique du montage*. Armand Colin, Paris, 2^{ème} édition 2012, 180 p.

AMENGUAL Barthélemy., *Du réalisme au cinéma*. Editions Nathan, Paris, 1997, 1007 p.

ARMES Roy., *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*. Karthala-ATM, Coll Caméra des trois mondes, Paris, 2008, 402 p.

AUBERT Jean-Paul., *Le cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*. L'Harmattan, Paris, 2001, 278 p.

AUMONT Jaques., *L'image*. Paris: Éditions Nathan, 2000. 344 p.

AUMONT Jaques. & MARIE Michel., *Analyse des films*. Edition Nathan, Paris, 1999, 233 p.

AUMONT Jaques. & BERGALA Alain. & MARIE Michel., VERNET Marc., *Esthétique du film*. Armand Colin, Coll. Cinéma, 2008 pour la 3^{ème} éd., 1^{ère} éd. Nathan, Paris, 2013, 244 p.

BÄCHLER Odile., *L'espace filmique – Sur la piste des diligences*. L'Harmattan, Paris, 2001, 400 p.

BARSAQ Léon., *Le décor de film : 1895-1969*. Paris, Editions Seghers, collection Cinéma Club, 1970, 271 p.

BERNARDI Sandro., *Antonioni. Personnage paysage*. Paris, 2006, 160 p.

BONAFAND Alain., *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Images modernes, 2003, 130 p.

BRESSON Robert., préf. de J.M. Le Clézio, *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, Coll. Folio, 2016 [1975, 1988, pour la préface], 144 p.

CAPANI Ermelinda M., *Le sacré au cinéma – Divinité et mystère sur grand écran*. Gremese, Coll. Petite bibliothèque des arts, 2007, 188 p.

CHABROL Claude. & GUERIF François., *Comment faire un film*. Ed Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque, 2004, 98 p.

CORTADE Ludovic., *Le cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*. Larousse, Bordas, Paris, 2008, 311 p.

DELEUZE Gilles., *L'image mouvement*. éd. Minuit, 1983, 296 p.

DELEUZE Gilles., *L'Image-temps*. éd. Minuit, Paris, 1985, 384 p.

DEPARDON Raymond. & SABOURAUD Frédéric., *Depardon / Cinéma*. Cahiers du cinéma : Ministère des affaires étrangères, 1992, 175 p.

DEPARDON Raymond., *Le Désert, allers et retours. Propos recueillis par Eric Hazan*. La Fabrique éditions, 2014, 126 p.

DOGANIS Basile., *Le silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, L'harmattan, 2005, 152 p.

GARDIES André, *L'espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, 222 p.

GRANGE Marie-Françoise., *L'autoportrait en cinéma*. Presse Universitaire de Rennes, 2008, 160 p.

HABIB André., *L'attrait de la ruine*. Yellow Now, Coll. Côte Cinéma / Motifs, 95 p.

JULLIER Laurent., *L'analyse des séquences*. Armand Colin, Paris, 3^{ème} édition 2011, 224 p.

LAVIN Mathias., *L'attrait de la neige*. Yellow Now, Coll. Côte Cinéma / Motifs, 96 p.

LEURAT Jean-Louis., *Hiroshima mon amour*. Armand Colin, Paris, 2008, 126 p.

METZ Christian., *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 2013, 447 p.

MITRY Jean., *Esthétique et Psychologie au cinéma*. Editions Le Cerf, 2001, 527 p.

MOURE José., ***Vers une esthétique du vide au cinéma***. L'harmattan, Paris, 1997, 272 p.

MOURE José., ***Michelangelo Antonioni – Cinéaste de l'évidemment***. L'harmattan, Paris, 2003, 168 p.

PAÏNI Dominique., *L'attrait de l'ombre : Brakhage, Dreyer, Godard, Lang, Tourneur*. Yellow Now, Coll. Côte Cinéma / essais, 63 p.

PINEL Vincent., *Le montage : l'espace et le temps du film*. Cahiers du cinéma, 2006 [2001], 96 p.

PUAUX Françoise., *Décor au cinéma*. Cahiers du cinéma, BCDG, 2008, 95 p.

ROHMER Eric., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Union générale des éditions, Ramsay poche cinéma, Coll. 10/18, 1991 [1977], 180 p.

SCEMAMA-HEARD Céline., ***Antonioni : le désert figuré***. L'Harmattan, 1997, 126 p.

SCHEFER Jean-Louis., *L'homme ordinaire au cinéma*. Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1997 [1980], 203 p.

SCHEFER Jean-Louis., *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997, 97 p.

SCHNEIDER Roland. *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*. L'Harmattan, Paris - Budapest : Torino, 2003, 190 p.

TARKOVSKI Andreï., *Le Temps scellé : De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Philippe Rey, 2014 [éd. De l'Etoile 1989], 300 p.

VOGLER Christopher., *Le guide du scénariste : La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*. Dixit éditions & Eicar, 2002, 223 p.

ZIEGLER Damien., *La représentation du paysage au cinéma*. Bazar&Co, 2010, Paris, 293 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma n'a pas peur du vide* », La revue Image et Sciences, 29 septembre 2001, CNRS, Paris.

CHAPOUILLIÉ Guy., « *Introduction* », in Entrelacs, Chercheurs de champs, hors-série n°2 - 2016, pp. 11-18

CHAPOUILLIÉ Guy., « *Le cinéma dans la recherche en Sciences Humaines et Sociales* », in Entrelacs, Chercheurs de champs, hors-série n°2 - 2016

CHAPOUILLIÉ Guy., « *L'autre séparation...* », in Entrelacs, Ed. LARA-ESAV, n° 5 pp. 103-107, 2005.

COLLECTIF., MARIE Michel. & VERNET Marc. (dir.), *Christian Metz et la théorie du cinéma*. Actes du coll. de Cerisy (1989). Numéro spécial de la revue Iris, Méridiens-Klincksieck, 1990, 328 p.

COLLECTIF., MOTTET Jean. (dir.), *Les paysages du cinéma*. Editions Champ Vallon, 1999, 272 p.

DURAFOUR Jean-Michel., *Figures botaniques et agencements politiques dans Les Chevaux de feu et Sayat Nova de Paradjanov*. Revue française d'histoire des idées politiques, n° 39, 1er semestre 2014, p. 89-106 (version corrigée)

DURAFOUR Jean-Michel., *Toupiés : éclats, teintes, créatures (Arrietta, Bullot, Val del Omar)*. LA FURIA UMANA (online multilingual quarterly of theory and history of cinema fire, daydreams, and drifts), 24/03/2016, 43 p.

<http://www.lafuriaumana.it/index.php/58-archive/lfu-25/395-17-092015>

FONTORBES Jean-Pascal., « *Avant propos* », in Entrelacs, Chercheurs de champs, hors-série n°2 – 2016.

MOURE José., « *Du silence au cinéma* » in *Méditation et information*", n°9 janvier 1999, pp. 23-38

SOUAG Moha., « *Le désert et le cinéma : magie de l'espace et de l'image* » in *Francopolis* (recherche Ali Iken), janvier 2010 (<http://www.francopolis.net/vues/Souag-desert-janvier2010.html>)

2/ Cinémas tunisien, africain et arabe

Livres

BACHY Victor., *Le cinéma de Tunisie (1956-1977)*. Société tunisienne de diffusion, Tunis, 1978

BEN AISSA Anouar., texte BEN OUANES Kamel., *Tunisie, 30 ans de cinéma*. Tunis : Edicop, 1996, 176 p.

BEN HAMMOUDA Hakim., *Nous nous sommes tant aimés. Un film, des films, mes films*. Editions Arabesques, Tunis 2017, 136 p.

BRAHIMI Denise, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris: Editions Nathan, 1999, 128 p.

CHAMKHI Sonia., *Cinéma tunisien nouveau: parcours autres*. Sud édition, Tunis, 2002, 238 p.

CHAMKHI Sonia., *Le Cinéma tunisien à la lumière de la modernité – Etudes critiques de films Tunisiens (1996-2006)*. Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2009, 185 p.

CHARIAA Tahar., *Ecrans d'abondance ou cinéma de libération*, Tunis/Tripoli, éd. STD / Elkhayala, 1979, 312 p.

DESIRÉ KANE Momar., *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. L'Harmattan, 2004, 321 p.

GABOUS Abdelkrim., *Silence elles tournent ! : Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Tunis : Editions Cérès, 1998, 210 p.

GRADIÈS André., *Regards sur le cinéma négro-africain. Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace miroir*. Paris: L'Harmattan, 2004, 124 p.

HADJ-MOUSSA Ratiba., *Le corps, l'histoire, le territoire - Les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Les Éditions Balzac, 1994, 322 p.

KAVWAHIREHI Kasereka. (dir.), & SIMÉDOH Vincent K., *Imaginaire africain et mondialisation : littérature et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2009, 258 p.

KHAYATI Khmaïss., *Cinéma arabes : topographie d'une image éclatée*. Paris: L'Harmattan DL, 1996, 248 p.

KHELIL Hédi., *Résistances et utopies : essais sur le cinéma arabe et africain*. Editions Sahar, Tunis, 1994, 110 p.

KHELIL Hédi., *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*. Salammbô : Mediacom, 2002, 493 p.

KHLIFI Omar., *Histoire du cinéma en Tunisie*. Société tunisienne de diffusion, Tunis, 1970, 239 p.

MADKOUR Thabet et Al-Roumi Mayyar., *Cinéma et monde musulman : cultures et interdits*. L'Harmattan, Paris, 2009, 126 p.

MANSOUR Guillemette., préf. de BOUGHEDIR Férid., *Samama Chikly : un tunisien à la rencontre du XX^{ème} siècle*. Simpact Editions, 2000, 270 p.

MANSOURI Hassouna., *De l'identité ou « Pour une certaine tendance du cinéma africain »*. Editions Sahar, 135 p.

MILLET Raphaël., *Cinéma de la méditerranée, cinémas de la mélancolie*. Paris – Budapest : Torino : L'Harmattan, 2002, 118 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

BERRAH Mouny., « *Errance du côté de la liberté* », in *CinémaAction et Grand Maghreb*, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, pp. 26-33

BOUGHEDIR Férid., « *Malédiction des cinémas arabes* », in *CinémaAction et Grand Maghreb*, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, pp. 10-17

BOUGHEDIR Férid., « *Panoramas des cinémas maghrébins* », in *CinémaAction et Grand Maghreb*, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987

BOUGHEDIR Férid., « *Les nouveaux films* », in CinémaAction et Grand Maghreb, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris, 1987, pp. 59-71

COLLECTIF., BEN MOHAMED GHERBI Khouloud. (dir.), *L'autre dans le cinéma*. Editions Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Beït al-Hikma, 2017, 140 p.

COLLECTIF., OUÉDRAOGO Jean. (dir.), *Figuration et mémoire dans les cinémas africains*. L'Harmattan, 2010, 258 p.

DE BAECQUE Antoine., « *Cela s'appelle l'aurore (Yeelen de Souleymane Cissé)* », in Cahiers du cinéma n°402, décembre 1987

Thèses et mémoires :

BOUABID Hammadi., *Le cinéma arabe, un patrimoine en péril*. Thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris, Panthéon Sorbonne, 1981

Bibliographie en langue arabe

BOUZID Nouri., « Le nouveau réalisme dans le cinéma arabe : cinéma de la conscience de la défaite » in *Le réalisme dans le cinéma arabe*. Publication de la Fédération Tunisienne des Ciné-clubs, Tunis, 1988

SAIDANI Mounir., « Problématique de l'esthétique dans le cinéma réaliste arabe » in *Le réalisme dans le cinéma arabe*. Publication de la Fédération Tunisienne des Ciné-clubs, Tunis, 1988

3/ Œuvre de Nacer Khémir

Ouvrages de l'auteur

KHEMIR Nacer., *Disparition – une pièce en trois actes de Nacer Khémir*. Wallada Production, impression Simpact, Tunis, 2015, 104 p.

Livres

BRAHIMI Denise., *50 ans de cinéma maghrébin*. Minerve, 2009, 221 p.

ISMAËL., *Cinéma en Tunisie : Kaléidoscope de la saison 07/08*. Arts Distributions, Tunis 2008, 180 p.

KHELIL Hédi., *Abécédaire du Cinéma Tunisien*. A compte d'auteur, Tunis, 2007, 433 p.

TOUTI Moumen., *Films tunisiens : longs métrages 1976-1998*. Société Tunisienne d'édition et de promotion d'art graphique, Tunis, 1998, 303 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

COLLECTIF., KHELIL Hédi (dir.), *50 ans de cinéma tunisien*. Publications du Centre National du Cinéma et de l'Image, Tunis, 2016, 562 p.

HUMBLOT Catherine., « *Nacer Khémir : Cette force inouïe de l'imaginaire* », in *CinémaAction* n° 14 Cinémas du Maghreb, 1981, pp. 192-193.

LEE Sonia., « *À la recherche de l'Andalousie perdue* », in *CinémaAction et Grand Maghreb*, éd. Du Cerf et de l'Institut du monde Arabe à Paris (Hors série), Les cinémas du Maghreb, pp. 135-140.

MOBARAK Salma., « *Marcher dans le désert : étude comparée du motif de la marche dans Désert de Le Clézio et Les Baliseurs du Désert de Nacer Khémir* ». *Alif* 33, *Journal of comparative Poetics : The Desert : Human Geography and Symbolic*, American University in Cairo, 2013

OMAR PACHA Nawara., *Aperçu sur le parcours du réalisateur Mohamed Nacer Khémir – entretien avec Nawara Omar Pacha*. MIDDLE EASTE International Film Festival, Abu Dhabi, 2008, 75 p.

Bibliographie en langue arabe

COLLECTIF., préf. de CHOUIKA Mohamed., *Le cinéma du Sahara : problématiques et significations*. Publications du A.F.A.E.G, soutenu par le Ministère de la communication, Maroc, 2014, 124 pp.

KHAYATI Khmaïss., *Aflam : articles sur la narration cinématographique arabe*. Editions Sahar, Tunis, 2016, 255 pp.

4/ Représentation - Image - Simulacre - Imaginaire - Symbole

Livres

AZIZA Mohamed., *L'image et l'Islam*. Albin Michel, 1978, 190 p.

AYADA Souâd., *L'islam des théophanies : Une religion à l'épreuve de l'art*, CNRS, 2010, 368 p.

BACHELARD Gaston., *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, Paris, 1989, 264 p.

BACHELARD Gaston., *La terre et les rêveries de la volonté*. José Corti, Coll. Les Massicotés, Paris, 1947, 376 p.

BACHELARD Gaston., *La psychanalyse du feu*. Folio Essais, Paris, 1985, 180 p.

BACHELARD Gaston., *Le droit de rêver*. PUF, Coll. Quadrige Paris, 1993 [1978], 256 p.

BACHELARD Gaston., *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti, Paris, 1994 [1943], 307 p.

BARTHES Roland., *L'obvie et l'obtus – Essai critique III*. Le Seuil, 1982, 288 p.

BEN HAMMOUDA Hakim., *Une chanson pour elle, Ecrits sur la musique*. Editions Arabesques, Tunis 2017, p. 230

CHEBEL Malek., *L'imaginaire arabo-musulman*. éd. P.U.F. Paris, 1993, 392 p.

CHERIF Taoufik., *L'Islam et l'art musulman*. Citadelles & Mazenod, Coll. L'art et les grandes civilisations, 2002, 612 p.

CLEVENOT Dominique., *Une esthétique du voile : Essai sur l'art arabo-islamique*. L'Harmattan, 1994, 223 p.

CURNIER Jean-Paul., *Montrer l'invisible: Ecrits sur l'image*. Editions Jacqueline Chambon, Coll. Rayon Philo, 2009, 188 p.

GRISON, Laurent., *Figures fertiles : Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2002, 272 p.

IBN ARABI Muhyddine., *Le dévoilement des effets du voyage*. Texte arabe traduit et présenté par GRIL Denis., édition bilingue, Cérès éditions, Coll. Idéa, 1999 [1994 éditions de l'éclat], 180 p.

IBN ARABI Muhyddine., *Traité de mystique musulmane : la production des cercles*. Texte arabe traduit et présenté par FENTON Paul. & GLOTON Maurice., édition bilingue, Cérès éditions, Coll. Idéa, 1999 [1996 éditions de l'éclat], 96 p.

- JOLY Martine., *L'image et les signes*. France, Nathan, 2005, 191 p.
- LAMEÏ Mahmoud., *La poétique de la peinture en Iran (XIVe – XVIe siècle)*. Editions Peter Lang, Coll. Publications Universitaires Européennes, 2001, p. 371
- MONGIN Olivier., *La peur du vide : Essai sur les passions démocratiques I*. Seuil, Coll. Points, 2003 [1991], 275 p.
- NAEF Silvia., *Y a-t-il une question de l'image en islam ?* Éditions Tétraèdre, 2011, 144 p.
- NEYRAT Yvonne., *L'art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale*. L'Harmattan, 1999, pp. 272.
- PAPADOPOULO Alexandre., *L'Islam et l'art musulman*. Citadelles & Mazenod, Coll. L'art et les grandes civilisations, 2002, 612 p.
- RINGGENBERG Patrick., *La peinture persane ou La vision paradisiaque*. Paris : Les deux océans, 2006, 241 p.
- RINGGENBERG Patrick., *L'Univers symbolique des arts islamiques*. L'Harmattan, 2009, 560 p.
- SCHELESSER, Thomas., *L'art face à la censure – Cinq siècles d'interdits et de résistances*. TTM Éditions / Éditions Beaux Arts, Paris, 2011, 240 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

- ROLAND Barthes., « *Rhétorique de l'image* ». In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51; doi : 10.3406/comm.1964.1027
- MEDDEB Abdelwahab., « *La trace, le signe* » in *L'image dans le monde arabe*, Paris : C.N.R.S, 1995, pp 107-124
- PAPADOPOULO Alexandre., « *Esthétique de l'art musulman. La peinture* ». In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28e année, N. 3, 1973. pp. 681-710

Bibliographie en langue arabe

- CHAKROUN Nizar., *L'image ennemie dans les visions occidentale et orientale*. Editions Mohamed Ali, Tunis, 2009, 96 pp.

5/ Désert - Sahara - Vide

Livres

BOUVET Rachel., *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*. XYZ éditeur, Coll. Documents, Montréal, 2006

CAZENAVE Élisabeth., *Explorations artistiques au Sahara 1850 - 1975*. Éditions IBIS Press, 2006, 156 p.

CHENG François., *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Seuil, Coll. Points, 1991 [1979, nouvelle édition 1981], 154 p.

DELEUZE Gilles., *L'île déserte et autres textes : textes et entretiens*. Paris : Les éditions de minuit, 2002

DELEUZE Gilles. & GATTARI Felix., *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, 2. éd. Minuit, 2013, 645 p.

DEPARDON Raymond., *Errance*. Seuil, Coll. Points, 2000, 192 p.

DEPARDON Raymond., *La Solitude heureuse du voyageur, précédé de notes*. Seuil, Coll. Points, 2006, 192 p.

DEPARDON Raymond., *Le Désert américain*. Ed. Bibliothèque Hazan, 2007, 160 p.

MAMMERI Mouloud. & HADJEBA Khattab., *Hoggar-tassili : Passions de sables*. Éditions Bouchène / Entreprise Algérienne de Presse, Alger, 1991, 124 p.

NANTET Bernard., *Histoire du Sahara*. Editions Tallandier, Coll. Texto, 2015, 484 p.

THESIGER Wilfred., *Le Désert des Déserts*. Editions Plon, Coll. Terre Humaine, 1999, 480 p.

TRIGUI Salem., *Sahara Paradis Doré : civilisations, secrets du tropisme des déserts*. Editions Karem Sharif, 2016, 392 p.

Thèses et mémoires

BARMKI Mohamed., *Armée française au Sahara algérien*. Abdelmajid BEN NAIMA (dir.), Mémoire de Mastère de recherche, Faculté des Sciences Humaines et de la Civilisation Islamique d'Oran, 2010

ELMAHJOUR Khaled., *À la recherche de l'espace perdu, Approche comparative des récits du désert chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, Michel P. SCHMITT (dir.), Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2013

GAUTHERON Marie., *L'invention du désert, Émergence d'un paysage, du début du XIX^e siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*. Ségolène Le Men (dir.), Professeur à l'Université Paris Ouest, IUF, Thèse de doctorat, Soutenue en mars 2015

GAGNOL Laurent., *Pour une géographie nomade. Perspectives anthropogéographiques à partir de l'expérience des Touaregs Kel Ewey (Aïr - Niger)*. Géographie. Université Joseph-Fourier - Grenoble I, 2009, 724 p.

SAIDA Ilhem., *Mysticisme et désert*. Danièle CHAUVIN (dir.), Professeur à l'Université Stendhal – Grenoble III, Thèse de doctorat en Recherches sur l'Imaginaire, Soutenue en juin 1994, Editions Sahar, Tunis, 2006, 282 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

BELMILOUD Othman., « *L'image du Sahara arabe dans l'imaginaire occidental avant l'émergence de l'islam* ». *Insaniyat* / [En ligne], 21 | 2003, mis en ligne le 30 septembre 2012, consulté le 24 mai 2017. URL : <http://insaniyat.revues.org/7385>

COLLECTIF., *Le vide - Expérience spirituelle en occident et en orient*. Les deux océans/Hermès, Paris, 1981

DELEUZE Gilles., Foucault - Le Pouvoir cours 10 - 14/01/1986 - 4 Foucault - Le Pouvoir. Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University) 31 minutes 46 sec

DELMAS Catherine., « *Soif de déserts : découverte ou désir d'Orient ?* » in *Rêver d'Orient, connaître l'Orient, Visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques*, Isabelle Gadoin et Marie-Elise Palmier-Chatelain (dir.), © ENS Éditions, Collection signes, 2008, publication sur OpenEdition Books : 30 janvier 2014, p. 239-250

VATIN Jean-Claude, « *Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : Le jeu des imaginaires* », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* n°37, février 1985, p. 107-131.

Bibliographie en langue arabe

الإسلام ظهور قبل الخيال العربي الصحراء « *بالميلودراما* », *Insaniyat /*
□□□□□□□□, 21 | 2003, 55-62.

6/ Espace - Figure géographique - Paysage - Décor

Livres

BACHELARD, Gaston., *La Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F., « Quadrige », 1992 [1957], 214 p.

CAUQUELIN Anne., *L'invention du paysage*. Editions Plon, Paris, 1989, 181 p.

DUVIGNAUD Jean., *Lieux et non lieux*. Galilée, Paris, 1977, 152 p.

GRISON Laurent., *Figures fertiles, Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2002, 268 p.

MOLES Abraham. & ROHMER Élisabeth., *Psychologie de l'espace*. Tournai: Casterman, «Synthèses contemporaines», n° 23, ill. 1978 [1972] 245 p.

PEREC Georges., *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, «Espace critique», 1974, 124 p.

SAMI-ALI Mahmoud., *Le corps, l'Espace et le temps*. Bordas éditions, 1993.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

COLLECTIF., *Vide, vacuité, désœuvrement*. Cahiers Louis-Lumière, 2009, 148 pp.

COLLECTIF., *Lire le paysage, lire les paysages*. C.I.E.R.E.C, 1996, 314 p.

7/ Ouvrages généraux

Livres

BARTHES Roland., *Mythologies*. Seuil, Coll. Points, 2014 [1957], 288 p.

BEN HAMMOUDA Hakim., *Les nouveaux orientalistes. Les expressions récentes du rejet de l'Autre*. Editions Arabesques, Tunis 2016, p. 230

BLOCH Marc., *L'étrange défaite*. Paris, Gallimard, « Folio/histoire », préface de Stanley Hoffmann et avant-propos de Georges Altman, 1990, 336 p.

KHALIFA Laila., *Ibn Arabî – L'initiation à la futuwwa – Illuminations, conquêtes, taşawwuf et prophétie*. Les Éditions Albouraq, 2001

LEROI-GOUHRAN André., *Les racines du monde : Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Belfond, 1982, 279 p.

MATTÉ Roger., *L'exotisme*. Bordas, Paris, 1985, [1972, 1ere édition].

MERLEAU-PONTY Maurice., Texte établi par Claude Lefort. *Le Visible et l'invisible : Suivi de notes de travail*. Gallimard, Paris, 2001 [1964], 362 pp.

MORIN Edgar., *Mes démons*. Seuil, éd. Stock, Coll. Points, 2010 [1994], 331 pp.

MORIN Edgar., *La Méthode. La vie de la vie (Tome 2)*. Seuil, Coll. Points Essais, n°175, 1985 [Seuil 1980].

MORIN Edgar., *Autocritique*. Seuil, Coll. Points Essais, n°283, 1994 [Seuil 1959].

PURCE Jill. Traduit par SAUARES Carlo., *La spirale mystique - Le voyage itinérant de l'âme*. Le Chêne, 1996, 128 pp.

SCHIMMEL Annemarie., *Mon âme est une femme : la femme dans la pensée islamique*. Editions Lattès, 1998, 223 pp.

SOURIAU Anne. & SOURIAU Etienne., *Vocabulaire d'esthétique*. Edit. P.U.F, 1990, 1472 pp.

STEINER George., *Maitres et disciples*. Gallimard, 2003, 208 p.

VERNANT Jean-Pierre., *La traversée des frontières, Tome 2 : Entre mythe et politique*. Seuil, Paris, 2005, 208 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

COLLECTIF., *Emprunt et citations dans le champ artistique*. L'Harmattan, Paris, 2005, 202 p.

COLLECTIF., MICHAUD Stéphane. (dir.), *Du visible à l'invisible, pour Max Milner, « Mettre en images, donner en spectacle »*. José Corti, 1988, 347 pp.

En quête d'une vérité de la figure du désert, entre le cinéma de Nacer Khémir et mon film de chercheur.

RÉSUMÉ :

Le plus souvent, les cinéastes utilisent la figure ambivalente du désert dans une longue hésitation entre le réel et l'imaginaire, entre le réel et le symbolique, entre le sens et les sens. Cette hésitation, jeu subtil, est source de richesse créative dans la trilogie du désert de Nacer Khémir. Ce cinéaste tunisien ne vient pas du désert, mais il est pour lui «*l'optique civilisationnelle de la nation arabo-musulmane. Le fond c'est de chercher le "Jardin"*» : le jardin étant l'éclat d'un monde passé, d'un Paradis perdu. Il s'efforce alors à recréer des sentiers entre les oasis-éclats et à reconstruire une mémoire-réponse au vide, à la crise profonde de l' "Homme Arabe".

En rapport avec le cinéma de Nacer Khémir, mon film de recherche, qui a pour objectif d'éclairer le réel pour une intelligence du monde, se définit justement dans le prolongement de cette pensée. Il m'a permis d'avancer sur l'identification d'autres formes de représentations possibles du désert dont la connaissance a nécessité d'abord l'auto-connaissance. Se voulant une pensée fertile dans un univers menacé par l'ensablement, *Travelling*, devient un mouvement à la fois vers l'autre et vers soi, un double regard de l'autre et en soi.

MOTS-CLÉS :

Désert, Nacer Khémir, *Les Baliseurs du désert*, *Le Collier perdu de la Colombe*, *Bab'Aziz*, Paradis perdu, cinéma tunisien, représentation, marche, regard, quête, création-recherche, *Travelling*.

In search of a truth of the figure of the desert, between the cinema of Nacer Khémir and my film of researcher.

ABSTRACT :

Between the real and the imaginary, between the real and the symbolic, between the sense and the senses, filmmakers use most often, in a long hesitation, the ambivalent figure of the desert. In the trilogy of the desert of Nacer Khémir, this hesitation, subtle game, is source of creative richness.

This Tunisian film-maker does not come from the desert, but the desert is for him "the civilizational representation of the Arab-Muslim nation. It is a question of seeking the "Garden": the garden is the brilliance of a past world, of a lost Paradise. He then endeavors to recreate paths between the oases-brilliance and to reconstruct a memory-response to the void, to the deep crisis of the "Arab Man".

In connection with the cinema of Nacer Khémir, my research film, whose objective is to enlighten the real for a deep understanding of the world, is defined precisely in the

prolongation of this thought. It allowed me to advance on the identification of other forms of possible representations of the desert whose knowledge first required self-knowledge. Desiring to be a fertile thought in a universe threatened by desertification, *Travelling* becomes a movement towards the other and towards oneself, a double gaze towards the other and in itself.

KEYWORDS :

Desert, Nacer Khémir, Wanderers of the desert, The Dove's lost necklace, Bab'Aziz, Lost Paradise, Tunisian cinema, representation, walk, gaze, quest, creation-research, Travelling.