



HAL
open science

Les figures d'autorités parentales, politiques et religieuses dans le cinéma algérien et tunisien

Malika Gueddim

► To cite this version:

Malika Gueddim. Les figures d'autorités parentales, politiques et religieuses dans le cinéma algérien et tunisien. Sciences de l'information et de la communication. Université de Lorraine, 2023. Français. NNT : 2023LORR0398 . tel-04661919

HAL Id: tel-04661919

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-04661919>

Submitted on 25 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES**

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LORRAINE

**Mention : SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA
COMMUNICATION.**

Par

Malika GUEDDIM

Sous la direction de Claude NOSAL

**Les figures d'autorité parentale, politique et religieuse
Dans le cinéma algérien et tunisien.**

15/12/2023

Membres du jury :

- Directeur de thèse: Claude NOSAL Professeur émérite des universités, 71 ème section,
Université de Haute-Alsace, Strasbourg.**
- Président de jury: Tourya GUAAYBES Professeur des universités, 71 ème section,
Université de Lorraine, Metz.**
- Rapporteur (01): Marierez STEIN Maitresse de conférence, 71 ème section, ENSTA,
Bretagne**
- Rapporteur (02): Sondess ZERROUK Maitresse de conférence, 71 ème section ,
Université de Haute-Alsace, Strasbourg.**

A V A N T P R O P O S

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers l'université de Lorraine pour m'avoir accordé cette opportunité de mener mon travail de recherche. Pour une femme venant d'un coin reculé du monde, cela représente la réalisation d'un rêve qui semblait hors de portée pour une personne de mon âge. C'est le rêve d'une femme passionnée par la connaissance, avide d'exploration et de recherche, guidée par la lumière de l'art. Je vous adresse mes remerciements les plus sincères.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude envers Monsieur Claude NOSAL, mon directeur de thèse, dont l'engagement indéfectible, les précieux conseils et les sacrifices personnels, y compris durant les périodes de vacances, ont grandement contribué à l'achèvement de ce travail.

Mes remerciements les plus profonds s'adressent aussi à chacune des éminents membres du jury, pour leur précieuse disponibilité et l'attention scrupuleuse qu'elles ont portée à l'évaluation de mes recherches. Leur engagement indéfectible en faveur de l'avancement du savoir et leur expertise ont grandement contribué à la qualité de cette étude. Je suis profondément honorée de pouvoir bénéficier de leurs éclairages et de leur expérience, et je les remercie chaleureusement pour leur précieuse contribution à l'avancement de la connaissance dans ce domaine.

Enfin je renouvelle toute mon amitié et ma sympathie à ceux qui m'ont accordé du temps et m'ont témoigné un soutien constant dans ce long travail de recherche. Merci tout spécialement à Lila, Houria, Souhila, Mohamed, Hariri, Djalil ainsi qu'à toute ma famille.

RÉSUMÉ

Notre recherche offre une perspective inédite sur la représentation des figures d'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma contemporain en Algérie et en Tunisie. De manière novatrice, notre travail s'est également penché sur le récit cinématographique, mettant en lumière les dialogues et le son, afin de comprendre plus profondément les subtiles nuances de la représentation. Ancrée dans le domaine de la communication et de l'information, notre étude offre un éclairage précieux sur les dynamiques sociétales à travers le prisme des caméras. Les films choisis, considérés comme des miroirs temporels, nous ont permis de déchiffrer les valeurs et les normes qui ont façonné les sociétés maghrébines. On entrevoit ainsi se révéler des transformations sociales, politiques, et religieuses dans cet espace.

Notre méthodologie harmonise la théorie de la représentation de Louis Marin avec la conceptualisation analytique de la figure cinématographique de Nicole BRENEZ. En complément, nous avons intégré l'outil d'exploration « Faire parler / Faire taire ». Cette approche vise à saisir les subtilités de la mise en scène des figures d'autorité à l'écran. Notre travail de recherche se focalise également sur les aspects narratifs tels que les dialogues et le son. Au-delà de ces théories utilisées, notre recherche comprend aussi deux enquêtes sur le terrain algérien et tunisien. Le but est de comprendre comment les citoyens algériens et tunisiens perçoivent les films qui leur sont destinés.

Mot clés : Les figures d'autorité parentale, les figures d'autorité politique, les figures d'autorité religieuse, construction narrative et « Faire parler/faire taire »

ABSTRACT

Our research offers a fresh perspective on the representation of parental, political, and religious authority figures in contemporary cinema in Algeria and Tunisia. Innovatively, our work also delved into cinematic storytelling, shedding light on dialogues and sound, to gain a deeper understanding of the subtle nuances of representation. Rooted in the field of communication and information, our study provides valuable insight into societal dynamics through the lens of cameras. The selected films, seen as temporal mirrors, have allowed us to decipher the values and norms that have shaped Maghrebian societies. Thus, we glimpse social, political, and religious transformations unfolding in this space. Our methodology harmonizes Louis Marin's theory of representation with Nicole Brenez's analytical conceptualization of the cinematic figure. Additionally, we integrated the "Making speak / Making silent" exploration tool. This approach aims to grasp the subtleties of staging authority figures on screen. Our research also focuses on narrative aspects such as dialogues and sound. Beyond these theories, our research includes two field surveys in Algeria and Tunisia. The goal is to understand how citizens perceive films intended for them.

Keywords: Parental authority figures, political authority figures, religious authority figures, narrative construction, "Making speak / Making silent".

ملخص

تتناقش أطرحتنا، الشخصيات التي تمثل السلطة الأبوية، السياسية، والدينية في السينما الجزائرية والتونسية على مدى خمس عقود ابتداء من تاريخ 1971 إلى غاية 2021.

نحاول من خلال هذا البحث المتواضع في إطار تخصص علوم الاتصال والإعلام إلى إلقاء على الديناميكيات الاجتماعية من خلال عدسة الكاميرا الفيلمية، كمرآة زمنية، تفتح لنا من خلالهما نافذة خاصة لفك رموز القيم والمعايير التي شكلت المجتمعات المغربية، نتيجة للتحويلات الاجتماعية والسياسية والدينية التي طالت هذه المنطقة. منهجنا يتضمن مفاهيم نظرية مشهورة، مثل نظرية التمثيل للويس ماران وتصوّر الشخصية السينمائية بواسطة نيكول بريناز (Nicole BRENEZ).

نقدم أيضاً على أثرهما مقارنة "دعه يتكلم / اجعله يصمت" وذلك بغية استكشاف التفاصيل الدقيقة في تمثيل شخصيات السلطة الأبوية، السياسية، والدينية. بالإضافة إلى النظريات، أجرينا أبحاث ميدانية في الجزائر وتونس لاستقصاء قبول المواطنين للأفلام مغربية الإنتاج.

كلمات مفتاحية:

شخصية السلطة الأبوية، شخصية السلطة السياسية، شخصية السلطة الدينية، "دعه يتكلم / اجعله يصمت"، بنية السرد، الاستقبال.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE CHOIX DE CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

Chapitre01	01
1: Cadre Théorique et Méthodologique	01
1.1 INTRODUCTION GENERALE.....	02
1.2 PROBLEMATIQUE	03
1.3 HYPOTHESE	03
1.4 CADRE CONTEXTUEL	08
1.5 LE PLAN.....	11
Chapitre 2: Analyse du Corpus Filmique	15
2.1 CHOIX DE CORPUS ET MÉTHODOLOGIE	15
2.1.1 CORPUS FILMIQUE	15
2.1.1.1 Choix de films de fiction.....	15
2.1.1.2 Contextualisation des films.....	22
2.1.1.3 Choix des séquences filmiques	25
2.1.1.4 Outils d'analyse technique.....	26
2.1.2 METHODOLOGIE DE TRAVAIL.....	28
2.1.2.1 La théorie de la représentation	30
2.1.2.2 Le principe d'analyse chez Nicole Brenez	38
2.1.2.3 Approche analytique de Jacques Aumont et Michelle Marie.....	45
2.1.2.4 Exploration des sources radiophoniques	47
2.1.2.5 Exploration multimodale en cinéma	49

DEUXIÈME PARTIE

LES FIGURES D'AUTORITÉ PPR DANS LE CINÉMA TUNISIEN ET ALGÉRIEN

CHAPITRE 03 : La Tunisie à l'écran : Exploration des figures d'autorité PPR.....	64
Section 01 : La figure d'autorité parentale	64
3 Introduction	64
3.Le Premier film de la figure d'autorité parentale : « FATWA »	65
3.1 Carte artistique du réalisateur.....	65

3.2 Synopsis	65
3.3 Analyse de la figure parentale à partir des séquences.....	66
3.4 Analyse de « Fatwa » selon la théorie de Louis Marin	72
3.5 Analyse de « Fatwa » selon la théorie de Nicole Brenez	74
3.6 La figure d'autorité parentale entre la faire parler ou la faire taire.....	75
3.7 L'analyse du film Fatwa selon Aumont et Michelle.....	76
3.8 Discussion des résultats des tableaux	87
4.Le Deuxième film: « Les Silences des Palais ».....	94
4.1 Fiche artistique du film	94
4.2 Carte artistique de la réalisatrice.....	94
4.3 Synopsis	95
4.4 La Figure Parentale à travers les Séquences : Analyse et Discussion.....	96
4.5 Analyse selon Jacques Aumont et Michelle Marie.....	100
4.6 Discussion des résultats.....	108
5.Le troisième film: « Droite Gauche ».....	112
5.1 Fiche artistique du film	112
5.2 Carte antistatique du réalisateur	112
5.3 Synopsis	112
5.4 Introduction	116
5.5 Analyse selon la théorie de Aumont et Michelle	115
5.6 Discussion des résultats du film « Droite –Gauche »	119
Section 02 : La figure d'autorité politique.....	122
2. 2. Le pouvoir féminin en scène	122
2.2.1 Analyse de séquences.....	123
2.2.2 Discussion des résultats selon la théorie de Louis Marin.....	126
2.2.3 Discussion des résultats selon la théorie analytique de Brenez Nicole....	127
2.2.4 Discussion des résultats selon l'approche « Faire parler /faire taire »	128
Section 03 : La figure d'autorité religieuse dans « Fatwa ».....	129
3.2.1 Le religieux intégriste à travers le cinéma tunisien.....	129
3. 2.2 Analyse de la figure d'autorité religieuse filmique	130
3. 2.3 Discussion des résultats d'analyse des séquences.....	132
3.2.4 Analyse technique de la figure religieuse filmique	134
3.2.5 Discussion des résultats selon les théories martiennes et brenezienne ..	139

3.4 Conclusion.....	141
CHAPITRE 04 : POUR L'ALGERIE.....	144
Révolutions de pouvoir ; autorité et fragilité dans le cinéma algérien.....	144
Section 01 : La figure d'autorité parentale entre autorité et fragilité	146
4.1 Introduction.....	146
4.2 Carte artistique du film « AICHE BTNACHE » (Nid de douze)	147
4.3 Carte artistique du réalisateur.....	147
4.4 Synopsis	148
4.5 Analyse des séquences du film.....	149
4.5.1 Analyse et discussion selon Aumont et Marie.....	157
4.6 La figure d'autorité parentale dans le film « La Vie d'Après »	161
4.7 Carte artistique du film « La Vie d'Après »	161
4.8 Fiche signalétique du réalisateur	161
4.9 Synopsis	162
4.10 Analyse des photogrammes du film « La vie d'après »	163
4.11 Discussion des résultats d'analyse.....	186
4.12. Représentation absent/présent de Louis Marin.....	187
Le troisième film pour la figure d'autorité parentale « RACHIDA ».	190
4.15. Carte artistique du film - Titre du film.....	190
4.16. Carte signalétique de la réalisatrice.....	190
4.17. Synopsis	190
4.18 Contextualisation.....	191
4.19 Analyse technique	192
4.20. Discussion des résultats d'analyse	198
 Section02 :	
2.La figure d'autorité politique dans le cinéma algérien	205
2.1 Fiche artistique du film « Nous n'étions pas tous des héros »	205
2.2 Le Camp: L'Auteur et Son Adaptation.....	205
2.3 Fiche signalétique du réalisateur.....	206
2.4 Synopsis	206
2.5 Contextualisation du film.....	206

2.6 Le choix du film	207
2.7 Captiver l'autorité fragile : Exploration des Photogrammes	208
2.8 Analyse des séquences	208
2.9 Analyse technique	212
2.10 Discussion des résultats	218
2.11 Illustration de la théorie de Louis Marin	220
2.12 Approche de Nicole Brenez sur le corps et la figure filmique.....	221
2.13 Approche « faire parler/faire taire »	222
 Section 03 :	
3. La figure d'autorité religieuse du film algérien.....	223
3.1 Sous les Projecteurs : Regards contrastés sur la figure religieuse - Patrimoine Archivé-.....	223
3.1.1 Introduction	223
3.1.2 Carte artistique du film.....	226
3.1.3 Fiche signalétique du réalisateur	226
3.1.4 Synopsis	227
3.1.5 Analyse des photogrammes.....	228
3.1.6 Discussion des résultats d'analyse des images.....	233
3.1.7 La théorie de l'absent/présent chez Louis Marin.....	234
3.1.8 La théorie analytique de Nicole Brenez	234
3.1.9 L'approche « faire parler/faire taire » et la figure d'autorité religieuse.	235
3.1.10 Analyse technique selon à la théorie d'Aumont et Marie Michelle	236
3.1.11 Discussion des résultats d'analyse	241
3.2 Conclusion	244

TROISIEME PARTIE NARRATION ET RECEPTION DANS LE CINEMA

ALGERIRIEN ET TUNISIEN

Chapitre V : La narration dans le cinéma algérien et.....	250
Section 1 : Construction narrative à travers les mouvements de caméra.....	252
5.1 La Caméra narratrice : L'Art des mouvements cinématographiques.....	255

5.2 Les Dialogues en tant que moyen de narration.....	259
5.2.1 Le dialogue qui réunit Loubna, sa mère et Ibrahim dans le film Fatwa....	261
5.2.2 Dialogue pour le film de « Les Silences des palais »	263
5.2.3 Dialogue entre Ibrahim et les intégristes religieux pour le film de Fatwa	264
5.2.4 Dialogue entre Cheikh et les autres chefs de tribus.....	265
5.2.5 Dialogue entre Benzine et le capitaine	266
5.3 Discussion des analyses.....	269
Section 2 : Musique et effets sonores dans le cinéma Algérien et tunisien.....	271
5.3 Introduction	271
5.3.1 Harmonie Émotionnelle : L'influence de la musique sur l'image filmique	272
5.3.2 Les Genres musicaux dans les films algériens et tunisiens	274
5.3.3 Le silence cinématographique : Entre révélation et dissimulation	276
5.3.4 Résonance amplifiée du bruit	279
5.3.5 Conclusion	282
CHAPITRE VI	287
Études de réception : Analyse des perceptions des films Algériens et tunisiens.	287
Section01	287
A) -Première enquête	287
1.1 Contexte socio-culturel de l'Algérie et de la Tunisie	287
1.2 Objectif de l'étude	288
1.3 Cadre conceptuel et théorique de l'enquête	288
1.5 Problématique et hypothèse de l'enquête	289
1.6 Choix de la méthodologie.....	290
1.7 Analyse des choix de visionnage chez les algériens.....	294
1.8 Choix méthodologique et cadre conceptuel	295
1.9 Résultats des questionnaires.....	295
1.10 Justifications des limites de l'enquête.....	299
1.11 Conclusion de l'enquête	300
SECTION 02.....	302

B-Deuxième enquête Cinéma et expérience des femmes âgées analphabètes en Algérie.....	
2.1 Étude du visionnage des films : « La Bataille d’Alger » et « Fatwa. »	302
2.2 Contexte et justification de l’étude	303
2.3 Objectifs généraux de l’enquête.....	303
2.4 Problématique de l’enquête.....	304
2.5 Les hypothèses.....	305
2.6 L’espace de visionnage.....	306
2.7 Méthodologie de l’enquête.....	307
2.7.1 Les outils méthodologique de l’enquête.....	312
2.7.2 Interprétations des résultats obtenus à partir des entretiens qualitatifs	328
2.7.3 Rapport d’interprétation des résultats : Impact des thèmes religieux et culturels dans la perception des deux films	329
2.8 Conclusion	330
CONCLUSION GENERALE DE LA THESE	
-INDEX	345
-ANNEXES	346
- Références Bibliographiques	382
- Les films	389
- Webographie	390
- Ressources audiovisuelles	390
- Podcast	390

PREMIÈRE PARTIE
CHOIX DE CORPUS ET
MÉTHODOLOGIE

Chapitre 1: Cadre Théorique et Méthodologique

1.1 INTRODUCTION GENERALE

La question de la détention de l'autorité se pose dans les sphères de toute société en présence des relations de pouvoirs. La consécration de différents capitaux : social, économique, culturel ou symbolique, permet d'asseoir sa position et de jouir de l'autorité légitime.¹ Les dominants sont ceux qui ont fait preuve d'autorité et l'incarnent pour autrui², dont le cas du parent (mère –père), de l'homme politique ainsi que de l'homme religieux. Il faudrait savoir que le processus d'autorité ne se limite pas à ces détenteurs, mais aussi au phénomène d'acceptation par les autres acteurs qui fait d'eux des figures d'autorité. Notre travail de recherche s'assigne dans l'espace cinématographique maghrébin. Le but est de déterminer les éléments discursifs illustrant cette « autorité » du parent, de l'homme politique et de l'homme religieux (PPR) dans le cinéma algérien et tunisien contemporain. À cet effet, une grande partie des films répertoriés dans notre corpus se consacre à une exploration approfondie des diverses dimensions, tant apparentes que dissimulées, des figures d'autorité, qu'il s'agisse de figures parentales, d'hommes politiques ou d'hommes religieux. Ces figures sont mises en scène dans des projets cinématographiques qui prétendent répondre aux besoins et aux aspirations de la société. Cette démarche est justifiée par l'idée que l'image ne peut être créée que par des moyens strictement causaux, comme le suggère Marie Schaeffer³. Dans cette optique, il est crucial d'adopter des approches strictement causales, où chaque manifestation de ces autorités est directement liée à une cause antérieure, excluant tout recours à des éléments aléatoires. Par exemple, dans un film, si un personnage agit de manière violente, cela doit être motivé par des événements préexistants dans l'intrigue plutôt que par une décision arbitraire du réalisateur. En analysant de près les influences sociétales et culturelles, ainsi que les dynamiques politiques, cette recherche vise à mettre en lumière les mécanismes sous-jacents qui façonnent ces représentations artistiques et leur relation avec la réalité socioculturelle. La première interrogation qui guide cette étude est la suivante : Pourquoi chercher à comprendre l'autorité de ces PPR ? La signification de l'autorité est-elle la même dans le cinéma algérien et tunisien ? Comme souvent, une question en engendre

¹Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.

² Kojève, Alexandre (2004) : *La Notion de l'autorité*. Paris (Gallimard).

³ Jean-Marie Schaeffer (1999) : *Pourquoi la fiction* Édition, le Seuil, Paris.

-(PPR) désigne les figures d'autorité parentale, politique et religieuse.

d'autres, et les réponses, lorsqu'elles sont obtenues, ne sont jamais exhaustives. Dans ce contexte, quelle problématique notre recherche s'efforce-t-elle de cerner ?

1.2 PROBLEMATIQUE

Comment appréhender, dans le contexte cinématographique contemporain algérien et tunisien, la tension entre la représentation artistique des figures parentales, politiques et religieuses et la complexité intrinsèque de ces autorités dans la réalité socioculturelle ? En quelles mesures les influences cinématographiques étrangères, les mutations sociétales profondes, en particulier les évolutions du rôle de la femme, conjuguées à l'émergence d'un discours politique dans le cinéma, façonnent-elles la dynamique de ces figures d'autorité au sein des sociétés algériennes et tunisiennes, et quel impact cela a-t-il sur la perception du public local et la construction de l'identité culturelle ?

1.3 HYPOTHESE

Deux hypothèses guident cette problématique de recherche :

Hypothèse 1 : Le cinéma contemporain algérien et tunisien diverge de la réalité des figures parentales, politiques et religieuses présentes dans ces sociétés. La représentation cinématographique de ces figures d'autorités semble être déconnectée des nuances et de la complexité de leur existence dans la vie quotidienne, suggérant ainsi une disparité entre la réalité sociale et la manière dont ces figures sont dépeintes dans les films.

Hypothèse 2 : Dans le milieu cinématographique contemporain en Algérie et en Tunisie, l'écart entre la représentation des figures parentales, politiques et religieuses à l'écran (PPR) et la perception du public local peut être attribuable, en partie, à l'influence des autres cinémas et aux mutations sociétales en cours. Cette résonance, accentuée par l'évolution du statut de la femme, joue un rôle crucial

dans les transformations de ces figures d'autorité au sein des sociétés algériennes et tunisiennes.

Dans une toute première étape, nous examineront comment la représentation de ces figures d'autorité PPR dans les films est présentée. Puis, au fur et à mesure, notre réflexion se portera sur l'influence politique sur le secteur artistique, lorsqu'elle n'est pas présente au sein même des milieux cinématographiques.

Le cinéma est souvent perçu comme le reflet de toute société. Et prend largement sa place dans le monde industrialo-artistique. Avec une stratégie efficace, de part les duplications à très grandes échelles des supports (bobines d'images, puis DVD, puis ...) et de l'étendue de l'infrastructure en termes de salles de projection, ainsi que la télédiffusion, ce domaine iconographique vise la prédominance et la compétitivité hégémonique.

Bien évidemment, ce n'est pas le cas des cinémas algériens et tunisiens. Pour entamer notre analyse de la manière dont la figure d'autorité (PPR) est représentée dans cet espace artistique. Nous allons procéder d'abord à définir le concept de la figure filmique. Il s'agit de comprendre comment l'« autorité » est mise en scène dans le contexte du cinéma algérien et tunisien. Cette réflexion préliminaire, va nous orienter vers une investigation plus approfondie des composants de ces figures filmiques.

Georges Didi-Huberman⁴ met en avant leur complexité, et explique que la figure visuelle évolue toujours dans un espace intermédiaire. Il évoque ainsi, la nécessité de prendre en compte la diversité des influences et des éléments qui contribuent à sa compréhension. Nous avons aussi les travaux précurseurs d'André Tarkovski⁵ qui stipulent qu'« *une figure véritablement artistique suscite toujours chez celui qui la contemple des sentiments contradictoires...* »⁶. Tarkovski met en avant la capacité de la figure filmique à éveiller des sentiments contradictoires qui s'excluent mutuellement. Ces sentiments, toujours selon Tarkovski, sont intrinsèquement présents, et peuvent jouer un rôle essentiel dans la définition de la figure filmique.

Dans cette optique, la notion de contradiction émotionnelle dans les films trouve un écho dans la représentation des personnages cinématographiques. Cela crée une complicité significative avec notre première interrogation qui concerne l'autorité des personnages cinématographiques.

En effet, ces figures exercent une influence sur le spectateur en suscitant des émotions contradictoires, cependant, le problème réside dans leur exclusion mutuelle. Dans ce sens

⁴ Didi-Huberman, G.(1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition Minuit.

⁵ Tarkovski, A(2014). *Le Temps scellé*, Paris : Philippe Rey, Traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes.

⁶ *Ibid.* (2014). *Le Temps scellé*, Paris : Philippe Rey, Traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes.pp47-61.

Tarkovski explique que c'est cette complicité émotionnelle qui définit le pouvoir d'influence de la figure filmique. Il assure, que ce sont les sentiments inscrits en elle qui déterminent le sens et la profondeur des récits cinématographiques. Il poursuit à dire que l'artiste est là pour exprimer [...] la vérité à travers la figure de la réalité. L'auteur conclut, que la figure cinématographique n'est ni une construction, ni un symbole mais quelque chose d'indécomposable, d'amorphe, sa propriété fondamentale c'est être informulable.

Dans ce contexte, comment pouvons-nous caractériser la représentation de la figure parentale dans le cinéma algérien et tunisien.?

- Peut-on appliquer cette caractérisation aux figures politiques et religieuses ? Dans cette optique, des interrogations plus approfondies émergent ;
- Dans quelles mesures les pouvoirs publics interviennent-ils dans la construction des figures d'autorité (PPR) cinématographiques ? Et qu'en est-il pour les professionnels du cinéma algérien et tunisien ?
 - Œuvrent-ils consciemment dans cette optique ?
 - Ou bien, cherchent-ils simplement à étendre leur notoriété au-delà des frontières locales. ?
 - Ont-ils délibérément influencé la jeunesse maghrébine afin de susciter une réflexion critique à l'égard de ces figures d'autorité PPR?

Il est regrettable de constater que le cinéma maghrébin n'a rien préparé dans ce sens. C'est pourquoi nous ne pouvons pas tenir les jeunes pour responsables. Car leur consommation iconique se fait perpétuellement par des images incompatibles à leur rituel.

Abordons maintenant la figure du père qui est un leader irrécusable dans les sociétés arabes. Sa particularité dominante lui serait conférée par la religion et la tradition. Dans ces sociétés, les normes traditionnelles de genre exercent une influence significative par rapport aux rôles parentaux. L'idée générale, que le père soit le principal pourvoyeur financier et la mère, la principale dispensatrice de soins dans la famille est profondément ancrée dans la société maghrébine.

Le père n'est désormais plus le seul à assumer les besoins financiers de la famille. Cela peut être considéré comme non conventionnel et parfois même inacceptable. Driss Chraïbi⁷ dévoile une dualité de la personnalité de la figure paternelle dans cette société en dissimulant ses véritables sentiments derrière la façade de la foi islamique. L'auteur nous révèle la

⁷ Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, op.cit., p.23.

-Sauret LOKMANE, *aya* ;14 « ووصينا الإنسان بوالديه » Traduction personnelle « Nous avons enjoint l'homme de prendre soin de ses parents » Source Coran.

- Anta Wa Melaka li Abik, traduction « Toi et ton argent pour ton père ». Source Hadith.

diminution de l'autorité paternelle, fréquemment remise en question par le fils en faveur de la mère. Il ajoute également, que ce type de « père » incite ses enfants à éprouver des sentiments hostiles envers lui et à chercher autant que possible à éviter sa présence. Les enfants de ce genre peuvent même nourrir secrètement l'espoir de sa mort, ajoute l'auteur. Dans le but d'aspirer à jouir enfin d'une liberté totale dans leur existence.

Par ailleurs, il est pertinent de noter que la définition de l'autorité parentale met en avant le pouvoir du père par rapport aux obligations qui lui incombent. Ainsi, cette conception de l'autorité parentale renvoie davantage à un ensemble de responsabilités et de devoirs plutôt qu'à un simple exercice de pouvoir. C'est pourquoi sa représentation cinématographique demeure ancrée dans une forme descriptive des aspects émotionnels, tant passifs qu'actifs, sous différentes formes. Et c'est ainsi, que la figure d'autorité filmique parentale gagne et perd en même temps de son intensité.

Dans cette perspective intrigante, se pose une autre question fondamentale : pourquoi certains films, tels que « Papicha », financés avec les deniers publics, ont été soumis à une censure par le biais de l'interdiction de visa culturel en Algérie dès 2019 ?

De même, pour le cas du film de « Ben M'Hidi », également subventionné par l'État, mais interdit de diffusion dans les salles algériennes depuis 2017.

Dans ce dernier cas, pourquoi l'État algérien investit-il dans des productions cinématographiques, pour les soumettre ensuite à l'arbitrage de commissions ministérielles en charge de la censure ?

Pour le cas de la Tunisie, il convient de souligner que d'autres préoccupations se manifestent. Il est notable que sa production cinématographique a fréquemment exploité le nudisme et la sexualité en tant qu'éléments esthétiques distinctifs. Bien que cela ne soit pas une caractéristique commune à toutes les œuvres cinématographiques du pays. Par exemple, « Fatwa » de Mahmoud Ben Mahmoud, pour ne pas citer d'autres, fait exception. Pour Mebrouki Anwar⁸, l'image de la femme tunisienne s'expose alternativement de diverses façons, parfois clairement lisible, parfois ambiguë. Il ajoute que le cinéma tunisien [...] abrite trois types de femmes ; la femme traditionnelle souvent soumise, la femme émancipée, et la femme réduite à l'état d'objet de toutes les convoitises.

Cependant, le cinéma maghrébin se révèle être à la fois diverse et complexe, reflétant ainsi de multiples facettes de la réalité politique. Certains films mettent en lumière les nuances

⁸ Mabrouki, A. (2014). *Le cinéma tunisien contemporain*. Univ Européenne.

- Mabrouki annonce que « Le public tunisien se détourne de son cinéma, qui ne parvient pas à convaincre tout le monde. On se trouve devant une production cinématographique qui navigue entre la frilosité d'une autocensure et une représentation débridée de la sexualité. Aujourd'hui pour un cinéaste tunisien, réaliser un film dont seraient absentes des images de femmes, quelles qu'elles soient, le vouerait inéluctablement à l'échec commercial. Bien sûr, il y a des exceptions ». Source : critique film.FR.

des leaders politiques, à l'instar de ceux qui abordent le thème de « La Bataille d'Alger ». D'autres explorent des dystopies politiques, en dénonçant un assistanat excessif des autorités, comme c'est le cas dans le film « Aïche Bt Nach ». De même, pour le cas des bio-pics politiques, qui présentent des personnalités réelles, et offrent des perspectives sur leurs vies et leurs accomplissements, comme le démontrent les films de « Krim Belkacem » et « Ben Boulaid ».

Il est intéressant de noter que le cinéma maghrébin ne manifeste pas toujours un intérêt commun pour la représentation de la figure d'autorité politique. C'est le cas de la Tunisie, où nous avons constaté que peu d'œuvres cinématographiques ont exploré ce thème, contrairement au cinéma algérien qui semble s'y attacher davantage. Dans l'étude de la représentation des figures d'autorité religieuse dans le cinéma algérien et tunisien, il est essentiel de noter des différences marquées dans leur traitement. Le cinéma tunisien a historiquement accordé peu d'attention à ces figures, préférant explorer d'autres aspects de la société, notamment les figures religieuses terroristes. Cependant, une récente évolution montre un intérêt croissant pour cette thématique. En contraste, bien que l'intérêt pour la représentation des figures religieuses soit également limité dans le contexte cinématographique algérien, des films comme « Bouamama » offrent une perspective marginale mais significative en mettant en avant une figure religieuse révolutionnaire. Il est donc nécessaire d'examiner ces différentes approches dans la représentation des figures religieuses dans le cinéma algérien et tunisien, en tenant compte des évolutions récentes et des nuances contextuelles propres à chaque pays.

Cette démarche implique d'explorer des choix esthétiques, de la narration et de la composition visuelle de ces films⁹. À cet égard, Giovanni Cordova¹⁰ aborde le processus de transformation du « soi » en le considérant comme une entité dotée d'une perspective interprétative étroitement liée à ses figures d'autorité filmiques. Autrement dit, cette approche met l'accent sur l'interaction entre l'individu et les représentations cinématographiques des autorités, soulignant comment ces dernières influencent la perception de soi et la construction de l'identité. Cordova explore ainsi les ramifications psychologiques et sociales de cette relation complexe, mettant en avant les mécanismes de pouvoir et d'influence à l'œuvre dans la construction des subjectivités filmiques. D'autre part, les réflexions de Fischer¹¹ mettent en avant l'idée que, malgré l'apparence initiale d'un pouvoir individuel, celui-ci revêt en réalité une dimension collective. Fischer souligne ainsi l'importance des contextes sociaux, politiques et culturels dans la compréhension des figures d'autorité, et insiste sur le rôle des

⁹ Deleuze, Gilles. (1983) *L'Image-mouvement*. Edition, pp.90-280

¹⁰ Giovanni Cordova. (2020). *Jeunes tunisiens et processus de subjectivation politique*, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.24095>. p. 89-97.

¹¹ Fischer, M.-J. (2007). *Epilogue: To live with what would otherwise be unendurable. Return to subjectivities*. In J. Biehl, B. Good, A. Kleinman (dir.), *Subjectivity. Ethnographic Investigations*, Berkeley-London-New York : University of California Press, p. 423-446. DOI : 10.1080/07351699609534082.

différents acteurs physiques et moraux impliqués dans la production et la réception des représentations filmiques. Cette perspective élargie de l'autorité met en relief les dynamiques de pouvoir et de responsabilité qui transcendent les frontières individuelles, favorisant une réflexion plus nuancée sur les enjeux de représentation et d'interprétation.

Ainsi le corpus filmique de notre travail de recherche s'appuiera essentiellement sur treize films algériens et tunisiens, dont sept seront sujets d'analyse. Nous les citerons comme suite :

- Pour les films algériens ; « Nous n'étions pas tous des héros » de Nasser Eddine Guenifi, « La vie d'Après » de Anis Djaad, « Rachida » de Amina Chouikh et « Bouaamama » de Ben Amar Bekhti.
- La Tunisie sera présente dans notre travail de thèse par les films suivants ; « Fatwa » Mahmoud Ben Mahmoud, « Gauche, Droite » Moutii Dridi » et « les silences des palais » de Moufida Tlatli.

1.4 CADRE CONTEXTUEL

Fortement exprimée pendant les années 70, une production consistait à modifier auprès du spectateur l'image et le regard folklorique, image portée par l'autre sur sa société et son histoire. Ces décennies sont des périodes de combat où les premiers films sont marqués par la tendance à révéler au monde des sociétés ayant une organisation opposée à celle véhiculée dans les productions cinématographiques de la période coloniale.

Pour concrétiser ce projet visuel de reconstruction identitaire, les premières œuvres cinématographiques mettaient l'accent sur les figures filmiques révolutionnaires, où le peuple dans son ensemble était concerné puisque c'était lui le héros. Elles (les figures filmiques) sont présentées comme des mythes fondateurs qui redonnent de l'âme et de la cohérence à ces sociétés brisées à cause de la présence coloniale.

Nous pouvons citer également certains films qui ont été réalisés à cette époque comme : « Patrouille à l'Est » d'Amar L'Askri en Algérie et « El Fajr » (L'aube) d'Omar Khelifi en Tunisie. Ce type de cinéma est souvent encouragé par les pouvoirs publics, parfois par chauvinisme. Ce genre de productions a étouffé l'intérêt sur les valeurs constructives d'une société nouvelle. Il n'a fait que conduire à une forme d'endoctrinement de la population.

En plus de cette fascination pour les figures historiques, les années 90 et 2000 ont vu l'apparition d'un cinéma à caractère revendicatif, accompagné dans le réel de moult revendications identitaires comme la langue tamazight. L'Algérie des années 90 a vu émerger dans ce sens une production cinématographique dense exprimant fortement les

soubassements berbères de la société algérienne contemporaine, comme le témoignent les films « Machaho » de Belkacem Hadjadj, ou « La montagne de Baya » d’Azzedine Meddour. Une sociologie nouvelle s’est exprimée dans plusieurs productions cinématographiques de la fin des années 90 et à partir des années 2000. C’est le cas des films « Halfaouine » du Tunisien Ferid Boughdir et « Omar Guetlato » de l’Algérien Merz Allouache.

Dans l’ensemble, ces productions cinématographiques attestent des difficultés à vivre au quotidien dans les sociétés maghrébines. Cet état de fait apparaît clairement dans les films explorant la thématique de la jeunesse, et celle de l’émancipation de la femme comme le montrent les films « Rachida » de Amina Chouikh (Algérie) et « Les silences des palais » de Moufida Tlatli (Tunisie).

Nous remarquons que dans ces réalisations, le poids des traditions et l’excès des discours religieux sont donnés comme des causes plausibles de certains drames sociaux. Dans le domaine de la communication, les termes « révolution » et « mutation » sont synonymes. Pourtant, ils comportent bien des nuances. En effet, le mot « mutation » est évoqué lorsqu’il s’agit d’un changement structurel alors que le mot « révolution » renvoie au bouleversement profond issu d’un processus plus ou moins bref.

Selon Jonas Hassen Khemiri ¹², le film « Halfaouine » nous fait découvrir la complexité des liens familiaux. Il met en lumière, avec une étrangeté singulière, les intrications complexes des relations familiales, les cicatrices du passé, ainsi que les évolutions des dynamiques familiales au fil du temps. Il décrit une véritable révolution, révolution que Jonas Hassen explique comme la nécessité de ne pas nécessairement suivre les traces de ses parents, ou du moins de ne pas les imiter involontairement. Ceci s’explique en partie par les effets des mutations et les changements sociétaux en cours.

Les mutations en préparation dans une société sont engendrées par tout ce qui est politique, socio-économique et culturel. Souvent, les grandes mutations suscitent des débats

-« Halfaouine » film tunisien 1990, du réalisateur Ferid Boughdir (Né en 1944 à Hammam Lif, en Tunisie, Férid Boughedir est un cinéaste tunisien réputé. En plus de sa carrière de réalisateur, il exerce également les fonctions de critique et d'historien du cinéma, tout en jouant un rôle actif dans la direction de festivals et d'événements cinématographiques. Il est actuellement âgé de 79 ans et est le parent de Selim Boughedir). Source Wikipédia.

-« Omar Guetlato » (1976) Omar est un jeune Algérien plein de charisme, doté d'une attitude combative et d'une profonde passion pour la vie. Il occupe le poste d'inspecteur des fraudes à Bab-El-Oued. Sa véritable passion réside dans la musique chaabi et hindoue, qu'il prend plaisir à enregistrer dans les salles de cinéma de la ville. Ce film représente un tournant dans le cinéma algérien, en abordant avec humour le désœuvrement, l'ennui et la débrouillardise qui caractérisent une grande partie de la jeunesse confrontée au chômage, au manque de logement et à la séparation des sexes. Source : Le Maghreb des films.

-Abderrazak Allouache dit Merzak Allouache, né le 6 octobre 1944 à Alger, est un scénariste et réalisateur de films algérien. Il se fait connaître par son premier film « Omar Gatlato » tourné à Alger et sélectionné à la Semaine de la critique du festival de Cannes en 1976. Source Algérie Eco.

« Rachida » film algérien (2002).

- « Des silences des palais » film tunisien.

- Moufida Tlatli : La réalisatrice tunisienne.

¹² Khemiri, J. H. (2021). *La clause paternelle*. Arles: Actes Sud.

sur les thèmes de la tradition et de la modernité. Les pays du Maghreb n'échappent pas à cette règle¹³. En effet, les réformes économiques, politiques et culturelles enclenchées dans ces pays ont suscité des débats et des confrontations sur les modèles traditionnels et les modèles « novateurs ». Nous utilisons le vocable « confrontation » car le poids de la tradition pèse parfois lourdement dans l'évolution de ces sociétés, surtout quand il s'agit de toucher à des questions de culture, d'identité, de langue et de religion. Mais cela ne veut pas dire que la tradition est incompatible avec la modernité. La tradition ne rejette pas la modernité. Elle se méfie de la modernité qui cache ses vrais enjeux.

L'analyse de l'histoire récente des deux pays sujets de notre recherche, souligne le rôle modérateur joué par la tradition dans les sociétés algériennes et tunisiennes. Cette tradition s'oppose à certains excès et idées étrangères, notamment l'extrémisme religieux. Dans ce contexte, la modernité est souvent perçue comme un concept étranger à l'islam, susceptible de menacer la cohésion nationale. Cette perception a été exploitée par les mouvances intégristes, qui ont saisi l'opportunité offerte par les processus démocratiques et les consultations populaires pour promouvoir l'application de la chariaa¹⁴.

La renaissance d'un islam conquérant et le rejet d'une classe politique souvent corrompue. Tout autant, que les conséquences désastreuses de réformes économiques structurelles. Imposées souvent par les organismes financiers internationaux durant les années 80 ont plongé les pays du Maghreb dans le désarroi. L'Algérie, pays ayant payé le plus lourd tribut face au terrorisme intégriste. Elle s'est retrouvée confrontée de manière précoce à cette forme de violence extrême. Dans ce contexte, l'opposition au changement ne trouve pas son origine exclusivement dans les coutumes et traditions ancestrales. Par ailleurs, l'influence de l'histoire coloniale, souvent manipulée par les responsables politiques des deux rives de la méditerranée, a profondément marqué l'imaginaire collectif. Cela se manifeste notamment par l'intense passion avec laquelle la période coloniale est évoquée par les jeunes, même par ceux qui n'ont pas vécu cette époque. En témoignant ainsi, de l'empreinte durable et complexe de cette histoire sur la société algérienne. Cependant, l'Algérie ne doit pas se laisser emprisonner par ces clivages.

« Car les ruses de l'Histoire, année après année et sur des siècles, tissent la trame des sociétés en se moquant des constructions et des spéculations a priori, d'où qu'elles émanent, d'un intégrisme arabo-islamiste au nom d'une sacralité religieuse et linguistique, ou d'un laïcisme moderniste au nom d'une rationalité dogmatique et désincarnée, ou d'un retour passéiste à d'exclusives sources berbères au nom de l'antériorité. Si ces trois sortes d'intolérance triomphaient, elles feraient voler en éclats tout ce que notre peuple a construit

¹³ Kerrou, M., & Kharoufi, M. (1994). *Familles, valeurs et changements sociaux*. *Monde Arabe*, 1994/2(144), 26-

¹⁴ Addi, L. (2022). *Hommage à Mohammed Shahrou: Pour un islam humaniste. Une lecture contemporaine du Coran*. *Insaniyat / 15-7*, إنسانيات, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.26232>. Consulté le 20/05/2022 à 12 h.

et appris à faire cohabiter d'expressions diverses de sa vie nationale. »¹⁵. De surcroît, la mainmise politique sur les productions cinématographiques est une occasion aussi, pour la création et la promotion de figures politiques, parentales et religieuses. Elles sont présentées et données aux spectateurs comme des figures de l'identité authentique, apaisée et enfin « retrouvée ».

Il est clair que les mutations que connaît le champ politique tunisien depuis « la révolution du jasmin » du 14 janvier 2011 sont très importantes. Mais le climat politique régnant actuellement en Tunisie prédit d'autres changements. En scrutant les revendications centrales de la révolution¹⁶, il est manifeste qu'elles portaient principalement sur des enjeux économiques et sociaux. Malheureusement, la classe politique a délibérément ignoré les aspirations légitimes qui ont été le moteur de la chute des vingt-trois ans de règne¹⁷ du régime Ben Ali¹⁸ et de son parti prédominant.

1.5 LE PLAN

Dans cette étude, nous entrons au cœur du cinéma algérien et tunisien, où s'entrelacent les échos des autorités parentales, politiques et religieuses. À travers des analyses techniques et esthétiques, nous aborderons ces représentations avec un regard novateur, en empruntant des théories et approches jusqu'ici peu utilisées dans l'exploration cinématographique maghrébine. Des films qui vont croiser des images et des idées, pour dévoiler des multiples facettes des figures d'autorité qui ont marqué l'histoire et la culture de ces deux nations, dont le l'intitulé sera : « Les figures d'autorité parentales, politiques et religieuses dans le cinéma algérien et tunisien ». Nous examinerons également de quelle manière ces figures (PPR), sont abordées et reflétées dans le cinéma algérien et tunisien, et comment elles sont représentées.

L'objectif de ce travail de recherche est d'explorer ces figures d'autorité (PPR) dans le cinéma contemporain des deux pays suscités, en se penchant sur des formes d'analyses techniques et esthétiques, tout en faisant appel à des théories et approches jamais exploitées dans l'analyse de films maghrébins jusqu'alors.

Notre travail de recherche se structure en trois parties, chacune subdivisée en deux chapitres distincts. La première partie sera consacrée, dans son premier chapitre, à la présentation du

¹⁵ Hadjerès, S. (2014). *Quand une nation s'éveille*. Alger : Inas Éditions. pp.250-274..

¹⁶ Camau, M. (2008). *Tunisie : vingt après. De quoi Ben Ali est-il le nom ? L'Année du Maghreb 2008*, CNRS Éditions. pp. 507-527.

¹⁷ Camau, M., & Geisser, V. (2003). *Le syndrome autoritaire. Politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali*. Presses de Sciences Po.

¹⁸ Nicolas Beau, (2011), *Notre ami Ben Ali, Edition, La découverte, pp12-160.*

corpus de la thèse, du choix de films fiction, le choix des films, ainsi que le choix des séquences filmiques.

Le deuxième chapitre de cette première partie traitera de la méthodologie adoptée pour cette recherche, en mettant en lumière les trois théories clés de notre recherche voir ;la théorie de Louis Marin ,la théorie analytique de Nicoles Brenez et l'approche « Faire parler/faire taire ».

La deuxième partie de notre étude se positionnera dans l'analyse esthétique et technique des figures d'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma tunisien et algérien. Elle sera ainsi articulée en deux chapitres distincts, chacun portant une approche spécifique pour chaque pays respectif.

Quant à la première section du premier chapitre consacré à la Tunisie, elle sera dédiée aux figures parentales, la seconde abordera les figures politiques à l'écran, tandis que la troisième se penchera sur la figure d'autorité religieuse. Cette étude s'appuie sur l'analyse de trois films majeurs : « Fatwa », « Les Silences des Palais » et « Droite Gauche ». Notons que le film « Fatwa » occupe une place prépondérante dans l'analyse des trois figures d'autorité (PPR) en Tunisie.

La deuxième section du premier chapitre explore la représentation de la figure d'autorité politique dans le cinéma tunisien. Il est essentiel de souligner que notre choix s'est porté sur le film « Fatwa » pour incarner cette figure. Notre décision, bien qu'impliquant une certaine subjectivité, découle du fait que cette figure d'autorité politique est une femme. Cette démarche a deux raisons fondamentales. En premier lieu, elle vise à rendre hommage à la femme tunisienne, véritable moteur de l'épanouissement féminin au sein de l'ensemble du monde arabe. En second lieu, elle cherche à valoriser le rôle prépondérant que la femme tunisienne joue au sein d'un environnement politique souvent empreint de machisme.

La troisième section de ce chapitre révèle une information capitale. Ainsi, le cinéma tunisien n'avait jamais abordé la figure d'autorité religieuse. En effet, nous n'avons découvert aucune trace de film traitant ce sujet. Cependant, après la révolution du jasmin, nous avons assisté à l'émergence d'une représentation cinématographique de cette figure, mais exclusivement dans un contexte intégriste. Notons que le film « Fatwa » demeure l'unique œuvre, selon notre humble jugement, à avoir pu engager un dialogue avec cette figure. Une analyse approfondie de ce film permettra de comprendre les raisons de cette émergence de la figure religieuse intégriste au sein de la société tunisienne.

Le deuxième chapitre de cette première partie sera consacré à l'analyse des figures d'autorité PPR dans le cinéma algérien. La première section, débouchera sur la figure d'autorité parentale, en s'appuyant sur un corpus de trois films : « Aiche Btnache », « Rachida » et « La Vie d'Après », des œuvres qui couvrent une période allant de la fin des années 1980 à 2004 et 2020, réalisées par trois cinéastes, dont une femme, Yamina Chouikh, à qui l'on doit le film « Rachida ». Nous analyserons également quels sont les thèmes abordés, et nous nous interrogerons sur la présence réelle des figures d'autorités PPR dans les productions filmiques algériennes, ainsi que sur leur fidélité à représenter les figures authentiques de la réalité sociétale en Algérie.

La seconde section de ce chapitre sera attribuée à la figure d'autorité politique dans le cinéma algérien. Néanmoins, il ne s'agira point d'une simple répétition de la représentation conventionnelle, mais au contraire, nous nous aborderons une interprétation significative de cette figure. Nous nous intéresserons en premier lieu à une personnalité politique authentique, éloignée du contexte militaire, une figure qui incarne les faiblesses et aspirations humaines. Le film qui a, selon nous, réussi à présenter une telle figure d'autorité politique algérienne est l'œuvre de Nasser Eddine Guenifi, « Nous n'étions pas tous des héros ». Malgré les inévitables imperfections que l'on retrouve dans toute production cinématographique maghrébine, ce film a su véhiculer le message d'une figure politique de manière magistrale.

La dernière section du chapitre consacré la représentation de l'autorité religieuse en Algérie. À travers une analyse iconographique et technique de cette figure, nous mettrons en lumière les éléments fragilisant qui la caractérisent. Dans le contexte algérien, il ressort que cette figure ne saurait être perçue que comme une entité historique, dont le rôle se limite à demeurer confiné dans les archives.

Le cinquième chapitre de la troisième partie de cette recherche se positionnera en tant que pilier fondateur, des techniques narratives employées dans cette recherche dans son premier chapitre. Tandis que, elle creuse des réceptions, en analysant les perceptions des films algériens et tunisiens par le public. Cela se traduit par la réalisation de trois travaux de recherche sur le terrain, chacun engendrant un chapitre spécifique au processus de la réception.

Le Chapitre de cette troisième partie explorera deux facettes essentielles qui sont : « La Caméra » Narratrice : L'art des Mouvements Cinématographiques et « Les Dialogues » comme Piste Narrative, dévoilant comment les échanges verbaux deviennent alors une voie

privilegiée pour tisser l'intrigue et révéler les subtilités de l'histoire. Chacune de ces sections, contribuera à éclairer d'une lumière nouvelle l'art de la narration dans le cinéma de ces deux nations.

Il convient toutefois de souligner l'importance de ce chapitre. Malheureusement, il n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie, faute de données suffisantes pour lui accorder le traitement qu'il mériterait.

Le sixième chapitre s'articule dans sa première section sur l'enquête de terrain qui est l'appréciation des films maghrébins par son public algérien. Nous débuterons l'exposé de cette enquête de terrain, puis nous attèlerons à une analyse des données collectées, dans un contexte de deux questionnaires distribués à Alger et à Tunis.

Quant à la deuxième section de ce chapitre, elle s'articule autour de l'enquête de terrain intitulée : « Cinéma et expérience des femmes âgées analphabètes en Algérie : étude du visionnage des films : « La bataille d'Alger et Fatwa ». Ou, nous présenterons en détail cette première enquête de terrain, puis procéderons à une analyse des données recueillies, ainsi qu'à la conclusion de cette enquête.

Enfin, La conclusion générale de cette étude synthétise les conclusions majeures de chaque partie, offrant ainsi une vue d'ensemble des résultats obtenus. Elle portera également sur les limites de ce domaine, les perspectives futures qu'elle offre, ainsi que des suggestions pour améliorer la méthodologie développée.

Chapitre 2: Analyse du Corpus Filmique

2.1 CHOIX DE CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

2.1.1 CORPUS FILMIQUE

2.1.1.1 Choix de films de fiction

Le cinéma fiction, qu'il soit local ou mondial, a la capacité exceptionnelle de mettre en lumière notre compréhension de la réalité. En tant qu'art, il nous convie à explorer la manière dont la société et les idéologies façonnent notre perception de cette réalité. Ainsi, il nous pousse à remettre en question nos croyances. Le cinéma, nous aide à examiner de près les préjugés qui influencent notre vision du monde. Dans cette optique nous allons explorer la manière dont les réalisateurs maghrébins représentent ces figures d'autorité PPR dans leurs films. À cette fin, notre travail de recherche se concentre sur le cinéma de fiction algérien et tunisien, cinéma qui couvre la période allant de 1971 à 2021.

Les films de cette période ont pu capturer les facettes visibles des figures d'autorité, telles que les parents, les politiques et les religieux. Mais ils ont également soulevé des questions cruciales quant à la représentation cinématographique elle-même. Cette tendance justifie parfaitement la longue existence du cinéma dans la région depuis l'époque coloniale, avec des exemples tels que « Pépé Le Moko » de Julien Duvivier en 1937, en Algérie, et « Zohra » d'Albert Samama-Chikli en 1922 en Tunisie. En effet, utiliser des films cinématographiques fiction comme objet d'étude dans cette thèse est fondé sur une perspective théorique de Nicolas Bourriaud¹⁹. Selon lui, il est essentiel d'appréhender une œuvre d'art en tant qu'élément intégré à un réseau complexe de significations et de symboles plutôt que de la considérer [...] comme une entité isolée et autonome.

En choisissant d'analyser des films fictions, nous nous inscrivons dans une démarche qui privilégie la conceptualisation et la compréhension des œuvres cinématographiques. Pour cela, notre corpus filmique, fait appel à plusieurs scénarios de la vie humaine en mode raccourci des événements majoritairement historiques, de tragédie ou bien de drame. Nous savons tous que, le plus souvent, la fiction fait uniquement des constats et rarement elle propose de solutions par ses protagonistes. Outre cela, ce genre de cinéma est un art de synthèse qui conjugue temps et espace. Il harmonise les gestes des corps accompagnés le plus

¹⁹ Bourriaud, N. (2003). *Postproduction, La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les presses du réel.

souvent par de sons rythmés comme la musique et les chants ; ou encore des sons simplement naturels comme le vent et des bruits divers.

Par conséquent, la fiction cinématographique offre au spectateur l'opportunité d'accéder au passé. Elle lui permet la possibilité d'épouser ou pas l'action et/ou la réaction d'un acteur, ou d'une actrice par rapport à un obstacle, à une situation dramatique. De sorte que le récepteur est tout le temps invité à observer autrement la scène filmique, jusqu'à prendre une forme réelle.

Ainsi, les films fictions pour l'historien Marc Ferro²⁰, ne sont pas seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils ont été réalisés, mais servent également d'indicateurs²¹ pour comprendre et identifier des aspects authentiques de cette période.

Nous concevons donc le cinéma de fiction algérienne et tunisienne comme un miroir des sociétés concernées avec leurs vérités et leurs contrevérités. Et nous investirons ainsi de l'ambiguïté du film fiction algérien et tunisien comme une information ou une histoire.

Disons que le film de fiction devient ainsi pour nous, une sorte de cobaye et le cinéma un outil d'étude afin de comprendre les rapports que la société maghrébine entreprend avec son passé, présent et si possible, cette société ne pourrait-elle pas aussi prospecter son futur par le biais du film de fiction ?

D'une manière plus explicite, nous allons voir à partir de nos analyses la capacité des figures d'autorité PPR d'être un élément de persuasion ou pas, vis à vis de ses récepteurs. Étant donné la nature du passé colonial, l'on se demande si les cinéastes, en qualité d'explorateurs de leur société, ont réussi à surmonter les affres de cette période tragique. Le cinéma de fiction des deux pays puise largement son imaginaire dans l'expérience du réel, à un point tel que le réel sert souvent de caution à la fiction, mais pourra-t-il y parvenir avec ses figures d'autorité PPR ? Cela est aussi la raison de notre travail de recherche.

Nous constatons que la plupart des films sont tournés dans des décors réels et donnent à entendre un langage vernaculaire. Les cinéastes qui ont débuté dans les années soixante-dix, voire quatre-vingt, ont vécu le passage de leur productions cinématographiques à l'âge adulte. Ces cinéastes sont, en majorité, issus de la culture populaire maghrébine mais de formation souvent occidentale.

²⁰ Ferro, M. (1976). *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. Hachette.

²¹ Ferro, M. (1977). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.p.290.

Dans cette étude, le concept d'« Autorité », appliqué aux figures filmiques parentales, politiques et religieuses, place notre travail devant un autre défi, défi qui consiste à explorer cette « autorité » pour voir si sa signification occidentale est la même que son interprétation locale.

Selon le Littré, « autorité » dérive du verbe latin « augeo » : je fais croître, j'augmente. À l'origine, il signifiait celui qui fait croître ». L'autorité des « auctors » est une fonction instituante et structurante. Autrefois associé à la notion d'« auctors », le concept d'autorité était chargé de la création et de la structuration.

Cependant, après la première guerre mondiale, cette « autorité traditionnelle »²² a été sérieusement ébranlée, conduisant ainsi à un affaiblissement de son pouvoir. La crise de l'autorité²³ [...] était d'une telle profondeur qu'elle a même eu un impact sur notre compréhension même du mot « autorité ».

En contraste avec cette évolution, le pouvoir (levier de l'autorité) a connu une montée en puissance significative. Et cela Hanna Hardent²⁴ l'explique du fait que « l'autorité s'enracine dans le passé, tandis que le pouvoir ne pourra être exercé que dans le présent ».

D'après Hardent, l'autorité légitime l'ordre politique en le référant à un principe transcendant. Elle lui donne une base solide et un sens de continuité. Ainsi, ce qui est transmis, c'est une certaine relation au désir et à la loi par celle qui est, d'une part, objet des premiers désirs et par celui qui est, d'autre part, porteur de la loi.

Pour Charlotte Herfray²⁵, l'interprétation de l'autorité est d'ordre culturel. Par contre, la relation aux auctors est entachée d'un profond déterminisme implicite, de même que la relation aux auctors entre eux, en fonction de leur propre personnalité. Selon Cicéron²⁶ le mot « Auctoritas » désigne la capacité à imposer le respect et l'obéissance par ses qualités naturelles, comme le prestige de l'orateur. En dépit de cela, Jean Epstein²⁷ atténue le concept d'« autorité » dans l'espace du cinéma. Il fait de lui qu'un dispositif expérimental qui ne fait qu'inventer une image plausible de l'univers. C'est pourquoi le cinéma maghrébin grâce à

²² Arendt, Hannah (1972) : « Qu'est-ce que l'autorité ? », in : *La Crise de la culture. Huit exercices de pensées politiques*, Paris (Gallimard), pp. 120-190.

²³ *Ibid.* pp191-195.

²⁴ *Ibid.* pp242-260..

²⁵ Charlotte Herfray, (2005). *Les figures d'autorité*, Édition, Érès.pp38-56.

²⁶ Hurlet, F., & David, J.-M. (2020). *Quand la vertu s'incarne*. Ausonius Éditions, pp. 7-18. URL : <https://books.openedition.org/ausonius>

²⁷ Epstein Jean, (1926). *Le cinématographe vu de l'Etna (French Edition) Écrivains réunis*, pp 09-17.

quelques réalisateurs et réalisatrices, travaille pour reformuler la réalité sociale. En revanche, le cinéma comme médium artistique est chargé de nombreuses significations directes, implicites remplies de sous-entendus.

À l’instar d’autres cinémas internationaux, le cinéma algérien et tunisien est fondé sur un contexte social, économique et politique, avec cependant des caractéristiques qui lui sont propres. Par exemple, le long métrage du réalisateur algérien Mohamed Oukassi et le talentueux protagoniste « Othmane Ariouat »²⁸ dans « Carnaval Fi Dechra » (un carnaval dans un petit village) confirme ses significations et traduit d’une manière humoriste les détournements des deniers publics par les élus.

Malgré cela, le cinéma algérien ne voudrait pas se détacher de son passé colonial. Il est toujours à la recherche de récits filmiques qui véhiculent des valeurs pour la plupart aujourd’hui dépassées par le temps et les événements. Comme, par exemple, la condition de la femme dans la société, toujours filmée dans une cuisine ou s’affairant aux multiples tâches ménagères. Une image d’une femme timide ce que l’on appelle « El Hechama », c’est-à-dire femme timide, sans oublier la pertinence de cette communication renfermée²⁹ et silencieuse chez les couples algériens et tunisiens qui n’existe quasiment plus.

Une autre valeur diluée dans le temps et qui est toujours revalorisée par certains films contemporains c’est le terme « Terras » qui signifie « vigoureux ». Il semble que le cinéma algérien n’a pas actualisé des nouvelles lois qui ont fait que le statut de l’homme n’est plus libre de ses actes comme, par exemple, l’obligation d’obtenir le consentement de sa première femme s’il voulait prendre une deuxième épouse, la religion lui permettant d’en avoir jusqu’à quatre. Cela a considérablement entravé sa liberté dans cette situation. De plus, les récentes évolutions légales en matière de protection de la femme ont réduit le rôle de l’homme dans le processus d’obtention des documents officiels tels que, par exemples, le certificat de la nationalité pour ses enfants, ou encore l’autorisation parentale de sortie du territoire national. La femme n’a plus besoin de faire établir de telles pièces administratives, auprès des administrations concernées, de façon exclusive, par la démarche du seul conjoint.

- *Carnaval Fi Dechra* : est un film de comédie algérien réalisé par Mohamed Oukassi, présenté au public 1994. L’œuvre est une fiction. Source : Wikipédia.

²⁸ Tazaroute, A. (2018). *Cinéma Algérien*. Edition ANEP Alger, p18.

²⁹ Brahimi, D. (2015). *Algérie, enfermement, littérature, cinéma, peinture*. Éditions El Kalima.

Malgré l'excellence de la plupart des films tunisiens, les récits restent otages des dictats de l'autre, concernant l'« intime » et l'« intima »³⁰ de figure filmique d'une manière générale. Alors le cinéma tunisien est devenu comme « Icare » qui vola trop haut, se rapprochant dangereusement du soleil. L'envie de liberté d'Icare, son désir de repousser toujours plus loin les frontières de l'exploration et de la connaissance avaient eu raison de lui.

Notre projet de recherche tente de surcroît de se caractériser là où Paul Veyne³¹ situe le propos de l'histoire comme : « critique qui rabat les prétentions du savoir et qui se borne à dire vrai sur les vérités, sans présumer qu'il existe une politique vraie ou une science avec une majuscule ». ³²

Le peu des travaux menés ces dernières décennies concernant le cinéma maghrébin se sont souvent appuyés sur le film et son acteur comme une variable uniforme, sans chercher à démembrer la figure d'autorité PPR filmique pour en tirer ses propres spécificités. Pourtant, une meilleure compréhension du phénomène de la réception du cinéma maghrébin en dépend.

Mis à part quelques ébauches, nous pouvons dire qu'aucune recherche enregistrée depuis les années 2000 ne s'est intéressée à la question des figures d'autorité PPR filmique dans le cinéma algérien et tunisien. C'est pourquoi nous aspirons à ce que cette recherche se focalise sur les figures d'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma algérien et tunisien, en vue d'établir une étude cinématographique intéressante.

Revenons à la pierre angulaire de cette recherche, qui consiste à évaluer empiriquement la capacité iconographie et à refléter de manière tangible le fonctionnement inhérent à ces figures d'autorité PPR. L'essence même de notre travail de recherche réside dans la détection et la mise en évidence, au travers de signaux parfois subtils, de la vulnérabilité de l'image parentale, politique et religieuse dans le contexte du cinéma contemporain algérien et tunisien. Et cela, en se basant sur l'existence ou l'absence de fondement artistique de leur autorité.

Dans le domaine de la recherche en communication et en information, l'approche pluridisciplinaire est la norme, ce qui nous a encouragé à mêler de manière hybride les réflexions occidentales et arabes. Notre objectif premier est d'évaluer la compatibilité de ce mélange, d'observer l'impact de cette approche hybride, et enfin, de déterminer si cette double interprétation conduit à des résultats probants et tangibles.

Dans ce contexte, nous avons sollicité des travaux de quelques auteurs arabes tels que : Hichem Charabi³³ , Addi El houari³⁴ , Driss Chraïbi³⁵ , Belkacem Ben zéines³⁶ , et Ghania

³⁰ Berthet, F., & Froger, M. (2018). *Le partage de l'intime : Histoire, esthétique, politique : cinéma*. Presses de l'Université de Montréal, pp. 163-184.

³¹ Veyne, Paul. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil. p. 136.

³² *Ibid.* Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes.158.

- Julien Duvivier, *Julien Duvivier, réalisateur à la créativité débordante, débute sa carrière dans le monde du théâtre en tant qu'acteur en 1916. Il gravit rapidement les échelons pour devenir régisseur, puis metteur en scène*

Graba³⁷. En effet, le raisonnement adductif opéré dans notre travail de recherche ne consiste pas à parcourir les dernières recherches sur le cinéma maghrébin ni de faire une étude comparative entre le cinéma des deux pays, mais plutôt à susciter un questionnement plus

en tant qu'assistant. En 1919, il franchit le pas et réalise son premier long métrage « le prix du sang » un western tourné en Corrèze. Au début de l'ère du cinéma parlant, il se distingue par ses adaptations littéraires, notamment celles de Jules Renard dans « Poil de Carotte » (1932) et de Louis Hémon dans « Maria Chapdelaine » (1934). Les années 1930 sont marquées par la création d'œuvres majeures telles que "La Bandera" (1935), "La Belle Équipe" (1936), « Pépé le Moko » (1937). Ces films demeurent gravés dans la mémoire collective. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Duvivier s'exile aux États-Unis où il réalise les films à sketches « Flesch and Fantasy » (1943) et « Six destins » (1944). La distribution de ce dernier est impressionnante, réunissant des stars telles que Charles Boyer, Rita Hayworth, Ginger Rogers, Henry Fonda et Charles Laughton sur un même écran. De retour à Paris en 1951, Julien Duvivier réalise « Sous le ciel de Paris ». La même année, il connaît son plus grand succès public avec « Le Petit Monde de Don Camillo » qui attire 12,8 millions de spectateurs. Source : Allociné.

- « Pépé Le Moko » Tout commence avec Carlo, un jeune délinquant contraint de quitter le milieu marseillais, qui arrive chez la mère de Pépé le Moko, une femme robuste, dans une rue sordide. Bienveillante, elle aide Carlo à se rendre à Alger en évitant toute rencontre avec la police. Carlo, un maquereau quelque peu crédule, se fait des illusions sur un Orient rempli de malfrats et d'odalisques, mais il est vite désillusionné en découvrant une ville avec des rues glissantes, des escaliers sales et des bars sombres. Il trouve refuge dans la Casbah, où Pépé le Moko, un personnage charmeur, règne en maître sur les bas-fonds. Pépé le Moko lui demande s'il a une lettre de sa mère. Réfugié dans ce quartier, il est convaincu que personne, homme ou autochtone, ne refusera de l'aider en cas de besoin pour régler des différends. Pépé est un homme à la personnalité ambiguë, fréquentant toute une galerie de personnages pittoresques de la Casbah : des marins déserteurs, des travailleurs du port, d'étranges trafiquants maures, des femmes débauchées et des enfants démunis. Un policier inquiétant, Slimane, surveille attentivement leurs activités, bien qu'il soit méprisé. Le récit prend un tournant lorsque quatre bourgeois en goguette débarquent avec une belle jeune fille nommée Gaby. Cette dernière, d'une beauté exceptionnelle et d'une sensualité troublante, attire rapidement l'attention de Pépé. Ils dansent ensemble un fox-trot, Gaby s'abandonnant à son plaisir sensuel, leurs corps se pressant se pressant l'un contre l'autre. Pépé est immédiatement séduit par elle, ce qui marquera le début de sa chute. Source Wikipédia.

-En 1922, Albert Samama-Chikli (1872-1934) réalisa Zohra, le tout premier film de fiction de l'histoire du cinéma tunisien. Ce court-métrage narre l'histoire captivante d'une jeune naufragée française secourue par des bédouins, avec qui elle vivra pendant un certain temps. Lors de sa sortie en décembre 1922 à Tunis, Zohra connut un succès retentissant. Le film permettait au public de découvrir Haydée Tamzali (1906-1998), la fille d'Albert Samama-Chikli, dans le rôle principal. Elle devint progressivement la muse de son père en tant qu'actrice principale et scénariste, étant ainsi considérée comme la toute première actrice arabe de l'histoire du cinéma.

³³Charabi, Hicham. (2000). *Le système parental. Traduction personnelle de Mahmoud Chariah. Quatrième édition. Beyrouth.*

-Hichem Charabi, *Néo patriarchie : Théorie du changement déformé dans la société arabe est apparue en 1988 et a été publiée en arabe sous le titre al-Nizam al-Abawi (1989) et en français comme Le Patriarcat (1996). Il a fourni une autre manière de comprendre la société arabe et a eu un grand impact sur les cercles savants et intellectuels du monde arabe. L'autre travail de Charabi en arabe, qui est organiquement lié aux travaux discutés, est al-Naqd al-Hadari li al-Mujtama al-Arabi, une critique culturelle de la société arabe (1990).*

³⁴Addi, Lahouari (1993), « La notion d'autorité politique et l'idéologie étatique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 94, pp. 145-160.

³⁵ Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, op.cit., p.48.

³⁶ Benzenine, B. (2014). *Penser la laïcité dans les pays arabes : De la Renaissance arabe à nos jours (Penser le temps présent)*. Edition l'Harmattan, 12-24.

³⁷ Graba, G. (2013). *Impact du pluralisme juridique sur le statut des femmes et sur leur émergence à la citoyenneté [The impact of legal pluralism on the status of women and on their emergence to citizenship [تأثير التعددية القانونية على وضعية النساء و بروز مواطنتهن]*. *Insaniyat*, pages 63-74. <https://doi.org/10.4000/http://journals.openedition.org/insaniya>

général sur certaines évidences largement partagées et plus fondamentalement sur la validité épistémologique de notre savoir sur les figures filmiques PPR du cinéma algérien et tunisien. Mobilisant à ce travail de recherche les photogrammes, la construction narrative, et le son. Prétendre que l'on peut cerner tout le sujet des figures d'autorité PPR serait non seulement présomptueux, mais également dénué de réalisme. Notre objectif sera finalement beaucoup plus modeste, car nous voulons juste parvenir à une recherche qui sera jugée pertinente où l'on réussira à établir un rapport solide entre le déjà connu pour le cinéma algérien et tunisien et ce qui était jusqu'alors inconnu à savoir la figure d'autorité filmique PPR.

Convaincus que la relation entre l'« autorité » et la « figure filmique PPR » dépasse sa simple représentation, nous avons choisi d'explorer en profondeur les principales composantes du récit filmique³⁸ et du son. Il convient de souligner que notre capacité à examiner ces aspects a été limitée par notre manque de connaissances approfondies dans le domaine de la musique algérienne et tunisienne, notamment en ce qui concerne les nuances des timbres musicaux. Par ailleurs, nous reconnaissons nos limitations dans ce domaine, car une analyse exhaustive aurait nécessité une expertise considérable. Néanmoins, notre recherche exigeait l'intégration du son. Dans cette optique, nous avons mené notre étude dans la mesure de nos capacités, en restreignant notre analyse aux éléments sonores de la musique originale ou ajoutée, ainsi qu'à quelques effets sonores que nous avons jugés pertinents pour notre travail de recherche.

³⁸ Roncière, Jean. (1995). *La mésentente*. Paris : éd. Galilée. PP15-22.

1.1.1.2 Contextualisation des films

La sélection des films s'est opérée à travers une analyse critique des œuvres cinématographiques disponibles, en tenant compte de leur représentation des figures d'autorité PPR dans les contextes culturels algérien et tunisien. Nous avons pris en considération des critères tels que la fidélité historique, la profondeur des personnages, la pertinence thématique, ainsi que leur disponibilité en DVD et sur YouTube. Pour mener une analyse longitudinale, nous avons également pris en compte la temporalité des films. Nous avons sélectionné des œuvres datant de différentes époques, allant des années 70, 80, 90, 2000, 2014, 2015, 2018 jusqu'à 2020, afin d'observer les évolutions du statut de la figure d'autorité parentale ainsi que les changements dans les dynamiques politiques et religieuses.

- « Rachida » (Algérie) : Ce film, réalisé par Yamina Bachir-Chouikh, plonge au cœur de thèmes profonds dans le contexte d'une violence terroriste en Algérie. Il met en avant la figure d'une mère accompagnée de sa fille institutrice, Rachida, engagées dans un périple de fuite vers le village pour échapper aux terroristes. Les principaux thèmes abordés incluent la résilience, la dignité et la quête de justice. À travers cette histoire, le film offre une perspective unique sur la force et le courage des mères en tant que figures d'autorité parentale, tout en explorant les défis auxquels elles sont confrontées dans des situations de crise.

- « La Vie d'après » (Algérie) : Réalisé par Anis Djaad, offre un regard profond sur les dynamiques familiales dans un contexte urbain, conséquence d'un exode rural. Ce récit met en lumière les défis et les transformations auxquels la figure d'autorité maternelle est confrontée après avoir fui le village pour s'installer avec son jeune fils de 17 ans en ville. Cette transition majeure expose cette mère avec son fils à de nouvelles réalités sociales, économiques et culturelles. Et soulève des questions cruciales sur l'adaptation des figures d'autorité parentale aux changements socio-environnementaux induits par l'exode rural.

- « Aïcha Bentnache » (Algérie) : Réalisé par Mohamed Hilmi, ce film explore les défis auxquels sont confrontées les familles algériennes des années 70-80, notamment les attentes sociales liées à la taille de la famille et les difficultés économiques qui en découlent. En mettant en scène le conflit générationnel et les tensions familiales à travers une relation mère-fille, le film expose les conséquences de ces défis sur la vie quotidienne des familles. Il souligne le manque de communication entre les parents et les enfants, ainsi que les difficultés liées à la disponibilité des parents pour prendre soin de leurs enfants. De plus, le film aborde

les problèmes de logement et le manque de soutien social pour les familles nombreuses, soulignant ainsi les obstacles auxquels sont confrontés les parents dans l'exercice de leur autorité parentale. En se concentrant sur ces aspects, « Aïcha Bentnache » offre une réflexion profonde sur la manière dont la figure d'autorité parentale est négociée et contestée dans la société algérienne contemporaine, tout en mettant en lumière les défis socio-économiques auxquels sont confrontées les familles de cette époque.

- « Les Silences des Palais » (Tunisie) : Réalisé par Moufida Tlatli. Le film offre un aperçu fascinant de la vie au sein d'un palais tunisien à l'époque des beys à travers le regard d'une jeune servante. Le film explore également les relations complexes entre maîtres et serviteurs. Ainsi les secrets enfouis du passé de ces serviteurs, mettent en lumière les dynamiques de pouvoir et d'autorité au sein de la structure patriarcale de la société tunisienne. Par conséquent, l'intrigue révèle la fuite du protagoniste du palais, motivée par la quête de son identité paternelle. En dévoilant ainsi, des aspects troublants de son histoire familiale et ajoutant une dimension poignante à la narration.

- « Fatwa » (Tunisie) : Ce film, réalisé par Mahmoud Ben Mahmoud, plonge au cœur des tensions religieuses et des conflits familiaux dans le contexte d'une fatwa décrétée contre un jeune homme tunisien. Il explore les répercussions de cette fatwa sur sa famille et sa communauté, offrant une méditation profonde sur la nature de l'autorité religieuse et son impact sur les relations familiales et sociales. L'intrigue suit le parcours d'un fils qui, avant son décès, s'enfuit de sa mère et meurt. Son père, résidant en France, vient alors l'enterrer et décide d'ouvrir une enquête personnelle sur les véritables raisons de sa mort. Cette exploration du thème de la fuite, à travers les différents personnages et leurs interactions, ajoute une dimension poignante et révélatrice à l'intrigue du film.

- « Droite Gauche » (Tunisie) : Réalisé par Moutii, offre un regard sur la réalité des familles tunisiennes. Il met en lumière la perte de pouvoir et d'autonomie des femmes, la dominance et l'autorité paternelle, ainsi que la limitation de la capacité des femmes à exprimer leurs opinions, contribuant ainsi à la dégradation de leur position sociale. Ces éléments soulignent les tensions entre les genres et les générations dans le contexte contemporain. L'intrigue du film met en scène un fils qui fuit son père, illustrant l'absence des droits de l'enfant. La mère de l'enfant reste passive dans les conversations avec son fils. Ce schéma familial accentue les tensions et les déséquilibres de pouvoir, renforçant ainsi le message du film sur les dynamiques de genre en Tunisie.

Les deux films choisis pour aborder la figure d'autorité politique font voir des aspects importants de la politique et de la société contemporaine en Algérie et en Tunisie.

-Pour le film « Fatwa », nous remarquons qu'il explore les implications politiques et religieuses d'une fatwa prononcée contre une écrivaine. Il examine les tensions entre la liberté et la religion, ainsi que les répercussions sociales et politiques d'une telle décision. En mettant en lumière les dilemmes moraux et les conflits idéologiques. « Fatwa » offre une réflexion approfondie sur les enjeux politiques et religieux dans les sociétés contemporaines.

-Par ailleurs, le film « Nous n'étions pas tous des héros » marque une évolution significative dans le paysage cinématographique algérien en introduisant un personnage politique central qui n'est pas affilié à l'armée. En situant son récit dans le contexte de la guerre coloniale, le film met en scène des individus confrontés à la brutalité des conflits armés, offrant ainsi une méditation sur les valeurs de courage, de résistance et de justice. En explorant les parcours individuels du protagoniste, le film illustre la diversité des expériences et des perspectives au sein du mouvement révolutionnaire.

Outre cette dimension politique, le film aborde également la question de la peur individuelle face aux violences, aux tortures et aux harcèlements infligés par les forces coloniales. Cette représentation nuancée des traumatismes individuels souligne les défis psychologiques et émotionnels auxquels étaient confrontés les combattants de la liberté pendant la guerre de libération. Dans ce sens, le film tente de reconstruire le processus politique post-conflit. Il offre ainsi une réflexion sur les défis complexes de la transition vers la stabilité politique et la construction de l'État après une période de conflit et de dévastation.

La figure d'autorité religieuse revêt souvent une multitude de significations et de connotations. Parfois vénérée, parfois décriée. Cette figure incarne souvent des valeurs, des croyances et des idéaux qui résonnent profondément avec les spectateurs. Cependant, la manière dont cette figure est représentée varie considérablement d'un film à l'autre, reflétant ainsi les diverses attitudes et perceptions à son égard au sein de la société.

Dans ce registre, deux films présentent la figure religieuse de manière différente. Le film algérien « Bouamama » présente la figure religieuse comme un guide spirituel ou un symbole de sagesse et de moralité. Tandis que le film tunisien « Fatwa » adopte une approche plus critique, en la dépeignant autoritaire ou même dangereuse. Il est également important de reconnaître que la représentation de la figure religieuse dans les deux pays, est étroitement liée au contexte culturel, politique et social dans lequel le film est produit. En outre, les attitudes à

l'égard de la religion varient considérablement d'une société à l'autre. Ce qui nous fait revenir une autre fois à Tarkovski, où il explique que le rapport entre art et spiritualité s'incarne dans le réel, mais nous fait désirer un ailleurs³⁹. En revanche, le choix du corpus dans ce travail de recherche a été guidé par un fil conducteur. Il présente la fuite et de l'ordre silencieux qui génère la communication des figures d'autorité PPR.

1.1.1.3 Choix des séquences filmiques

Dans le processus de sélection des séquences filmiques, nous avons analysé chaque film, en nous concentrant particulièrement sur les représentations des figures d'autorité (PPR). Par ailleurs, nous avons examiné les séquences où ces figures étaient directement présentes, ainsi que celles où leur influence était sous-entendue. Cette méthode nous a guidé vers la sélection de séquences reflétant ces dynamiques d'autorité narrative et visuelle. Ainsi, le processus de sélection des séquences a exigé un investissement significatif en temps. Chaque film a été scruté attentivement lors de plus de dix visionnages. Notre concentration sur des séquences prolongées dépassaient souvent les 30 minutes. Cette approche méthodologique était indispensable pour assurer une représentation fidèle des dynamiques de nos figures d'autorité PPR.

À chaque visionnage de chaque séquence, nous avons scruté minutieusement chaque cadrage mettant en scène les figures d'autorité PPR. D'abord, on les comparant à plusieurs plans, puis nous les avons découpé et positionné comme des images qui prennent la place des signes. Bien que cette démarche ait été personnelle, sa synthèse par contre est essentiellement conventionnelle à plusieurs théories à l'instar de Gilles Deleuze. Et résulte de six années d'expérience dans le monde des festivals, notamment au sein des commissions de sélection de films. Sans aucun doute, c'est cette expérience qui nous a permis d'entamer ce travail avec confiance et détermination.

Dans cette optique, nous avons sélectionné des séquences qui suscitent à la fois une réflexion profonde et des interrogations, tout en créant des ambiguïtés. Par ailleurs, Cette approche nous a permis d'explorer plus en profondeur le récit cinématographique, notamment les figures d'autorité PPR.

³⁹Collet, J., & Cazenave, M. (2014). *Petite théologie du cinéma. Cerf (Théologies)*.

1.1.1.4 Outils d'analyse technique.

Pour l'analyse technique des séquences filmiques, nous avons adopté une approche basée sur la coupe immobile instantanée. Cette méthode nous a permis d'étudier l'image cinématographique en considérant la coupe de la durée filmique, ce qui nous a conduit à une analyse approfondie de l'art cinématographique. Voici comment nous avons appliqué certains concepts clés à notre analyse :

-Règle des tiers : Nous avons examiné comment les réalisateurs ont utilisé la règle des tiers pour composer leurs images, en divisant l'image en neuf parties égales à l'aide de lignes horizontales et verticales imaginaires, et en plaçant les éléments importants aux intersections de ces lignes.

-Montage : Nous avons analysé les techniques de montage utilisées pour créer du sens et du rythme dans les séquences filmiques. Cela inclut le choix des plans, leur enchaînement, ainsi que l'utilisation de transitions et de raccords pour assurer la continuité visuelle et narrative.

-Plans et cadrage : Nous avons examiné les différents types de plans utilisés dans les films, tels que les plans larges, les plans moyens, les plans rapprochés, etc., ainsi que le cadrage des images pour créer des effets visuels et émotionnels spécifiques.

-Décors : Nous avons analysé comment les décors ont été utilisés pour situer l'action, créer une atmosphère et renforcer les thèmes et les motifs du film.

-Son et lumière : Nous avons examiné l'utilisation du son et de la lumière pour créer une ambiance, souligner des moments clés, et renforcer les émotions des spectateurs.

-Champ et du hors-champ

Dans notre analyse des figures d'autorité PPR, les théories de la représentation de Louis Marin et de Nicole Brenez sont éclairées. Comment ? La réponse est comme suivie :

Selon Louis Marin, la représentation englobe :

-Ce qui est présent (à l'écran dans le cas de notre étude c'est le champ).

-Ce qui est implicite ou suggéré en cas du (hors-champ).

Ainsi, le champ et le hors-champ peuvent être analysés comme des éléments de construction de sens dans le récit cinématographique. (Champ) et (hors-champ) contribuent également tous deux

à façonner la signification du film et à influencer la manière dont nous interprétons les événements et les figures d'autorité PPR.

Nicole Brenez, quant à elle, met l'accent sur la dynamique de la figure filmique et de son corps à l'écran, sur comment le hors-champ révèle des aspects cachés de ses figures, et sur comment les réactions corporelles peuvent donner des indices sur ce qui se passe en dehors du cadre. Ainsi, l'analyse du champ et du hors-champ selon la perspective de Brenez peut éclairer la manière dont les représentations cinématographiques créent des tensions entre ce qui est montré et ce qui est suggéré.

1.1.2 METHODOLOGIE DE TRAVAIL

Pour explorer en profondeur les figures d'autorité PPR dans le cinéma maghrébin contemporain, il est impératif de reconnaître l'impact de leur héritage et de leur histoire propre. Un fil conducteur unie la majorité des films de notre corpus est celui de la fuite des figures d'autorité PPR. Ce choix thématique découle de sa pertinence dans notre étude des représentations des figures d'autorité PPR et de son potentiel à mettre en évidence les dynamiques du mouvement dans le contexte cinématographique. En optant pour des films où la fuite est centrale. Notre objectif serait donc de déceler les ambiguïtés, les éléments perturbateurs et les mutations profondes des figures d'autorité PPR filmiques, mais cela requiert une compréhension des fondements qui les ont engendrées. Pour cela, nous allons travailler sur les constantes et les continuités qui ont marqué le cinéma maghrébin au fil de ces dernières années, en insistant sur les figures d'autorité parentales, politiques et religieuses. Cette approche nous a permis d'approfondir notre analyse en étudiant comment le mouvement de fuite est représenté à la fois visuellement et narrativement, tout en éclairant les relations de pouvoir et de contrôle entre les personnages et leur environnement.

Notre méthodologie, novatrice, sera notre guide pour explorer en profondeur ces facettes essentielles dans le cinéma maghrébin contemporain. En complément des théories que nous avons intégrées dans notre travail de recherche en analyse cinématographique, nous avons choisi d'adopter une démarche analytique principalement descriptive, bien qu'elle puisse parfois revêtir un caractère explicatif. Cette thèse repose sur trois systèmes d'analyse qui sont :

- le premier système, inspiré par la théorie de la représentation de Louis Marin⁴⁰. Elle se construit sur les éléments intrinsèques des photogrammes cinématographiques, tels que les personnages, le cadrage, la lumière, les plans et les décors. Cette approche classique et technique est centrée sur la dichotomie entre le « Présent » et l'« Absent » dans la représentation.
- le deuxième système est développé à partir des travaux de Nicole Brenez⁴¹. Ce système se concentre sur la présence du corps de la figure filmique. Il vise à analyser comment

⁴⁰ Marin, Louis. (1993). *Des Pouvoirs de l'Image ; Gloses*. Seuil.pp09-11.

⁴¹ Brenez, N., & Marinone, I. (2015). *Cinéma libertaire*. Les Éditions du Septentrion, pp. 20-30.

le corps de la figure d'autorité est représenté, utilisé et interprété dans les films, en tenant compte de son rôle symbolique et de sa signification culturelle.

- Enfin, le troisième système, baptisé « Faire parler/Faire taire », adopte une autre perspective extrinsèque à partir de l'examen des interprétations factuelles associées aux films.

Cette approche explore comment les films contribuent à donner une voix ou à réduire au silence certaines figures d'autorité.

Dans l'art cinématographique, la narration va bien au-delà des simples dialogues. Les moments de silence peuvent souvent être aussi puissants que les paroles échangées entre les personnages. Cette étude examine l'utilisation stratégique de l'outil du « Faire Parler, Faire Taire » à travers les différentes étapes de la production d'un film, du développement du scénario à la post-production.

Au stade du scénario, chaque mot, chaque geste, et chaque silence sont soigneusement planifiés pour stimuler les personnages du film. Les moments de silence peuvent être tout aussi révélateurs que les dialogues, ajoutant une dimension supplémentaire à la caractérisation et à l'émotion des personnages.

Le réalisateur joue un rôle crucial dans la mise en scène des acteurs. Il veille à ce que chaque acteur soit positionné dans son rôle afin de capturer au mieux l'essence de son personnage. Les moments de silence peuvent être utilisés pour souligner des émotions non dites ou pour créer un contraste saisissant avec les dialogues précédents.

L'éditeur de film a un impact significatif sur la création de l'efficacité narrative du film lors du processus de montage. Les moments de silence peuvent être particulièrement puissants, permettant de créer des pauses dramatiques ou des moments de contemplation qui renforcent l'impact émotionnel du film.

Pour finir, la pertinence d'un film ne se mesure pas uniquement par ses dialogues, mais également par la manière dont les personnages sont mis en scène dans leurs moments de silence ou de parole. Ces moments sont essentiels pour créer une connexion attractive avec le récepteur afin de véhiculer efficacement les thèmes et les messages du film. Ainsi, l'outil du « Faire parler, Faire taire » joue un rôle crucial dans la construction narrative et émotionnelle d'un film, contribuant à son impact et à sa pertinence artistique.

En intégrant ces trois systèmes d'analyse dans notre méthodologie, nous adoptons une approche multidimensionnelle pour étudier la représentation des figures d'autorité PPR dans le cinéma maghrébin. Elle nous permettra ainsi d'explorer en profondeur comment ces figures d'autorité sont construites, déconstruites et perçues dans le contexte cinématographique, en mettant en lumière leur affaiblissement par résorption. Ce qui les rendrait encore plus ambiguës.

Il s'agit donc, de l'analyse de Jacques Aumont et Michelle Marie⁴², qui ont développé une approche qui s'aligne parfaitement avec notre objectif de décortiquer la représentation des figures d'autorité dans le cinéma maghrébin contemporain. Dans cette optique, nous allons débiter notre travail de recherche en expliquant en détail la manière dont nous avons effectué la collecte des données nécessaires à notre recherche, cette dernière est la pierre angulaire de notre étude, et nous l'avons menée avec une réflexion méthodique. Nous allons ainsi présenter la méthodologie que nous avons suivie pour recueillir ces données comme suit :

2.1.2.1 La théorie de la représentation

Le concept de représentation, tel que conceptualisé par Pierre Bourdieu, peut être abordé de manière similaire. Il met en évidence le domaine politique comme étant l'endroit privilégié où les symboles prennent leur forme. L'identification d'une communauté, d'un groupe social ou d'une classe ne devient réellement perceptible que lorsque ces entités permettent à un représentant politique de parler en leur nom, c'est-à-dire quand elles se font représenter par lui ou elle. L'auteur souligne également la difficulté de maintenir des éléments de sociétés traditionnelles dans un contexte qui réclame la modernité et l'émergence du sujet.

C'est ainsi que Louis Marin, dans sa définition de l'image, la qualifie de « l'être de l'image »⁴³, une forme de représentation, une présence de second ordre. Louis Marin utilisait cette définition pour décrire l'image en tant que représentation et présence de second ordre.

À travers ses travaux, en particulier son ouvrage « Le Portrait du Roi »⁴⁴, il nous invitait à réfléchir sur l'analyse de la manière dont les médias et les objets culturels opèrent et sur leur efficacité symbolique.

⁴²Marie, M., & Aumont, J. (2020). *L'analyse des films (4ème édition)*. Collection Cinéma-arts visuels. Armand Colin.pp12-21.

⁴³ Marin, L. (1981). *Le Portrait du roi*. Edition Minuit.pp10-11.

⁴⁴ Ibid.pp15-25.

Cette contribution théorique de Louis Marin nous a été précieuse pour examiner attentivement les figures d'autorité cinématographiques, et déterminer si elles peuvent avoir un impact positif ou négatif sur le spectateur. De plus, elle nous a poussés à reconsidérer la communication iconographique et, par extension, la communication dans le domaine du cinéma. Contrairement à la recherche de signes dans les images, Louis Marin préconisait une approche pragmatique qui nous permet de mieux comprendre les aspects figuratifs des images.

La théorie élaborée par Louis Marin, à travers ses ouvrages tels que « Des pouvoirs de l'image »⁴⁵ et « Le Portrait du Roi »⁴⁶, nous conduit à explorer d'autres réflexions similaires, telles que « Le simple portrait du roi »⁴⁷ d'Alain Boureau, « Les deux corps du roi »⁴⁸ d'Ernst Kantorowicz, et « Le corps du roi »⁴⁹ de Stanis Perez. En effet, ces travaux partagent des concepts communs tels que le roi, le portrait, le corps, la représentation et le pouvoir.

- Dans « Des pouvoirs de l'image », Louis Marin analysait à la fois le discours et l'image, notamment la peinture, et mettait en lumière le fait que l'image a le pouvoir de révéler ce que la parole ne peut exprimer, ce que nul texte ne peut dévoiler.

- Giovanni Careri⁵⁰ considère que les réflexions formulées par Louis Marin sont au cœur des débats contemporains sur la relation entre l'image et le pouvoir, car elles mettent en lumière le phénomène de communication entre le visible et l'invisible. De plus, il affirme que cet art politique donne au pouvoir une nouvelle image, capable de susciter à la fois la peur et le respect.

- De son côté, Antonio Pinelli⁵¹ estime que le concept de représentation introduit par Louis Marin ne se limite pas uniquement à « Le Portrait du Roi », mais englobe également l'une des fonctions fondamentales de l'art, celle de rendre une absence éternellement présente.

⁴⁵ *Des pouvoirs de l'image, ibid., p. 78.*

⁴⁶ *Le Portrait du roi. ibid. pp09-12.*

⁴⁷ Boureau, A. (2000). *Le Simple Corps du Roi : L'impossible sacralité des souverains français - XVe-XVIIIe siècle.* Editions de Paris-Max Chaleil.

⁴⁸ Kasprovicz, E. (1989). *Les deux corps du Roi.* Gallimard. PP15-56.

⁴⁹ Perez, Stanis. (2018). *Le Corps du roi : Incarner l'État. De Philippe Auguste à Louis-Philippe, Edition, Perrin.*

⁵⁰ Careri, G. (2008). *Louis Marin : pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir. Dans Louis Marin : le pouvoir dans ses représentations (cat. expo. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2008), (p. 5). Paris.*

⁵¹ Pinelli, A., Sabatier, G., Stollberg-Rilinger, B., Tauber, C., & Bodart, D. (2012). *Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie. Art et pouvoir, Débat, 11-28.*

La théorie de Louis Marin évoque également six termes pour les annoter. Cependant, nous en retiendrons que quatre d'entre eux car les deux autres se retrouvent un peu dans l'un des quatre qui est la monstration.

1) Louis Marin utilise le terme « traversée »⁵² pour définir l'image. Il affirme à ce propos que l'image traverse les textes et les change. Mais en même temps, traversés par l'image, les textes la transforment. Dans ce passage, l'auteur nous fournit une information cruciale concernant le récit cinématographique. Il s'attarde sur la relation entre le scénario et le photogramme, notamment lors de dialogues. En d'autres termes, il souligne que l'image peut parfois donner une interprétation différente de ce qui est exprimé verbalement dans le dialogue, ce qui a pour effet de transformer toute la scène. Cela peut se produire lorsque l'image présente des éléments visuels, tandis que le texte narratif offre une autre interprétation de ces éléments.

2) En ce qui concerne le deuxième aspect, relatif à la nature intrinsèque de l'image et à ce qu'elle véritablement représente, soit une présence réitérée ou secondaire, Louis Marin élabore une définition de l'image en explorant ses caractéristiques essentielles, celles qui définissent sa force intérieure. Il s'agit essentiellement de la capacité de l'image à représenter ce qui n'est pas présent⁵³, que ce soit dans le temps ou dans l'espace. Pour illustrer cela, Louis Marin donne un exemple saisissant, celui de la photographie d'une personne disparue sur la cheminée et le récit d'une bataille conté dans un récit par un narrateur contemporain. Ainsi, ici, l'image et le texte sont mis sur un pied d'égalité.

3) Quant au troisième terme, la « monstration »⁵⁴, il s'agit de la représentation, ce qui signifie que l'image ne tire plus sa valeur de sa puissance ou de sa capacité, mais de son intensité. C'est elle qui crée celui qui l'observe, et par conséquent, la force de l'image réside dans son [...] potentiel d'auto présentation. Autrement dit, elle contribue à façonner le sujet regardé en tant qu'effet de la présentation.

4) En ce qui touche au quatrième terme, le « pouvoir »⁵⁵ se réfère à l'action exercée sur quelqu'un ou quelque chose (ni agir, ni faire). Ainsi, selon Louis Marin, le rôle de l'image réside dans sa capacité à transformer la puissance en pouvoir. À cet égard, Louis Marin explicite le sens du mot « pouvoir » en indiquant qu'il s'agit avant tout d'être en mesure

⁵² *Des pouvoirs de l'image*, *ibid.*, p. 83.

⁵³ *Des pouvoirs de l'image*, *ibid.*, p. 96.

⁵⁴ *Des pouvoirs de l'image*, *ibid.*, p. 94.

⁵⁵ *Portrait du roi*, *ibid.*, p. 11.

d'exercer une influence sur quelque chose ou quelqu'un, sans nécessairement agir ou faire. Il s'agit plutôt de détenir la puissance, la force d'agir ou de faire quelque chose. Par conséquent, il s'agit d'une réserve de force qui ne s'épuise pas, et le pouvoir, selon notre auteur, consiste également en « l'institution de puissance »⁵⁶.

Le pouvoir de l'image agit en produisant des effets en dehors de sa propre sphère. Pour expliquer cette notion, Louis Marin décrypte le terme « pouvoir » en affirmant : « *C'est d'abord être en mesure d'exercer une influence sur quelque chose ou quelqu'un.* » Il ajoute que cela ne se résume pas à agir ou à faire, mais plutôt à détenir la capacité, la force d'agir ou de faire quelque chose. Il s'agit donc d'une réserve de force qui ne se dépense pas. Selon notre auteur, le pouvoir peut aussi être considéré comme une « institution de puissance ».

Pour conclure, c'est dans la manifestation de l'autorité que se détermine le changement et se crée quelque chose. Pouvoir de l'image, c'est l'effet « représentation »⁵⁷ au double sens, par effet de force de l'image, à la fois dans l'esthétique par admiration pour l'art et dans l'affect - par plaisir du spectateur délégué du peintre dans la position de sujet regard (au point du regard) et c'est le même processus pour l'image filmique, ou le récepteur admire esthétiquement le film dans son aspect décor, vestimentaire, beauté naturelle et humaine, un récit magistral et dans la position des acteurs et protagonistes vis-à-vis du récit filmique. Pouvoir de l'image c'est de la présentification de l'absent, l'image est à l'instrumentalisation de la force, le moyen de la puissance et sa fondation en pouvoir : elle transforme la force en puissance par modalisation du « faire » et d'« agir » et la puissance en pouvoir en la « valorisant », c'est-à-dire en l'instituant en état contraignant, obligatoire et légitime.

Selon Louis Marin, le terme « pouvoir » conserve sa signification même. Il subsiste, qu'il soit affirmé, nié, ou maintenu au sein des potentialités des signes et des indices. La force réside dans ces signes et indices, où elle est en mesure de se manifester, ainsi que dans les pouvoirs qui s'exercent à travers eux, mais c'est grâce au regard et au pathos esthétique de ces signes et indices, qui créent l'illusion de la présence imminente de cette « force ».

D'après Louis Marin, le visible ne se réduit pas à ce qui est simplement vu, mais englobe ce qui a la capacité d'être vu, c'est-à-dire le pouvoir de l'image. Ce pouvoir de l'image passe par trois étapes distinctes : premièrement, attirer l'attention en suscitant des émotions ; deuxièmement, convaincre en transmettant des messages (l'image nous communique) ;

⁵⁶ *Portrait du roi, ibid., p. 12.*

⁵⁷ *Portrait du roi, ibid., p. 18.*

troisièmement, reconnaître en créant un cheminement qui guide et manipule notre regard et nos émotions.

Cette autorité de l'image se manifeste principalement à ce stade. La théorie « mariniène » soutient que l'image détient plusieurs pouvoirs, contrairement à d'autres auteurs qui lui attribuent un unique pouvoir.

Antonio Pinelli⁵⁸ ajoute qu'il existe ce qu'il appelle une « image artistique »⁵⁹ dotée d'une particularité : elle se présente comme un témoignage du passé, une authentification, tout en vivant dans un « éternel présent », soumise à nos projections et manipulations constantes. En sémiologie, il est essentiel de distinguer soigneusement la définition du mot « signe » de celle du mot « image ». Un signe peut être un reflet, une illustration, une ressemblance, un souvenir, une illusion, une métaphore, ou autre. Quelle que soit la situation, il s'agit de quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre. En communication visuelle, un signe est une représentation analogique, imitative, principalement visuelle, mais qui peut également englober d'autres sens, tels que le son, le toucher, ou l'odorat. Plus spécifiquement, le terme « représenter » signifie « présenter à la place de » en référence à l'espace ou « présenter une nouvelle fois » en référence au temps.

Selon Chartier Roger⁶⁰ la représentation, qu'elle soit sous forme d'image mentale⁶¹ ou de discours langagier, constitue un outil de connaissance médiatale qui permet de rendre visible un objet absent en le remplaçant par une « image » capable de le rappeler à la mémoire. Un exemple significatif de cette représentation de l'absent se trouve dans les films religieux, comme « El Rissala » du réalisateur égyptien « El Aakade », où la figure du messager (Mohamed, messenger de Dieu) joue un rôle central. Ce film incarne la représentation de l'autorité religieuse, qui attire notre attention et nous convainc par les versets du Coran. À chaque séquence, les spectateurs sont captivés par les images, créant ainsi des émotions puissantes. Il semble presque que nous soyons aux côtés des personnages du film, plongés dans le temps et l'espace du récit cinématographique, vivant ainsi un « éternel présent ». Même si le portrait du Messager n'était pas visuel, divers éléments symboliques étaient à notre disposition, tels que sa canne, son chameau, sa chambre à coucher, et surtout, les regards

⁵⁸ Pinelli, A., Sabatier, G., Stollberg-Rilinger, B., Tauber, C., & Bodart, D. (2012). *Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*. *Art pouvoir, débat*, 59-75.

⁵⁹ *Ibid.* *Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*. *Art et pouvoir, Débat*, pp.83-97.

⁶⁰ Chartier Roger, (1989). *Le monde comme représentation*, *Annales ESC* pp. 44-6.

⁶¹ Metz, C. (1966). *La grande syntagmatique du film narratif*. In *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit* (pp. 120-124). URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966 Consulté le 25-09-2022 à 16h 41mn.

de ses disciples. Par exemple, nous pouvions percevoir le messager « Mohamed » à travers les yeux de son oncle Hamza, d'Ali, d'Aboubaker, ou encore de Khaled ibn el Walid, lorsque ce dernier est venu proclamer son islam devant lui.

Cependant, le réalisateur algérien « Bakhti », dans le film « Bouamama », nous a présenté une figure d'autorité religieuse très pertinente sur le plan rhétorique, mais avec un protagoniste, « Athmen Aliouet », au physique très maigre, ce qui a affaibli notre personnage principal et créé une incompatibilité avec le concept d'« autorité ». Cela contraste avec d'autres figures où cette incompatibilité n'était pas présente. Prenons l'exemple de la représentation du portrait du président de la république algérienne, « Bouteflika »⁶². Sa capacité à maintenir sa position à la tête du pays de 2013 jusqu'en 2019 grâce à l'usage habile du célèbre « cadre » illustre bien comment la représentation iconique peut influencer la politique. Ce n'était pas une particularité propre à l'Algérie, car cette pratique avait déjà été employée dans d'autres contextes historiques. Un exemple notable remonte à l'époque de Louis XIV, en France, où la monarchie utilisait le portrait du roi pour exercer son autorité. Le roi avait instauré cette pratique pour gouverner le peuple par le biais de son propre portrait. Cette stratégie consistait à présenter le souverain comme omniprésent, même en son absence physique, renforçant ainsi son pouvoir et son autorité.

Dans sa deuxième acception, la « représentation », peut aussi désigner la « monstration d'une présence », la « présentation publique. C'est le cas des personnes publiques, notamment les femmes et hommes politiques qui sont « en représentation ». Conscients de l'importance de l'image qu'ils renvoient en communiquant, ils font tout pour la contrôler. C'est ainsi que beaucoup font appel à des spécialistes en communication pour apprendre à fabriquer leur « image » quitte à « performer », c'est-à-dire jouer, voire théâtraliser.

Cette opacité réflexive ou effet de redoublement de présence, voire de commutation, le préfixe « Re » de représenter, signifie « duplication ou substitution du [...] dans la modalité particulière, codifiée, de son exhibition ; c'est la chose ou la personne elle-même qui constitue sa propre représentation. » Tandis que « Re-présenter » ne signifie plus rendre présente une absence, mais « montrer, intensifier, redoubler une présence ». Le préfixe « Re » n'indique plus simplement une substitution du présent à l'absent, mais plutôt une accentuation comme le démontrent clairement les figures parentale et politique mises en avant de manière très

⁶² Alilat, F. (2020). *Bouteflika. L'histoire secrète*. Éditions Le Rocher.

explicite dans par exemple le film tunisien « Fatwa » et le film algérien « Nous n'étions pas tous des héros ».

Cependant cette mise en avant révèle également des lacunes, des faiblesses ainsi que des comportements passifs. Une façon d'attirer l'attention, de mettre ou de se mettre en scène sans qu'il soit de reconnaissance et d'attrance « modèle ». En conséquence, il serait inexact de penser que la représentation de telle ou telle figure d'autorité filmique, n'a aucun effet. Au contraire, elle peut avoir une incidence significative, ne serait-ce pour déconstruire cette autorité.

Dans le cadre de notre travail de recherche, ce concept engendre de la confusion et de l'ambiguïté. De nos jours, l'obéissance aveugle, ce n'est plus une réalité en soi, car les récepteurs, en particulier les jeunes ne poursuivent plus des objectifs traditionnels, mais cherchent simplement à affirmer leur existence individuelle. Par exemple, que ce soit au sein de la famille ou en politique, la figure du chef peut disparaître, mais cela ne signifie pas pour autant la disparition totale de l'autorité.

Pour Hannah Ardent⁶³, l'autorité est supérieure au pouvoir parce qu'elle sait se faire respecter, sans faire appel à la force, donc nous pouvons avoir du pouvoir, mais pas d'autorité. Hannah Ardent ajoute que la pratique de l'« autorité » est acceptée sans être demandée dans un monde inégal comme (parents/enfants), où l'autorité occupe le milieu entre le pouvoir de la contrainte et le savoir de la persuasion. Donc « l'authoritas », rappelle Hannah Ardent, est toujours positive dans la mesure où elle permet d'instaurer un lien entre les générations et par la même, l'autorité est la condition minimale de la culture comme le testament qui fait autorité et la condition d'héritage.

Max Weber⁶⁴ quant à lui s'est intéressé au concept d'« autorité » par rapport à ses trois sources : La tradition, le charisme et l'expertise. Dans notre thèse, nous nous limitons à aborder uniquement la première source, à savoir la « tradition », que Weber définit comme tout ce qui est ce qui est lié à l'héritage, ou à une croyance.

Pour aller plus loin, le philosophe français Pierre-Henri Travaillot⁶⁵ explique que l'« autorité » est celle qui fait grandir à la fois celui qui l'exerce et celui qui s'y soumet. À travers

⁶³ Ardent, Hannah (2000). « Compréhension et politique » dans *La philosophie de l'existence et autres Essais*, Paris : Bibliothèque philosophique Payot, p. 211.

⁶⁴ Max Weber, (2003). *Economie et société*, Paris, Pocket.pp.24-59.

⁶⁵ Pierre-Henri Travaillot, (2011). *Qui doit gouverner ? Editions Grasset.pp.65-94.*

l'examen des figures d'autorité présentes dans notre corpus de films algériens et tunisiens, il est évident que le dogme marlinien « Absent/Présent » a subi une transformation significative lors de son intégration dans notre analyse. En effet, dans cette perspective, le concept « Absent » se trouve métamorphosé en « Faire taire », tandis que le « Présent » est réinterprété en « Faire parler ».

Prenons l'exemple du film « Rachida » réalisé par Yamina Chouikh, film où les figures d'autorité religieuse perdent toute leur influence, car elles sont privées de la parole, ce qui se traduit par un mutisme total. En d'autres termes, la représentation de la figure religieuse intégriste devient silencieuse, illustrant ainsi la notion de « Faire taire ».

En revanche, dans le film « Nous n'étions pas tous des héros », réalisé par Nessreddine Guenifi. La figure d'autorité politique incarnée par « Benzine » obtient un pouvoir absolu grâce à la capacité de « Faire parler ». Cette stratégie confère une autorité incontestée au protagoniste politique.

Un schéma similaire se déroule dans le film tunisien « Fatwa », film où un des personnages, « Marouane », prétend avoir embrassé l'islam intégriste, est privé de la parole, ce qui revient à le « Faire taire ». Le réalisateur Mahmoud Ben Mahmoud pousse même plus loin en ôtant la vie à ce personnage, renforçant ainsi son silence et son absence de manière encore plus marquante.

Un exemple des plus pertinents de ce concept se trouve dans le film tunisien « Les Silences des Palais », où la réalisatrice Moufida Tlatli a brillamment rétabli la parole aux servantes. Ces femmes étaient contraintes d'obéir sans protestation ni demande de rétribution au sein des familles bourgeoises, exposant ainsi le comportement dégradant et esclavagiste des hommes et des femmes vivant dans les palais. La réalisatrice a réussi à donner la parole aux sans-voix en utilisant deux outils puissants : le chant et la danse. Les corps de ces séquestrées ont trouvé une voix pour s'exprimer, pour « Faire parler », grâce aux chansons de chanteuses éminentes telles qu' « Oum Keltoume », dont les paroles étaient plus tranchantes que les balles des armes. De même, la danse a permis à notre figure d'autorité parentale, « Khadija », de trouver une nouvelle forme d'expression, une parole du corps. Pendant sa danse, son autorité atteignait son apogée, et elle retirait la parole à ceux qui étaient supposés être les maîtres, car sur la scène de danse ou du chant, leur silence était imposé, ce qui correspond au concept de « Faire taire ».

1.1.2.2 Le principe d'analyse chez Nicole Brenez

Nous allons appliquer le principe méthodologique de Nicole Brenez⁶⁶ dans notre analyse des images cinématographiques de notre corpus, à savoir que « le film prévaut sur son contexte. Comme elle le souligne, notamment dans son ouvrage « Cinéma d'avant-garde »⁶⁷, le cinéma se dépouille autant que possible pour rendre hommage à la complexité du réel. Ce qui est essentiel à noter, c'est que cette approche permet d'explorer ce qui se situe au-delà des influences sociologiques et culturelles, économiques, intertextuelles, dans un processus qui fonctionne avec deux outils qui sont : l'adaptation interculturelle par les deux phénomènes (Partir et / Revenir), et ou par l'acculturation⁶⁸.

En négligeant ces contraintes, et en les transcendant, nous pouvons éventuellement discerner en quoi un film affiche une position originale et peut parfois influencer son propre contexte. En outre, dans un film muet, où les dialogues verbaux sont absents, se sont les gestes, les expressions faciales et les mouvements du corps qui communiquent les émotions et font progresser la narration.

C'est dans ce contexte que l'approche analytique de Nicole Brenez sur le corps et la représentation visuelle des personnages prend tout son sens. Parallèlement, Son analyse permet de décoder les subtilités de la communication non verbale entre les personnages à travers leurs actions et leurs gestes.

L'exemple du film de « Zohra », de Albert Samama-Chikli, révèle un moment significatif qui illustre cette communication non verbale et qui se produit lorsque le personnage Zohra se réveille dans les bras de la femme bédouine tunisienne. Dans cette scène, la communication entre ces deux femmes, étrangères à bien des égards en termes de culture, de civilisation et de croyances religieuses, se déroule sans un mot, mais elle est néanmoins profonde et chargée de sens. Le simple fait de voir ces deux personnages se rapprocher et de partager un moment de sécurité est incroyablement puissant, et cette émotion est parfaitement transmise à travers

⁶⁶ Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier*. Département Boeck, Université Paris, Bruxelles.p.37-65.

- Echange de mail entre nous et la Professeure Madame Nicole Brenez le 21/03/2021 à 19:39.

⁶⁷ Brenez, N. (2007). *Cinéma d'avant-garde*. Dans *Cahiers du Cinéma (Encyclopédies, Genre > Expérimental, Avant-garde, Expérimental, Filmographie)*.pp.10-24.

⁶⁸ Vinsonneau, G. (2002). *Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu*. *Carrefours de l'éducation*, 14(2), 2-20. <https://doi.org/10.3917/cdle.014.0002>. Consulté le 15/09/2020 à 18h 59mn.

l'image. De plus, le film réussit à montrer que les autochtones n'étaient pas dépourvus de ressources, bien au contraire. Ils ne dépendaient pas des Occidentaux pour obtenir des biens de première nécessité, et ce détail est révélateur. Malgré le fait qu'ils vivent dans des tentes (khaima), ils sont représentés comme des individus aisés. Les hommes, les femmes et les enfants sont tous bien habillés, ornés de bijoux et entourés de tissus de qualité. Cette représentation visuelle souligne la richesse et l'abondance de leur culture, brisant ainsi les stéréotypes préconçus.

L'approche analytique de Nicole Brenez sur le corps et la représentation visuelle des personnages dans le cinéma prend tout son sens. Son analyse permet de décoder les subtilités de la communication non verbale entre les personnages à travers leurs actions et leurs gestes. L'exemple du film de « Zohra » révèle un moment significatif qui illustre cette communication non verbale et qui se produit lorsque Zohra se réveille dans les bras de la femme bédouine tunisienne. Dans cette scène, la communication entre ces deux femmes, étrangères à bien des égards en termes de culture, de civilisation et de croyances religieuses, se déroule sans un mot, mais elle est néanmoins profonde et chargée de sens. Le simple fait de voir ces deux personnages se rapprocher et de partager un moment de sécurité est incroyablement puissant, et cette émotion est parfaitement transmise à travers l'image. De plus, le film réussit à montrer que les autochtones n'étaient pas dépourvus de ressources, bien au contraire. Ils ne dépendaient pas des Occidentaux pour obtenir des biens de première nécessité, et ce détail est révélateur. Malgré le fait qu'ils vivent dans des tentes (khaima), ils sont représentés comme des individus aisés. Les hommes, les femmes et les enfants sont tous bien habillés, ornés de bijoux et entourés de tissus de qualité. Cette représentation visuelle souligne la richesse et l'abondance de leur culture, brisant ainsi les stéréotypes préconçus⁶⁹.

De manière consécutive, Madame Nicole Brenez explique que la figure filmique d'une manière générale est considérée comme l'une des présumées d'un film, que les composantes du film sont des éléments, que les éléments sont des questions et que le cinéma problématise ce qu'il traite (en image et en sons). Brenez nous enseigne qu'une des règles élémentaires du cinéma structurel est d'« *élaborer un film, non pas à partir d'une image ou d'un motif, mais d'une proposition, d'un protocole, qui concerne de façon réflexive le cinéma lui-même.* »⁷⁰

⁶⁹Benali, A. (1998). *Le cinéma colonial au Maghreb*. Paris, France: L'Harmattan.

⁷⁰ (De la figure en général et du corps en particulier). *Ibid.* pp86-102.

Sur cette base, nous pouvons affirmer que les films maghrébins analysés dans notre thèse, demeurent toujours influencés par leur contexte et que les réalisateurs ne se départissent pas du cliché anticolonial. Une identité maghrébine est encore recherchée par des voies autonomistes en Algérie, et réformistes en Tunisie. Nous avons observé que le réalisateur maghrébin est souvent influencé par les réminiscences historico-coloniales et les enjeux sociétaux qui perdurent. Ces influences se manifestent également à travers des thèmes tels que la lutte des moudjahidines, les confrontations historiques, la représentation de l'homme en position dominante, ainsi que la persistance du rôle traditionnel de la femme dans les tâches domestiques. De façon plus explicite, les réalisateurs scénarisent et préfèrent rester dans le constat⁷¹. Ils ne cherchent pas à dévoiler les sources du/des problèmes, n'arrivent ou ne veulent pas proposer des solutions, car la spécificité de l'acteur(trice)/spectateur(trice) algérien ou tunisien est lui aussi vulnérable par rapport à ce qu'on lui présente et propose. Désormais, ils mélangent les espaces sociétaux, d'où la « Formataculture », résultat des mutations sociétales et communicationnelles.

Cependant, notre interprétation pose le problème, si ce phénomène intrinsèque est une espèce de codification sociale du ou diktat des pouvoirs publics ou de celui du réalisateur. Ce qui nous fait penser à une sorte de syncrétisme⁷² dès lors qu'il s'agit de convergences de cultures visionnées.

Dans un monde où les frontières culturelles s'estompent, l'image du parent, du politique et du religieux suscite une intrigue particulière. Le statut de ces figures varie considérablement d'une société à une autre, créant ainsi une source d'interrogation perpétuelle. Prenons l'exemple des films issus de cultures différentes, où le spectateur maghrébin ou d'une autre origine se trouve confronté à des normes sociales et à des traditions qui lui sont étrangères. Initialement, cette confrontation peut engendrer de l'étonnement, voire de l'interrogation face à ce qui lui est nouveau et différent.

Cependant, à travers ce processus, le spectateur entame une exploration profonde, en cherchant des similitudes et des points de référence pour se situer dans son propre environnement sociétal. Ainsi, les figures d'autorité, qu'elles soient parentales, politiques ou

⁷¹ Bedjaoui, A. (2018). *Le cinéma doit être dégagé de l'emprise de l'État [Interview]*. Reporters. <https://www.reporters.dz/category/non-classe/> à 19h13mn.

-Entrevue avec monsieur Ahmed Béjaoui au festival international du film engagé d'Alger en 2019(.10mn).

- « Formataculture » la culture maghrébine a été formaté d'où la Formataculture.

⁷² Bedjaoui, A. (2014). *Cinéma et guerre de libération*. Alger, Algérie : Chihab. p. 88

religieuses, deviennent des repères essentiels dans cette quête identitaire et de compréhension de soi et des autres.

Dans cette voie, nous nous essayerons d'impacter le protocole mentionné par Brenez à quelques films de notre corpus. Par exemple dans le film « Fatwa » lors des deux premières minutes qui succèdent au générique. Ibrahim (le protagoniste) est dans l'aéroport, dans un état de déconnexion totale. Mais, l'arrière-plan offre des éclairs de narration cinématographique à travers le passage des personnages (antagonistes), tels que la femme au djilbeb et l'homme barbu. Pour le film « Nous n'étions pas tous des héros » nous trouvons également des éléments clés de sa composition cinématographique. Comme la présentation du premier plan, où Benzine est allongé en train d'écrire par terre, est considérée comme antérieure au second plan. Cette illustration informe le spectateur qu'il s'agit en réalité d'un détenu politique.

À la lumière de ces propos, Madame Brenez explique que la figure filmique est considérée comme l'une des présumées d'un film, soulignant que les composantes du film, telles que les protagonistes (comme Ibrahim dans le film « Fatwa » et Benzine dans le film « Nous n'étions pas tous des héros »), sont des éléments importants. De ce fait, ces éléments suscitent des questions chez le récepteur, qui commence à se demander qui sont ces personnages. En conséquence, le cinéma problématise ce qu'il traite, en image et en sons. À partir de cela, nous pouvons affirmer que les films maghrébins analysés dans notre thèse, demeurent toujours influencés par leur contexte et que les réalisateurs ne se départissent pas du cliché anticolonial. Tout comme le film tunisien de Moufida Tlatli « Les Silences des Palais », sorti en 1994, film qui, bien que de nature historique, reflète un lien profond avec les événements antérieurs.

Il en va de même pour le cinéma algérien des années 2015, 2017 et 2019, pour ne citer que les films de « Krim Belkacem », « Ben Boulaid » et « Nous n'étions pas tous des héros ». En dépit du contexte sociétal et économique marqué par des crises, le cinéma algérien produit des films mettant en scène des figures d'autorité de la révolution algérienne. Cette démarche est considérée comme un moyen d'apaisement à la fois pour les autorités publiques et pour les artisans du cinéma, en permettant ainsi, de célébrer ces figures et de rappeler leurs sacrifices pour la patrie.

Parallèlement, l'approche de Nicole Brenez considère que le facteur contextuel influe sur la construction des films. Cependant, dans le cas des films maghrébins, ce contexte ne semble pas jouer ce rôle. Puisqu'il contribue à la fragilisation du film depuis l'écriture de son récit

cinématographique. Cela sous-entend qu'une identité maghrébine est toujours en quête de définition, avec des approches autonomistes en Algérie et réformistes en Tunisie⁷³.

Nous avons également constaté que le réalisateur maghrébin est souvent influencé par les réminiscences historico-coloniales et les enjeux sociétaux qui perdurent. Ces influences se manifestent à travers des thèmes tels que la lutte des moudjahidines, les confrontations historiques, la représentation de l'homme en position dominante, ainsi que la persistance du rôle traditionnel de la femme dans les tâches domestiques. La preuve en est que pour le cas de l'Algérie, nous avons enregistré plus de 80% des films produits entre 2015 et 2019 qui ne relèvent pas du genre de guerre ou de héros de la révolution.

En outre cette approche met en avant l'importance des films méconnus, souvent négligés (le cas de la majorité des films maghrébins) dans les récits cinématographiques traditionnels. De plus, elle insiste sur la nécessité de faire connaître et de reconnaître ces œuvres essentielles. Pour Brenez, le cinéma offre une richesse et une diversité énormes, avec de nombreux films, gestes et initiatives sous-estimés ou oubliés qui ont contribué à son évolution. Par ailleurs, elle encourage à transformer notre approche de l'histoire du cinéma en accordant une attention particulière aux œuvres méconnues et à leur impact sur l'art cinématographique.

De cette manière, l'auteure révèle une prise de position critique à l'égard des cinémas établis qui jouissent d'une grande notoriété, tout en soulignant l'importance des cinémas de moindre envergure. Cette démarche peut être interprétée comme une réflexion sur l'équité et la diversité au sein de l'industrie cinématographique.

Nous continuons notre exploration avec Madame Brenez, cette fois-ci en abordant son approche du corps dans le domaine cinématographique. Nous chercherons à examiner cette perspective à travers l'analyse de certains films de notre corpus.

Dans « Les Silences du Palais », le corps des personnages, en particulier celle de sa fille (protagoniste) et de sa mère, reflète les dynamiques de pouvoir et de classe au sein du palais. Leur langage corporel devient un moyen de communication non verbal qui exprime les tensions et les conflits entre les aspirations individuelles et les contraintes sociales et familiales. Cette analyse met en lumière la complexité des relations humaines et des structures de pouvoir à travers les gestes et les postures des personnages.

⁷³ Brahim, D. (2009). *50 ans de cinéma maghrébin*. Paris, France: Editions Paris-Méditerranée.

De même, dans « Fatwa », le corps de Loubna devient le véhicule de sa rébellion contre l'autorité politique et religieuse en Tunisie post-révolutionnaire. Ses mouvements et expressions corporelles deviennent des actes de contestation qui illustrent la lutte pour l'autonomie individuelle dans un contexte de transition politique. Cette interprétation souligne le pouvoir du corps en tant qu'outil de résistance et de revendication dans des sociétés en mutation.

Enfin, dans « Nous n'étions pas tous des héros », le corps de Benzine incarne la résistance contre l'oppression coloniale en Algérie. Les marques de détention et de torture sur son corps témoignent de la violence subie, mais aussi de sa force et de sa résilience face à l'oppression. Cette analyse met en évidence le rôle du corps comme symbole de dignité et de lutte pour la liberté nationale dans un contexte de domination coloniale.

Le cinéma, en tant que médium artistique et culturel, peut être perçu comme un véritable syncrétisme⁷⁴, où se rencontrent et se fusionnent différentes cultures visionnées. En observant des films provenant de cultures diverses, les spectateurs se trouvent confrontés à des pratiques, des normes et des coutumes qui leur sont souvent étrangères. Initialement, cette confrontation peut engendrer de l'étonnement, de l'intrigue voire même de l'interrogation face à la découverte de ces éléments nouveaux et différents. Cependant, au fur et à mesure de l'expérience cinématographique, les spectateurs commencent à établir des similitudes, cherchant ainsi à situer ces nouvelles informations par rapport à leur propre environnement social et aux références culturelles auxquelles ils sont habitués, y compris les figures d'autorité parentale, politique et religieuse.

Dans cette perspective, les travaux de Nicole Brenez revêtent une importance particulière. Elle rappelle qu'une des règles élémentaires du cinéma structurel consiste à élaborer un film non pas à partir d'une simple image ou d'un motif, mais à partir d'une proposition ou d'un protocole qui engage une réflexion sur le médium cinématographique lui-même. Son approche analytique⁷⁵, axée notamment sur le corps et la représentation visuelle des personnages, offre un éclairage précieux pour décoder les subtilités de la communication non verbale entre les personnages à l'écran, à travers leurs actions et leurs gestes. Ainsi, grâce à cette perspective, les spectateurs peuvent mieux appréhender la signification et l'impact des

⁷⁴ *Cinéma et guerre de libération. Ibid. p.88.*

⁷⁵ Nicole Brenez (2002). *Montage intertextuel et formes contemporaines de emploi dans le cinéma expérimental. Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 13(1-2), 57-58.

interactions humaines telles qu'elles sont représentées dans les films et enrichissent ainsi leur expérience cinématographique et leur compréhension des diverses cultures mises en scène.

Son analyse permet également de décoder les subtilités de la communication non verbale entre les personnages à travers leurs actions et leurs gestes. Dans le contexte du syncrétisme cinématographique évoqué précédemment, l'exemple du film de « Zohra » révèle un moment significatif qui illustre cette communication non verbale et qui se produit lorsqu'elle se réveille dans les bras de la femme bédouine tunisienne. Dans cette scène, la communication entre ces deux femmes, étrangères à bien des égards en termes de culture, de civilisation et de croyances religieuses, se déroule sans un mot. Elle est néanmoins profonde et chargée de sens. Le simple fait de voir ces deux personnages se rapprocher et de partager un moment de sécurité est incroyablement puissant, et cette émotion est parfaitement transmise à travers l'image. De plus, le film réussit à montrer que les autochtones n'étaient pas dépourvus de ressources, bien au contraire. Ils ne dépendaient pas des Occidentaux pour obtenir des biens de première nécessité, et ce détail est révélateur. Malgré le fait qu'ils vivent dans des tentes (khaima), ils sont représentés comme des individus aisés. Les hommes, les femmes et les enfants sont tous bien habillés, ornés de bijoux et entourés de tissus de qualité. Cette représentation visuelle souligne la richesse et l'abondance de leur culture, brisant ainsi les stéréotypes préconçus. Dans l'analyse du film « Fatwa », nous examinons le protocole mentionné par Brenez dans les deux premières minutes qui suivent le générique. À ce moment, Ibrahim est positionné dans l'aéroport, dans un état de déconnexion totale, tandis que l'arrière-plan offre des éclairs de narration cinématographique à travers le passage des personnages, tels que la femme au djilbeb et l'homme barbu.

1.1.2.3 Approche analytique de Jacques Aumont et Michelle Marie

En complément des théories cinématographiques intégrées à notre recherche, notre approche analytique se caractérise par une démarche descriptive, visant à examiner les signes et les symboles présents dans les films pour saisir leur signification et leur structure narrative. Cette étude s'inscrit dans une perspective non modélisante, bien que des éléments explicatifs puissent être mobilisés. En suivant les travaux de Jacques Aumont et Michelle Marie, nous cherchons à établir une interaction synergique entre théorie et analyse, afin d'approfondir notre compréhension de l'objet cinématographique.

L'analyse cinématographique selon Jacques Aumont et Michel Marie insiste sur l'importance d'une démarche aboutissant à une réflexion générale, allant au-delà du cas spécifique de l'œuvre examinée. Ils recommandent l'utilisation d'outils d'analyse diversifiés, notamment des tableaux et des photogrammes, pour appuyer cette démarche.

Dans le cadre de notre étude sur le corpus filmique, nous adopterons cette approche méthodologique. La sélection des séquences à analyser a été guidée par la présence de nos figures d'autorité PPR (Personnages Principaux Récurrents). Nous avons élaboré des tableaux en fonction de la présence de discours et de la pertinence des photogrammes de ces figures cinématographiques. En outre l'approche d'analyse cinématographique proposée par Jacques Aumont et Michelle Marie repose sur l'examen systématique des signes et des symboles présents dans les films, dans le but de dévoiler leur signification globale et leur structure narrative. Cette approche se distingue par une attention particulière portée à la sémiotique et à la symbolique visuelle, permettant une lecture approfondie et interprétative des œuvres cinématographiques. Quelques aspects clés de cette méthode incluent :

-Le film en tant que langage : Aumont et Michel⁷⁶ considèrent le film comme un langage à part entière, composé de signes visuels et auditifs. Ils affirment que chaque élément du film, qu'il s'agisse d'une image, d'un son, d'un montage ou d'une séquence, porte un sens spécifique.

-Analyse sémiotique : Leur approche repose sur la sémiotique, qui étudie les signes et leurs significations. Ils examinent comment les signes visuels et sonores interagissent pour créer une signification globale dans un film.

⁷⁶ Jacques Marie Michel Aumont (2002). *L'Analyse des films*, 2ème édition. Paris : Nathan, p. 20.

-La narrativité cinématographique : Aumont et Michel⁷⁷ s'intéressent à la manière dont le récit est construit dans le film. Ils analysent la structure narrative, les personnages, les motifs récurrents et les thèmes pour décrypter la façon dont le film raconte une histoire.

-Analyse de l'image : L'analyse visuelle est au cœur de leur démarche. Ils examinent la composition des plans, l'utilisation de la lumière et de la couleur, les mouvements de caméra, les angles de prise de vue, etc. Tous ces éléments contribuent à la signification visuelle du film.

-Analyse du son : Ils accordent également une grande importance à l'analyse du son dans un film. Cela comprend la musique, les dialogues, les effets sonores et la manière dont le son est utilisé pour créer une ambiance ou renforcer le récit.

-La notion de codes : Aumont et Michel soulignent que les films utilisent des codes cinématographiques⁷⁸ spécifiques pour communiquer avec le public. Ces codes peuvent être des conventions visuelles ou sonores qui sont largement comprises par les spectateurs.

Nous avons choisi d'employer cette approche afin de structurer les métadonnées de notre corpus cinématographique, prenant en compte une multitude de paramètres. Cela inclut la présence des discours dans les séquences filmiques, la gestion du temps pour chaque segment, l'intégration des divers éléments sonores, tels que les bruitages naturels ou artificiels, la manipulation de la lumière, ainsi que les mouvements de la caméra qui jouent un rôle crucial dans la mise en valeur des plans et du cadrage.

Nous proposons principalement d'appliquer cette méthodologie au stade de la conception des tableaux. Considérés comme des éléments clés pour une analyse des données, ces tableaux serviront de support pour organiser et catégoriser les informations extraites des séquences filmiques. Ils offrent ainsi une exploration systématique des différentes dimensions cinématographiques grâce à leur clé. (Cf. annexe (01)).

Par la suite, nous compléterons cette analyse par l'analyse du contenu des tableaux, en s'appuyant sur les relations entre les divers éléments observés. Par ailleurs, nous scrutons représentations des figures d'autorité PPR par rapport aux choix narratifs en tant qu'expression artistique et communicationnelle.

⁷⁷Aumont (2002). *Ibid.* 26.

⁷⁸ Aumont (2002). *Ibid.* p. 77.

Dans cette perspective, nous concilions les théories de Louis Marin, Nicole Brenez et l'approche « Faire parler, faire taire » afin d'explorer de manière à explorer comment les images et les sons construisent des significations et de quelle manière ils expriment des idées politiques et sociales avec le récit cinématographique.

1.1.2.4 Exploration des sources radiophoniques

Dans le cadre de notre recherche, nous avons eu l'occasion de recueillir les réflexions de nombreux auteurs et chercheurs qui ont exploré la thématique de « La radio » sous diverses perspectives. Ces approches ont englobé différents aspects de la radio, tels que son histoire, son impact sociétal, sa technologie, son rôle dans les médias, ainsi que son influence sur la culture et la communication. Néanmoins, dans le contexte de notre étude, notre focalisation s'est principalement orientée vers les deux derniers aspects, nous permettant ainsi de documenter les contributions d'auteurs renommés qui ont marqué la littérature dédiée à la radio. Elle nous a aidé à capturer des moments authentiques où les auteurs discutent de leurs œuvres, et de leurs musiques. Cette source primaire d'information nous a permis d'explorer de manière éclairée les liens entre la production du film, l'accompagnement et la création musicale. En utilisant ces enregistrements d'auteurs par la radio, nous cherchons à apporter une contribution significative à la compréhension de la relation dynamique entre les deux mediums qui sont ; le cinéma et la radio, tout en mettant en lumière l'importance de ces enregistrements en tant que documents historiques et culturels. Cette approche méthodologique repose sur l'apport de l'information sonore et contextuelle de ces enregistrements, combinée à nos méthodes de recherche principales, dans le but d'approfondir notre compréhension du son, particulièrement la musique filmique dans le cinéma algérien et tunisien. Pour notre part, l'écoute de ces enregistrements a été rendue plus aisée et fluide grâce au développement de notre maîtrise de la langue française, particulièrement pendant la préparation de la thèse. Bien que l'on puisse considérer que six années ne sont pas suffisantes pour une maîtrise totale de cette langue raffinée, cette période a été marquée par un engagement continu envers l'acquisition d'une compétence linguistique plus approfondie.

Les enregistrements d'auteurs par la radio comme avec, Chion Michel⁷⁹, Amine Bouhafa⁸⁰ toujours dans la même antenne, Kamilia Joubran⁸¹ et Jacqueline Caux⁸² nous ont offert une

⁷⁹ France Musique. (2018). *Classic Club : La musique au cinéma avec Michel Chion*. [Podcast]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/classic-club/la-musique-au-cinema-avec-michel-chion-7073046>

leur inestimable sur la musique et les chansons dans les films, notamment le chant du Rai. La radio nous aide à capturer des moments authentiques où les auteurs discutent de leurs œuvres, et de leurs musiques. Cette source primaire d'information nous a permis d'explorer de manière subtile les liens entre la production du film, l'accompagnement ou la création musicale. En utilisant ces enregistrements d'auteurs par la radio, nous avons cherché à apporter une contribution significative à la compréhension de la relation dynamique entre les deux mediums qui sont ; le cinéma et la radio, tout en mettant en lumière l'importance de ces enregistrements en tant que documents historiques et culturels. Notre approche méthodologique repose sur l'apport de l'information sonore et contextuelle de ces enregistrements, combinée à nos méthodes de recherche principales, dans le but d'approfondir notre compréhension des figures d'autorité (PPR) dans le cinéma algérien et tunisien en s'appuyant sur la réflexion de Susan J. Douglas⁸³ qui a exploré comment la radio a contribué à la construction de l'identité culturelle américaine. Également comment la radio a été témoin et acteur de divers changements sociaux et culturels aux États-Unis, notamment pendant les périodes de guerre, de crise économique et de changement politique.

Dans le prolongement de l'outil auditif, nous l'avons utilisé pour recueillir des informations sur la musique et le cinéma maghrébin ainsi que sur les acteurs. Pour ce faire, nous avons exploité des émissions radiophoniques dédiées aux musiciens, et nous avons organisé des entretiens avec des artistes et réalisateurs de renom tels que Fatiha Soltane (Algérie), Mahmoud Ben Mahmoud (Tunisie, 2019), Béjaoui Ahmed (Algérie, 2019), Anis Djaad (Algérie, 2020), et feu Yamina Chouikh Bachir (2018). Toutefois, il est important de noter que, malgré notre désir d'inclure les enregistrements de ces réalisateurs et de l'actrice Fatiha Soltane dans notre thèse, ils nous ont uniquement permis d'utiliser une ou deux réponses directement liées aux figures filmiques (*cf.* Annexe (16)). Le reste des

⁸⁰ France Musique. (2018). *L'invité du jour : Amine Bouhafa, compositeur, et Carole Desbarats, directrice artistique des Rencontres Havre Séries.* [Podcast]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/amine-bouhafa-compositeur-et-carole-desbarats-directrice-artistique-des-rencontres-havre-series-2819653>

⁸¹ France Culture. (2018). *Kamilya Jubran : « L'improvisation fait partie intégrante de la musique arabe ».* [Podcast]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/kamilya-jubran-l-improvisation-fait-partie-integrante-de-la-musique-arabe-8897083>

⁸² France Culture. (2018, 22 juin). *Jacqueline Caux : « Les musiques arabes sont toujours très diverses du raï au chaâbi-électro-pop, en passant par le rap »* [Podcast]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jacqueline-caux-les-musiques-arabes-sont-toujours-tres-diverses-du-rai-au-chaabi-electro-pop-en-passant-par-le-rap-3385953>

⁸³ Douglas, S. J. (2013). *Listening in: Radio and the American imagination.* U of Minnesota Press.

enregistrements est soumis à leur autorisation, que je n'ai pas pu obtenir car elles étaient sous conditions. Cependant, ces enregistrements pourraient faire l'objet d'autres travaux de recherche à l'avenir, avec des accords clairement établis avec ces auteurs.

1.1.2.5 Exploration multimodale en cinéma

Cette opération décrit en détail les méthodes employées pour recueillir les données nécessaires à notre recherche, englobant l'analyse d'images fixes et animées tirées de notre corpus cinématographique. Le choix des images s'est basé sur la présence des figures d'autorité parentale, politique et religieuse au sein de ces images, ce qui a constitué le cœur de notre travail. Pour réaliser ces analyses, nous avons utilisé une variété de techniques, incluant l'observation non participante dans le but de voir des éléments tels que les plans, le cadrage, la lumière et les mouvements de caméra⁸⁴ dans chaque séquence cinématographique. Cette analyse a été un moyen crucial de collecter des données pour notre étude.

De plus, pour organiser les données recueillies, nous avons fait appel à des tableaux. Ces tableaux nous ont permis de mettre en évidence le contenu de chaque séquence filmique, en notant notamment la présence de dialogues, de bruitages, ou de musique. Cette approche systématique a contribué à la collecte efficace de données pour nos analyses. Il faut insister sur le fait que ces tableaux font partie prenante du processus analytique de Jacques Aumont et Michel Marie.

Enfin, bien que la « règle des tiers »⁸⁵ soit spécifiquement associée à la composition d'images photographiques, nous l'avons exploitée pour évaluer la qualité des photogrammes de la représentation des figures d'autorité PPR dans les films algériens et tunisiens. Cette approche a enrichi considérablement nos données. Ensuite, l'étape suivante consistait à examiner les théories et les outils méthodologiques que nous avons soigneusement sélectionnés pour analyser ces données.

Cependant, avant d'entrer dans les détails de ces choix, il est primordial de justifier pourquoi nous avons opté pour ces approches spécifiques.

D'abord, nous avons minutieusement évalué diverses théories et méthodologies pour choisir celles qui répondent de manière optimale à notre objectif fondamental qui est de décrypter la représentation des figures d'autorité PPR au sein du cinéma maghrébin.

La démarche que nous avons adoptée a également mis en lumière la spécificité des figures parentales, politiques et religieuses dans le contexte tunisien et algérien, car ces deux réalités présentent des nuances et des caractéristiques particulières. Nous avons aussi examiné

⁸⁴ Gilles Deleuze (1983). *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

⁸⁵ Smith, J. T. (1797). *Remarques sur le paysage rural*. London, UK : British Museum Press.

l'aspect distinctif de la communication maghrébine, car elle englobe divers aspects, tels que le rôle du corps et la complexité du discours, la notion de présence ou d'assistance, l'obligation de se taire lorsque nécessaire, ainsi que l'émergence préoccupante du silence en tant que phénomène significatif. Sans oublier évidemment l'image qui occupe une place centrale, dans notre travail de recherche.

Tous les éléments examinés convergent pour dévoiler la façon dont le récit cinématographique maghrébin met en relief ces nuances dans la représentation des figures parentales, politiques. C'est ainsi que notre choix méthodologique s'est orienté vers trois piliers essentiels :

- Tout d'abord, nous avons opté pour la théorie de la représentation de Louis Marin, ainsi que l'outil « Absent/Présent » ;
- En parallèle, nous avons intégré la perspective du corps de la figure filmique « Corps actif corps passif », tel que développé par Nicole Brenez ;
- Enfin, nous avons introduit une nouvelle approche analytique, celle de « Faire parler/Faire taire ».

En complément de ces théories, nous avons choisi d'adopter une démarche analytique principalement descriptive, bien qu'elle puisse parfois revêtir un caractère explicatif. C'est dans cette optique que nous nous sommes appuyés sur les travaux de Jacques Aumont et Michelle Marie, qui ont développé une approche qui s'aligne parfaitement avec notre objectif de décortiquer la représentation des figures d'autorité dans le cinéma maghrébin contemporain.

Simultanément, nous avons également fait usage d'enregistrements d'auteurs par la radio dans notre recherche. Cette démarche nous a permis de recueillir les réflexions de chercheurs renommés qui ont exploré le domaine de la musique sous différentes perspectives. Cette source primaire d'information qui est la radio, nous a fourni des éclairages précieux pour comprendre les liens entre la production cinématographique, l'accompagnement musical et la création artistique dans le cinéma maghrébin contemporain.

Conjointement, nous avons également fait usage d'entretiens d'acteurs, et de réalisateurs dans notre recherche. Cette démarche nous a permis de recueillir des réflexions qui ont exploré le domaine du cinéma sous différentes formes. Par exemple le statut de l'acteur, le financement des films ...

En tenant compte des éléments précédemment mentionnés, il convient de rappeler que dans un premier temps, l'anthropologie visuelle⁸⁶ avait été envisagée comme un élément

⁸⁶ McDougall, D. (2013). *De la théorie à la pratique de l'anthropologie visuelles (Partie 1/3) : Le cours*. Télé AMU. Canal-U. <https://www.canal-u.tv/64925>. Consulté le 14 mai 2019, à 15h27.

méthodologique potentiel de notre recherche. Dans l'objectif d'approfondir notre compréhension des éléments essentiels du cinéma maghrébin, à savoir son image fixe et animée, ainsi que le son. Cependant, dès les premières prémisses de notre travail de recherche, nous nous sommes heurtés à deux défis majeurs.

- Tout d'abord, le genre de notre corpus cinématographique, composé principalement de films de fiction, ne se prêtait pas idéalement à une approche d'anthropologie visuelle.
- Ensuite, l'étude des figures d'autorité filmiques à partir de leur jeu actariel a rapidement débouté cette méthodologie pour répondre à toutes les questions que nous souhaitions explorer.

Nous ne furetons pas ici à remettre l'outil méthodologique en cause, ni à en contester l'importance de l'anthropologie visuelle du fait est que cette recherche n'a pu être définie sans l'intervention anthropologique par exemple ; les agissements du corps, le phénomène de « l'exode », et le relationnel artistique non communicatif dans la société algéro-tunisienne. Cependant, nous sommes arrivés à la conclusion que, par manque de procédures exécutoires de l'anthropologie visuelle, cette méthodologie n'assouvit pas notre recherche. Jean-Paul Colleyn⁸⁷ rappelle combien elle « *n'est ni une discipline au sens strict ni un champ disciplinaire, mais un carrefour où se croisent l'anthropologie, l'histoire de l'art, l'iconologie, les études cinématographiques et photographiques, la sociolinguistique, la psychologie et la sociologie* ». En effet, l'anthropologie visuelle évolue constamment, et son intégration dans le domaine cinématographique, notamment dans les contextes algérien et tunisien, met en évidence une inadéquation des protocoles existants pour une utilisation en temps réel.

Désormais, la structuration de notre étude repose sur deux axes théoriques fondamentaux. Le premier de ces axes s'appuie sur la théorie de « Représentation » élaborée par Louis Marin⁸⁸. Malgré que cette théorie ait été initialement conçue en dehors du domaine cinématographique, nous l'avons astucieusement adaptée à notre analyse des figures

⁸⁷ Augé, M., Colleyn, J.-P., de Clippel, C., & Dozon, J.-P. (2019). *Vivre avec les dieux : Sur le terrain de l'anthropologie visuelle*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

-*-Dans le cadre de cette recherche, des entretiens ont été menés avec plusieurs réalisateurs afin de recueillir des informations pertinentes pour l'analyse des films inclus dans le corpus de recherche. Les entretiens ont été conduits conformément aux principes éthiques de la recherche en sciences sociales.

-Il convient de noter que les entretiens avec les réalisateurs ont été concrétisés sous certaines conditions spécifiques, qui ont été convenues avec les participants. Les réalisateurs ont été informés de l'objectif de la recherche ainsi que de l'utilisation potentielle des informations recueillies dans cette thèse.

-Il est important de souligner que certaines parties des entretiens ne sont pas destinées à être citées ou utilisées dans cette thèse, conformément aux accords conclus avec les réalisateurs. Seules les parties spécifiques pour lesquelles une autorisation explicite a été obtenue sont incluses dans les annexes de cette thèse. Les lecteurs sont priés de respecter ces conditions lors de la lecture des extraits d'entretiens inclus dans les annexes.

⁸⁸ Marin, L. (1994). *De la représentation*, Évreux, Gallimard, p. 254.

d'autorité. Son aptitude à décortiquer les mécanismes complexes de représentation visuelle s'est révélée précieuse pour examiner comment les réalisateurs maghrébins traduisent ces figures en images cinématographiques. Cette approche nous a permis d'explorer comment la visualité influence la perception et la signification des figures d'autorité dans le contexte du cinéma maghrébin. En continuant dans cette veine analytique, notre deuxième approche découle de l'analyse filmique de Jacques Aumont et Michelle Marie.⁸⁹ Cette deuxième méthode analytique est considérée pour notre travail de recherche comme colonne vertébrale de notre méthodologie, basée sur l'analyse à travers les tableaux. Considérant ces outils comme un vrai tableau de bord pour l'analyse des métadonnées du récit cinématographique, telles que la musique, la séquence, le contenu de la séquence, le dialogue, la durée de la scène, de la caméra, son mouvement et les effets sonores.

La réflexion analytique de Nicole Brenez⁹⁰ sur la « Figure filmique » est également présente dans nos analyses. Cette perspective nous a permis d'approfondir la compréhension des attributs distinctifs des figures d'autorité dans le contexte cinématographique. En se concentrant sur les caractéristiques visuelles et narratives qui démarquent ces figures des autres personnages, nous avons pu dévoiler comment les réalisateurs interprètent ces autorités filmiques, qu'elles soient parentales, politiques ou religieuses. Notre choix a été motivé par notre analyse de la figure d'autorité du point de vue de ses valeurs par rapport à l'autorité parentale, politique et religieuse. Dans le cadre de notre recherche, nous nous efforçons d'observer comment cette autorité est représentée dans la filmographie algérienne et tunisienne.

Notre objectif est de déterminer si ces représentations reflètent les évolutions survenues dans la réalité, étant donné que ces figures ont été influencées par des mutations sociétales, économiques et culturelles. En fin, nous explorons la question de savoir si cette autorité s'est affaiblie au fil du temps. Il est important ainsi de déterminer si ces différentes formes de figures d'autorité ne sont finalement que de nouvelles idoles créées dans le but de maintenir la société maghrébine dans une forme ambiguë. Au cœur de cette étude se trouve l'outil analytique, baptisé « Faire parler / Faire taire », qui se manifeste dans l'exploration des figures d'autorité parentale, politique et religieuse cinématographiques. En tirant parti des concepts élaborés par Louis Marin⁹¹ comme l'« Absent /Présent » et la situation de la « Figure filmique » pour Nicole Brenez⁹².

Nous avons scruté minutieusement la manière dont les réalisateurs manient les interactions, les dialogues, les silences, et les éléments sonores pour mettre en avant ou

⁸⁹Marie, M., & Aumont, J. (2020). *L'analyse des films (4ème édition)*. Collection Cinéma-arts visuels. Armand Colin. pp.59-64.

⁹⁰ Nicole Brenez (1998). *La figure en général et du corps en particulier*. pp.52-74.

⁹¹ Marin, Louis. (1993). *Des Pouvoirs de l'Image ; Gloses*. Seuil. pp54-74

⁹² Brenez, Nicole. (1998). *De la Figure en Général et du Corps en Particulier : L'invention figurative au cinéma*. De Boeck. pp12-48.

atténuer l'autorité des figures. Cette approche a mis en lumière la façon dont le choix de la parole ou du silence qui contribue à la construction, voir la déconstruction de l'autorité des figures dans le contexte cinématographique. Dans notre quête de compréhension, nous avons complété notre étude en nous appuyant sur les théories d'auteurs arabes tels que « Hichem Charabi »⁹³ et « Addi Houari »⁹⁴. En intégrant leurs perspectives, nous avons renforcé la pertinence et la validité de nos conclusions, tout en alignant notre recherche avec la réalité et la complexité de ces figures d'autorité dans la société maghrébine. L'étude du son a pris lui aussi une partie cruciale dans notre méthodologie. Optant pour une approche hybride, nous avons exploité les différences entre les timbres musicaux et les bruits qui pensent⁹⁵ pour les musiques arabes et occidentaux pour mieux comprendre comment elles influencent la représentation des figures d'autorité dans le cinéma algérien et tunisien. Pour se faire, nous avons sollicité des réflexions d'experts issus de ces deux cultures musicales, ce qui nous a permis d'approfondir notre analyse en tenant compte des nuances et des spécificités culturelles et musicales.

Dans cette phase analytique, nous avons opté pour une approche plus représentative et structurée, en analysant les photogrammes à l'aide d'autres outils d'analyse, tels que la règle des tiers, la lumière, les plans, le cadrage et le décor. Notre objectif était de mettre à l'épreuve notre formation dans le domaine de l'image, notamment en tant que membres des commissions de courts et moyens métrages dans des festivals internationaux du film arabe. Cette démarche analytique personnelle était encouragée par notre statut et nos responsabilités au sein de ces commissions internationales. D'autant plus que nos références citées précédemment ne limitaient pas ou ne s'opposaient pas aux nouvelles réflexions analytiques dans l'exploration du film cinématographique.

⁹³Charabi, Hicham. (2000). *Le système parental. Traduction personnelle de Mahmoud Chariah. Quatrième édition. Beyrouth.*

⁹⁴Addi, Lahouari (1993), « *La notion d'autorité politique et l'idéologie étatique* », *Cahiers internationaux de sociologie*, 94, pp. 171-174.

⁹⁵Pierre Schaeffer. (1966). *Traité des objets musicaux, Edition Seuil, pp 420-540.*

- **Collecte de données : réception publique.**

Au départ, j'avais prévu de mener la même exploration en Tunisie qu'en Algérie, en enquêtant dans deux universités nationales, l'une arabophone et l'autre francophone, ainsi qu'à l'école nationale de formation professionnelle, pour toucher un plus grand nombre de jeunes.

En Algérie, j'ai pu mener mon enquête entre mars et mi-mai 2018. Cependant, en raison de la pandémie de COVID-19, j'ai été dans l'impossibilité d'effectuer une exploration similaire en Tunisie, où je me suis installée à Tunis pendant neuf mois en 2019. Face à cette situation, nous avons opté pour une nouvelle approche consistant à interroger les habitants des quartiers de la capitale tunisienne, en utilisant les ressources disponibles même si elles n'étaient pas toujours optimales. Nous avons ainsi mené notre enquête dans les quartiers suivants : Bab El Bhar, El Ouardia, Ettahrir, Médina, Séjoumi, Sidi El Béchir.

Pour sélectionner les participants en Algérie, j'ai décidé de m'adresser à des jeunes étudiants et étudiantes de tout le territoire algérien. Là où, j'ai ciblé des universités nationales à Alger francophones telles que l'USTHB et arabophones. Comme l'école nationale supérieure du journalisme et l'université nationale de droit. Cette diversification visait à refléter l'intérêt culturel des jeunes Algériens pour le cinéma. J'ai également inclus des jeunes qui n'ont pas pu suivre des études supérieures ou qui sont déscolarisés, afin de comprendre s'ils regardent eux aussi des films algériens et tunisiens malgré leurs parcours éducatifs différents.

Initialement, mon travail de recherche devait englober les trois pays du Maghreb, l'Algérie, le Maroc et la Tunisie, mais en raison de contraintes politiques et logistiques, j'ai limité mon étude à l'Algérie et la Tunisie.

- **Sélection des participants**

En Tunisie, la méthode de sélection des participants était moins organisée que celle entamée en Algérie. Car la situation de la pandémie COVID nous a empêché de faire notre travail convenablement, car il s'était prévu que l'enquête serait sur les mêmes terrains que ceux choisis en Algérie, c'est-à-dire des universités, et comme ça, les résultats seront optimaux. Cependant, nous n'avons pas pu avoir les autorisations pour cela.

- **Les entretiens**

Ils ont été utilisés comme un outil méthodologique (*cf* annexe (16)) dans le cadre de cette thèse, permettant ainsi d'approfondir notre compréhension du cinéma maghrébin et de sa perception par le public. Lors du Festival International du film arabe d'Oran en 2018, nous avons eu l'opportunité de mener une interview avec la réalisatrice Yamina Chouikh. Au Festival International du film engagé d'Alger en 2019, nous avons eu la chance de discuter avec le réalisateur Mahmoud Ben Mahmoud. En 2021, grâce à notre amitié avec Anis Djaad, nous avons eu une entrevue approfondie où nous avons abordé ses films. Ces entretiens nous ont permis d'explorer l'état du cinéma maghrébin, son développement, son financement, ainsi que les défis qu'il rencontre.

Bien que ces échanges n'aient pas toujours fourni des clés directes pour décrypter les personnages des figures d'autorité PPR dans le processus de scénarisation, ils ont tout de même éclairé notre analyse du récit filmique. Ces entretiens ont ainsi ajouté une dimension intéressante à notre compréhension du cinéma maghrébin, mettant en lumière l'importance de la production et du financement pour les cinéastes, qui privilégient souvent la discussion autour du processus global de création et de diffusion de leurs films.

Pour les entretiens avec les participants relatifs à la réception, il convient de noter qu'un deuxième genre d'entretien a été employé. Deux enquêtes distinctes ont été menées à cet effet. La première était de nature quantitative, utilisant des questionnaires pour recueillir des données sur les préférences cinématographiques et la réception parmi les Algériens et les Tunisiens (*cf* annexe (05) et (06)). La seconde, quant à elle, était qualitative, se basant sur des outils d'observation et des entretiens approfondis. Les entretiens ont été soigneusement transcrits textuellement, puis ont été soumis à un processus de codage afin d'extraire les transcriptions textuelles importantes. Par la suite, une analyse approfondie a été menée pour identifier les réponses qui soulevaient des questions supplémentaires sur la dynamique des préférences et de l'acceptation parmi les populations algériennes et tunisiennes.

- **L'exploration par l'observation**

Dans le cadre de ce travail de recherche, plusieurs outils méthodologiques ont été employés pour approfondir notre compréhension de l'analyse des figures d'autorité PPR, ainsi que de la perception des participants lors du visionnage des films, notamment dans le contexte de la deuxième enquête de la partie réception. Parmi ces outils, l'observation qui a joué un rôle central et significatif. Cette approche immersive nous a permis de nous immerger au cœur des réactions des figures d'autorité filmiques au niveau des séquences et des participantes dans la deuxième enquête. Cet outil nous a donné ainsi un accès privilégié à leurs émotions et leurs réactions pendant les séances de visionnage. En parallèle, des grilles d'observations détaillées ont été élaborées pour garantir la rigueur et la cohérence de notre démarche. Ces grilles ont intégré des critères spécifiques destinés à orienter notre analyse et à saisir les nuances des réactions observées. En prenant en compte des éléments clés tels que les expressions faciales, les gestes, les commentaires verbaux et les réactions émotionnelles des participants, elles ont servi de guide indispensable pour une observation méthodique et systématique.

DEUXIÈME PARTIE

**LES FIGURES D'AUTORITÉ PPR DANS LE
CINÉMA TUNISIEN ET ALGÉRIEN**

INTRODUCTION

Avant d'entreprendre l'exploration des figures d'autorité dans le cinéma tunisien, il est essentiel de contextualiser cette étude en replaçant le développement du cinéma dans son cadre historique. La période coloniale a profondément marqué le paysage cinématographique de plusieurs nations du Maghreb, notamment l'Algérie et la Tunisie. Ces deux pays ont partagé des expériences similaires, mais aussi distinctes, dans leur lutte pour l'indépendance et leur émancipation culturelle. Dans cette étude, nous nous concentrons sur la période post-coloniale du cinéma tunisien, tout en gardant à l'esprit les influences et les héritages de la période coloniale. Avant de plonger dans l'analyse des figures d'autorité dans le cinéma tunisien contemporain, nous allons donc d'abord brosser un bref tableau de l'histoire du cinéma dans les deux pays voisins, l'Algérie et la Tunisie, afin de mieux comprendre les contextes culturels, politiques et sociaux qui ont façonné le développement de cette forme artistique dans la région. Ensuite, nous nous pencherons sur les représentations des figures parentales, politiques et religieuses dans le cinéma tunisien, en mettant en lumière les défis et les innovations rencontrés dans cette exploration cinématographique de l'autorité.

1-Ombres et Lumières : Le Cinéma en Algérie et en Tunisie Sous le Joug Colonial

L'arrivée de la puissance coloniale française en Afrique du Nord va contribuer à l'éclosion du cinéma dans les protectorats marocains et tunisiens ainsi qu'en Algérie, considéré à cette époque comme un département français. Selon Georges Sadoul⁹⁶, le cinéma dans les pays maghrébins durant la période coloniale, est un cinéma étranger « *c'est un cinéma exotique et d'évasion dans le sens le plus primitif et lamentablement innocent du terme [...] ; y dominent les schémas fameux du chameau, du minaret et de la femme voilée, y sévissent les caïds aux yeux sanguinaires...* ». C'est donc une entreprise étrangère, qui s'est expatriée en Afrique du Nord. Ce cinéma répondait au besoin de dépaysement du public européen auquel il était destiné. Le Maghreb avec sa vérité matérielle, humaine ou spirituelle, n'a jamais été sérieusement évoqué par les cinéastes européens ou américains de l'époque. Dès la fin de la deuxième guerre mondiale, les autorités coloniales comprennent l'importance du cinéma, à travers les fictions ou les images d'actualité. Et l'urgence de créer ;le centre

⁹⁶ Sadoul, G. (1904-1967). *Histoire générale du cinéma* (6 volumes).

cinématographique tunisien en 1946 et le service cinématographique du gouvernorat général d'Algérie en 1947⁹⁷.

Cette introduction propose une brève présentation de l'histoire du cinéma dans les pays du Maghreb, en particulier l'Algérie et la Tunisie. En adoptant une approche pluridisciplinaire des sciences de l'information et de la communication, sans omettre l'apport de la sémiotique et de la psychologie. Nous verrons également comment, à travers certains réalisateurs, les autorités françaises ont utilisé le cinéma comme un outil de propagande, réduisant ces pays d'Afrique du Nord à de simples cartes postales où les autochtones ne jouaient jamais des rôles valorisants. Le cinéma a fait son apparition dans le contexte maghrébin pendant la colonisation française, mais il était principalement utilisé comme un instrument de propagande au service de l'administration coloniale. Peu d'efforts ont été déployés pour créer ou développer une industrie cinématographique locale, car la totalité des films tournés en Algérie était envoyée en France pour la postproduction.

➤ Algérie

À l'image du cinéma américain, les rôles des personnages autochtones qui étaient systématiquement joués par des acteurs blancs n'avaient ni profondeur, ni consistance. De 1896 à 1937 le cinéma français tourne trente fictions qui ont l'Algérie pour décor et trois la ville d'Alger⁹⁸. Dans « Pépé le moko », la Casbah d'Alger est reconstituée aux studios Pathé de Joinville. Seuls quelques extérieurs sont filmés à Alger. Ce procédé a été utilisé également pour le film « La Maison du Maltais » de Pierre Chenal dont l'intrigue se déroulait à Sfax en Tunisie. On peut considérer l'année 1897 comme la date de naissance du cinéma colonial en Algérie. Georges Méliès distingue par la réalisation de films qui ne reflétaient aucunement la réalité algérienne de l'époque. En effet, les longs métrages « le Musulman rigolo » (1897) et « Ali Barbouyou » (1907) présentaient aux spectateurs européens une image dévalorisante des Algériens qui n'avait pour but que de les amuser et de souligner la supériorité de l'homme blanc sur l'indigène. Contrairement à Méliès, Félix Mesguisch qui est né à Souk Ahras en Algérie, avait ce souci de filmer le quotidien des algériens avec un peu plus de sincérité et de justesse par le biais de bandes d'actualité comme « La prière d'un muezzin » (1906), « Un marché arabe » (1907) ainsi que des spectacles de Gnawas et de Aïssaouis, les rites juifs et musulmans, un mariage musulman à Biskra.« Après Félix Mesguisch , on ne retrouve plus

⁹⁷ *Ibid.*, pp56-84.

⁹⁸ Frey, J.-P. (2020, Novembre 3). *Le cinéma algérien de l'époque coloniale à l'indépendance*. Cinéma arabe. <https://dilap.com/>. Consulté le 16/01/2021 à 14 h00.

[...] ce souci de filmer une Afrique du Nord dans sa réalité complexe et originale. Cette expérience n'était pas à proprement parler une prise de conscience ni une attitude lucide vis-à-vis d'une situation particulière, mais une tentative plus originale que celle des autres cinéastes de cette époque qui auront poussé la mystification jusqu'à des limites intolérables. Le Maghreb deviendra une région mythique sans consistance géographique ou ethnique, où la vie ne vous réserve que des aventures capiteuses. »⁹⁹ L'avènement du cinéma parlant ne changea pas la donne. L'Algérien (le Maghrébin) ou « l'Arabe » continuait à être présenté comme un être sans « jugeote », un idiot utile, une personne sournoise ou violente. Ces sauvages s'en prenaient aux gentils européens qui venaient pourtant leur apporter richesse et civilisation. Ce mensonge cinématographique trompait les spectateurs et eut une influence certaine sur bon nombre d'artistes, d'écrivains et d'hommes politiques de l'époque. Nous présentons, à titre d'exemple, « Ali Barbouyou » de Georges Méliès, court-métrage muet réalisé en 1907 dans lequel est relaté l'histoire d'un peintre qui, après avoir achevé le portrait d'une odalisque s'endort. Son aide, un indigène peu malin profitant de l'absence de son maître voulut boire du doux breuvage de ce dernier, se trompa et avala le contenu de la bouteille d'huile du peintre. Son pitoyable état le poussa à abîmer la belle toile ce qui provoqua l'ire de son maître qui se vengea en le décapitant. Mais est-ce la réalité ou le délire de l'orientaliste ?.

⁹⁹BOUDJEDRA, R. (1971). *Naissance du cinéma algérien. Dans Domaine maghrébin*, F. Maspero (p. 10).

- **Georges Méliès** est un réalisateur et illusionniste français né et mort à Paris (8 décembre 1861 - 21 janvier 1938). En réalisant « L'affaire Dreyfus » (1899), fut le premier cinéaste à avoir présenté un sujet politique dans un film. Il fut aussi un des principaux créateurs des premiers trucages du cinéma (les surimpressions, les fondus, les grossissements et rapetissements de personnages). Il a également été le premier cinéaste à utiliser des « story-board ».

- **Félix Mesguich** est un opérateur pionnier français de cinéma, né le 16 septembre 1871 à Souk Ahras en Algérie et décédé le 25 avril 1949 à Paris. Il fut un des premiers reporters du cinéma et le chef-opérateur du premier film publicitaire en octobre 1898 pour la marque Ripolin.

- **Gnawas** : sont originaires d'Afrique. Ils pratiquent une forme de mysticisme soufi qui intègre des éléments de croyances animistes pré-islamiques, de musique, de danse et de rituels de guérison. La musique Gnawas est célèbre pour son utilisation d'instruments tels que le guembri (un instrument à cordes), le qraqeb (cymbales en métal), et les voix et les rythmes hypnotiques. Elle joue un rôle central dans leurs rituels spirituels et leurs cérémonies de guérison.

Les Gnawas croient en la possession spirituelle, où ils entrent en transe et permettent à des esprits de s'exprimer à travers eux. Ces pratiques sont souvent associées à la guérison de maux physiques ou spirituels.

- **Aïssaouis, ou Aïssawa**, sont une autre confrérie soufie, originaire du Maroc.

Ils sont particulièrement connus pour leurs rituels de transe et de musique. Les rituels Aïssaouis impliquent souvent des danses frénétiques et des chants spirituels. Les Aïssaouis vénèrent le saint soufi Sidi Mohamed ben Aïssa (ou Aïssawi), dont le nom a donné son nom à la confrérie. Leurs rituels incluent également des pratiques de guérison et de protection contre le mal.

Tant les Gnawas que les Aïssaouis sont des confréries soufies qui intègrent des éléments de musique, de danse et de rituels spirituels dans leur pratique religieuse. Ces confréries ont une influence culturelle significative dans les régions maghrébines notamment en Algérie et au Maroc. Source Wikipédia.

➤ Tunisie

Pendant la période du Protectorat en Tunisie, l'industrie cinématographique était à ses prémices, mais elle a connu des moments essentiels qui ont façonné son émergence. Voici une exploration détaillée des événements marquants de cette époque cruciale. En 1896, une étape significative a été franchie lorsque les célèbres frères Lumière ont capturé les rues de Tunis à travers leur caméra, marquant ainsi l'avènement du cinéma dans la région. C'était un premier pas timide dans le monde captivant de l'expression visuelle. L'année suivante, en 1897, un bond gigantesque a été réalisé lorsque Albert Samama-Chikli, en collaboration avec le photographe français Francesco Soler, a orchestré les toutes premières projections cinématographiques à Tunis. Ce moment historique a apporté une expérience cinématographique novatrice à la population locale, ouvrant la voie à l'émergence de la culture cinématographique en Tunisie. Cependant, le véritable tournant s'est produit en 1919, lorsque Luitz-Morat a réalisé « Les Cinq Gentlemen maudits », le tout premier long métrage tourné sur le continent africain, avec la Tunisie en toile de fond. Cette réalisation a été un jalon majeur pour le cinéma tunisien naissant, symbolisant l'exploration des thèmes africains sur grand écran. En 1922, Albert Samama-Chikli a de nouveau laissé sa marque dans l'histoire du cinéma en produisant « Zohra », le tout premier court métrage tunisien, ouvrant ainsi la voie à la création d'une filmographie tunisienne distincte. L'année suivante, en 1923, il a récidivé avec « Ain el Ghazal » (La Fille de Carthage), un film de fiction qui a contribué à l'épanouissement du cinéma tunisien en tant qu'art narratif. En 1927, un moment charnière a été atteint avec la création de « Tunis-Film », la première société tunisienne de distribution de films. Cette avancée significative a ouvert de nouvelles perspectives pour l'industrie cinématographique locale, favorisant sa croissance. La période a également été marquée par « Le Fou de Kairouan » de Jean-André Kreuzi, tourné en 1939 à Kairouan. Ce film unique est devenu le premier film musical tunisien en langue arabe, apportant une dimension nouvelle à la diversification des genres cinématographiques. Au cours de cette période, plusieurs salles de cinéma ont été érigées, principalement dans les centres urbains majeurs, créant ainsi des espaces de divertissement et de diffusion pour le public tunisien. Ces jalons historiques ont jeté les bases d'une tradition cinématographique qui s'est épanouie au fil des décennies,

contribuant de manière significative à la richesse culturelle du pays et à son héritage cinématographique colonial.

➤ **Cinéma Algérien et Tunisien : La Détermination Nationale à l’Affiche**

Cette partie vise à explorer la représentation des personnages parentaux, politiques et religieux dans le cinéma algérien et tunisien, et à révéler le prisme de la complexité du rôle de la figure d’autorité PPR filmique. Pour ce faire, une analyse approfondie sera menée à partir de huit films dont trois tunisiens et cinq algériens. L’objectif de notre travail de recherche est d’examiner comment ces figures d’autorité sont mis en avant à travers ces œuvres cinématographiques et s’ils sont fidèlement et influents représentés. Dans cette recherche sur les figures parentales, politiques et religieuses à travers le cinéma algérien et tunisien, nous exploiterons la phase cachée de l’iceberg, c’est-à-dire le récit cinématographique. Nous expertisons l’image, les mouvements de caméra, le dialogue, et le son même silencieux qui se combine avec les photogrammes pour représenter les réalités de ces sociétés maghrébines en permanente mutations. Nous tenons à rappeler que notre travail de recherche ne se penchera pas sur les concepts de l’espace et du temps. Cette décision ne sous-entend en aucun cas que ces concepts sont dépourvus d’importance ; au contraire, ils ont déjà fait l’objet d’études approfondies et éclairantes dans la littérature académique. En effet, nous considérons que les recherches précédentes ont traité ces sujets de manière exhaustive, apportant ainsi une contribution significative à la compréhension de ces concepts. En revanche, notre thèse se concentrera sur un autre aspect essentiel de la construction narrative, à savoir le mouvement de la caméra et les dialogues. Ainsi, nous estimons que notre contribution se situe dans cette perspective spécifique, en apportant une valeur ajoutée à la compréhension de ces éléments narratifs au sein du domaine de la communication et de l’information. Cette thèse répond à l’appel du « pourquoi » en explorant les raisons et motifs tangibles de l’analyse des figures d’autorité parentale, politique et religieuse. Nous allons également examiner la manière dont ces figures d’autorité PPR prennent racine dans la structure du cinéma algérien et tunisien. En étudiant les figures parentales, nous pouvons observer comment les rôles traditionnels et modernes se combinent dans des séquences plus complexes, en tirant parti des cadrages, des mouvements de caméra et des plans. Il est important de noter ici que l’investigation de la figure d’autorité parentale et politique nous a exigé de travailler sur plusieurs supports filmiques (trois films pour la Tunisie et quatre films pour l’Algérie) vu leur moult facettes. Concernant, la figure d’autorité religieuse, son exploration a été soutenue de cette étude par

les deux films algérien et tunisien ; Bouamama et Fatwa dans le but de comprendre et d'exploiter la révélation des réalités complexes de la foi et de la laïcité à l'écran. Nous avons donc décidé de limiter notre corpus au cinéma de fiction maghrébin contemporain comme suit :

Les films ;

- « Nous n'étions pas tous des héros » de Nasre Eddine Guenifi (Algérie 2017) ;
- « Les silences des palais » de Moufida Tlatli (Tunisie 1994) ;
- « Fatwa » de Mahmoud Ben Mahmoud (Tunisie 2017) ;
- « La vie d'après » de Anis Djaad (Algérie 2018) ;
- « Bouamama » de Bakhti Benamar (Algérie 1984) ;
- « Rachida » de Yamina Chouikh (Algérie 2004) ;
- « Droite Gauche » de Moutii Dridi (Tunisie 2018) ;
- « Aiche Btnache » de Mohamed Hilmi (Algérie 1987)

Il est à noter que tout au long de cette recherche, de nouveaux films maghrébins sont sortis en salle. Travailler sur un corpus très contemporain fut contraignant dans la mesure où il a fallu assister à des festivals de cinéma spécialisés sur le Maghreb ; (le festival international du film arabe d'Oran, la 10^{ème} édition du festival international d'Alger et la 30^{ème} édition du festival du film arabe de Fameck à Metz) dans l'objectif de suivre les sorties récentes de films maghrébins de fiction et de rencontrer réalisateurs, acteurs et producteurs. Pour mener des analyses plus approfondies, au-delà d'une simple projection, nous avons dû patienter jusqu'à ce que les DVD des films en question soient disponibles, ce qui s'est avéré essentiel pour notre recherche. Malgré l'apparente hétérogénéité du corpus (les films appartenant à des genres cinématographiques différents), des caractéristiques énonciatives, historiques, anthropologiques, esthétiques et culturelles les rapprochent et constituent ce que l'on peut appeler leur « maghrébinité ». Nous allons entreprendre nos analyses pour le cinéma tunisien en examinant les films ; « Fatwa », « Les Silences des palais » et « Droite gauche ». En mettant en évidence la diversité des interprétations attribuées à la figure parentale et comment elles s'inscrivent dans le contexte culturel et social de la Tunisie. Chacun de ces films offre une perspective unique sur le rôle des parents, permettant ainsi une compréhension plus profonde des dynamiques familiales, des conflits intergénérationnels et des valeurs traditionnelles et modernes au sein de la société tunisienne. Notre analyse visera à explorer comment cette figure essentielle est représentée de différentes manières, enrichissant ainsi

notre compréhension de la complexité de la vie familiale et de son impact sur les personnages et la société dans le cinéma tunisien.

CHAPITRE 03

La Tunisie à l'écran : Exploration des figures d'autorité PPR

3. INTRODUCTION

Depuis son indépendance en 1956, la Tunisie a développé une scène cinématographique riche et variée, reflétant les évolutions sociopolitiques du pays. Dans ce chapitre, nous nous intéressons particulièrement aux figures d'autorité parentale, politique et religieuse PPR et à leur impact sur les thèmes des récits filmiques dans le cinéma tunisien post-indépendance.

Par ailleurs, nous essaierons de voir comment ces figures ont été représentées et traitées, durant le processus iconographique qui marqué le cinéma en Tunisie. Nous allons amorcer cette exploration de la figure parentale dans le cinéma tunisien, dont nous nous focaliserons tout d'abord sur le film *Fatwa* : Ce choix est motivé par le désir d'analyser la manière dont les réalisateurs tunisiens traitent la figure parentale dans des contextes distincts et complexes. « *Fatwa* » se distingue notamment par son approche unique, du fait qu'il nous plonge au cœur de l'expérience des parents en l'absence de leur enfant. Cette singularité nous a créé d'abord un cadre technique pour cerner cette figure filmique. Puis, nous avons examiné les subtilités des relations et des émotions parentales. En scrutant cette dynamique, nous pouvons mieux comprendre comment le film exploite des thèmes tels que le silence, la mère, le père et la fragilité de l'autorité parentale au sein de la famille. Par ailleurs, *Les Silences des palais* propose une autre perspective intrigante sur la figure parentale. De surcroît, le film évoque la question des secrets et des silences au sein d'une famille, avec un accent particulier sur l'enfant illégitime. Cette situation délicate révèle comment les parents deviennent les gardiens de vérités cachées. Ce qui crée une tension complexe entre « protection et révélation ». En analysant comment le film traite ce thème délicat, nous pouvons mieux appréhender le rôle des parents, particulièrement la mère célibataire, en tant que gardienne d'histoires familiales et la manière dont elle influence l'identité des générations futures. Enfin, « *Droite -Gauche* » présente une vision distinctive sur la figure parentale, en mettant en lumière le conflit entre les valeurs traditionnelles et la modernité. Le film explore comment la surveillance totalitaire exercée par le père étouffe son enfant. Cette dynamique met en évidence comment les parents peuvent devenir des agents de transmission des traditions et des croyances, tout en générant des conflits face à un monde en mutation.

Le Premier film la figure d'autorité parentale

« FATWA »

3.1 Carte artistique du réalisateur

Le cinéaste et scénariste tunisien Mahmoud Ben Mahmoud, né en 1947 à Tunis, a construit une carrière cinématographique variée. Il a étudié à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion à Bruxelles, ainsi qu'à l'Université Libre de Bruxelles. Ses débuts cinématographiques incluent des courts métrages comme « Escorial »(1967) et « Les Vieux »(1970). Son premier long métrage, « Traversées », est sorti en 1982. Parmi ses œuvres marquantes, on compte « Poussière de diamant » (1992), explorant la communauté italienne en Tunisie, et « Albert Samama Chikli » (1996), un hommage au pionnier du cinéma tunisien. À travers des documentaires tels que « Ennejma Ezzahra » (1998, « un théâtre en liberté » (2003), Ben Mahmoud préserve des récits et témoignages importants. Il a également réalisé des longs métrages de fiction comme « Les Siestes grenadine » (2006), « Le professeur » (2012) et « Fatwa »(2018).

3.2 Synopsis

Brahim Nadhour, un fonctionnaire tunisien immigré en France depuis son divorce, rentre à Tunis pour enterrer son fils Marouane, mort à la suite d'un accident de moto. Il découvre que le défunt militait au sein d'une organisation salafiste radicale et décide de connaître les vraies raisons qui ont poussé son fils à se convertir au radicalisme et d'identifier les personnes qui l'ont endoctriné. Peu à peu, il en vient à douter des mobiles de sa mort. Brahim retrouve son ex-épouse Loubna (Ghalia Benali), députée et engagée jusqu'aux dans la lutte contre l'extrémisme religieux et l'islam radical. Peu à peu, Ibrahim suspecte que son fils a été assassiné pour faire payer à sa mère ses prises de positions. En s'installant dans l'appartement du défunt, Brahim reconstitue les dernières semaines de la vie de Marouane. Plus il avance dans ses recherches, plus il est confronté à ses déficits en tant que père. Il découvre que Marouane, radicalisé, avait récemment violenté en public sa propre amie qui posait nue pour les artistes de l'Académie des Beaux-Arts. Ibrahim n'est pas aidé par la population locale, qui a peur de parler. Souvent, on lui demande de laisser tomber parce que la mort est dans les

mains d'Allah. Il faut se fier à son jugement... Ibrahim, lui, préfère se fier au sien ! Il apprend qu'une fatwa a été émise contre Loubna : elle est déclarée impie et condamnée à mort. Le réalisateur met en évidence la confrontation de deux pratiques opposées de l'islam et la tension extrême qui règne entre ces deux visions : celle des modérés (comme Ibrahim) qui incarnent un islam à visage humain et celle des salafistes, dont le violent discours est véhiculé dans les mosquées et sur le net. Le groupe auquel appartenait Marouane utilise la terreur pour fermer les musées, les cinémas, les discothèques et pour museler les journalistes et les femmes. Ils inculquent à la jeunesse le devoir du djihad et prennent leur interprétation fantaisiste du Coran comme prétexte à des assassinats politiques et autres comportements haineux. À leurs yeux, tous les « infidèles » méritent la mort. Quand ils sont confrontés à leurs contradictions, à leur hypocrisie, leur seule réponse, leur argument imparable, est : « C'est ce qu'Allah a voulu pour moi. » Loin de toute polarisation, le film s'avère très efficace lorsqu'il aborde les conséquences néfastes qu'un tel régime de terreur peut avoir sur de jeunes esprits, notamment sur Latifa (émouvante Sarah Hannachi), l'épouse maltraitée du prénommé Moussa, garçon un peu paumé et qui devient un pion facilement manipulable et sacrificable. Une seule scène, explosive, suffit à résumer le propos du film : lors de l'enterrement (religieux) de Marouane, trois catégories de personnes sont présentes : les salafistes radicaux représentés par l'imam Seifeddine, le modéré incarné par Brahim, et Loubna, qui méprise la religion et la foi aveugle. Cette dernière, c'est l'outil que le réalisateur a préféré dans un contexte de paroxysme pour donner le signe d'alerte. Le réalisateur nous montre, d'une manière magistrale, un parallèle de silence complice de la société et des pouvoirs politiques. Le film de Mahmoud Ben Mahmoud met en lumière la problématique d'une communication absente au sein de la famille, notamment quand il s'agit du dialogue (parents-enfants), dénonce le dénigrement énigmatique du peuple par le gouvernement en refusant le dialogue transparent et met en garde d'une mutation néfaste de religieux radicaux qui risque de détruire la société maghrébine.

3.3 Analyse de la figure parentale à partir des séquences

Nous nous apprêtons à entreprendre l'examen des films constituant le corpus de notre étude de recherche au moyen de deux méthodes distinctes. La première consiste en l'analyse des séquences cinématographiques à travers l'application des techniques propres à l'image fixe, particulièrement, la règle des tiers. La seconde démarche analytique sera entreprise selon

l'approche élaborée par Marie Michèle et Jacques Aumont¹⁰⁰. Cette double approche méthodologique vise à garantir une appréhension approfondie et nuancée des œuvres cinématographiques étudiées, en considérant tant leur composition visuelle que les théories et perspectives théoriques qui les sous-tendent.



Figure numéro (01) : La figure d'autorité paternelle face au tombeau de son fils

Le montage scinde l'espace, le réalisateur met en avant une perte de repères (terre-mer). Le père se trouve à l'intérieur d'un cimetière qui semble être une embarcation dérivant sur une mère plate. Son regard fixe la tombe de son fils Marouane. Les trois arbres figurant dans le plan semblent donner des indications sur la société tunisienne. Celui du milieu s'est développé trop vite, aucune feuille ne l'orne. Serait-ce le signe d'une politique menée tambour battant depuis l'indépendance sans vision d'avenir et surtout sans respect des valeurs qui fondent cette société ? L'arbre au tronc coupé fait référence à la perte du jeune homme, mais également à la perte de repères dans une société tunisienne déchirée entre une aspiration à la modernité et un attachement fort aux traditions ancestrales. La note d'espoir réside dans ce jeune arbre verdoyant qui symbolise la jeunesse de ce pays. Mais il semble bien fragile. Les roseaux sur la droite du personnage principal vérifient quant à eux la morale d'une fable de La Fontaine selon laquelle, à l'image du père de Marouane, le roseau se plie, mais ne se casse jamais. Le personnage principal est déterminé à faire toute la lumière sur la disparition brutale et injuste de son fils. Et même si l'homme comme la société tunisienne est ouvert à la modernité, il ne rejette pas son identité arabo-musulmane que certains pervertissent en prônant un islam rigoriste et extrémiste. Enfin, le rayon de soleil qui inonde la tombe de la jeune victime est un autre signe d'espoir. La lumière vaincra l'obscurantisme.

¹⁰⁰Aumont, J. M. M. (1989). *L'analyse des films*. Paris : Nathan Université. pp11.12.



Figure numéro (02) ; Dialogue sur la mort de leur fils.

Le réalisateur utilise habilement la règle des tiers pour mettre en évidence les points forts de nos protagonistes, les parents de Marouane. Cette technique de composition guide notre regard vers eux, les plaçant au centre de l'attention. Par le jeu subtil de la lumière, le réalisateur renforce leur présence. Les corps sont délicatement ciselés par la lumière, tandis que l'autre moitié de l'image s'enfonce dans l'obscurité, symbolisant une séparation inéluctable. L'utilisation judicieuse du raccord regard crée une connexion visuelle entre les deux personnages. De plus, la profondeur de champ astucieusement gérée présente deux plans nets : l'arrière-plan et l'avant-plan. Cette technique permet au réalisateur de nous montrer simultanément les deux héros, malgré leur distance physique et émotionnelle. La scène capture ce que l'on pourrait qualifier de « rejouer la rencontre », malgré les circonstances de leur séparation. Les regards et la luminosité révèlent une absence d'animosité dans ce couple fracturé. Au contraire, la perte de leur fils les unit d'une manière nouvelle. Ensemble, ils s'interrogent, cherchent à comprendre la tragédie qui les accable. L'ombre qui s'étend sur leurs visages témoigne de cette tragédie profonde. C'est comme si la douleur qu'ils ressentent se manifestait physiquement. L'image devient ainsi un miroir émotionnel de leur souffrance intérieure. En utilisant les éléments visuels et le langage de la photographie, le réalisateur parvient à transmettre une histoire complexe de séparation, de douleur et de réconciliation silencieuse. Cette image démontre aussi ce qu'on appelle communément « rejouer la rencontre » malgré la séparation des deux personnages. La lumière et les regards montrent qu'il n'existe aucune animosité dans le couple séparé. Bien au contraire, la perte de leur fils

les réunit. Les deux se remettent en question et tentent de trouver une explication à la tragédie qu'ils vivent. L'ombre qui s'étale sur les deux visages traduit cette tragédie.



Figure numéro(04) ; Conversation entre le père et l'ex-amie de son fils.

La scène en question montre un gros plan sur l'acteur principal, qui est le père du personnage nommé Marouane. L'amie de l'acteur apparaît également dans la scène, mais elle est montrée de dos. Seule une partie de son visage est visible. Le réalisateur utilise un gros plan sur l'acteur principal pour montrer ses réactions aux paroles et aux révélations de la femme. Cela signifie que le spectateur peut observer en détail les expressions faciales et les émotions de l'homme, ce qui permet de comprendre sa réaction aux informations communiquées par la femme. Le réalisateur tunisien se distingue ici de ses homologues algériens et marocains en n'utilisant pas le cadrage à l'intérieur du cadrage. L'idée de l'arcade qui sépare au lieu de réunir semble importante ici. Cela suggère qu'il y a une distance ou une séparation émotionnelle entre les deux personnages. La séquence produit une incompatibilité entre les deux personnages grâce à cette mise en scène. Le choix de visionner l'acteur de dos et de ne montrer qu'une partie du visage de l'amie souligne leur manque de proximité et l'interaction émotionnelle. Les lignes de direction, qui suivent le regard du spectateur, sont plus prononcées sur Brahim (le protagoniste). Son

expression faciale reflète ce qu'il ressent, en contraste avec le regard de la femme, avec un regard atténué et difficilement détectable émotionnellement.

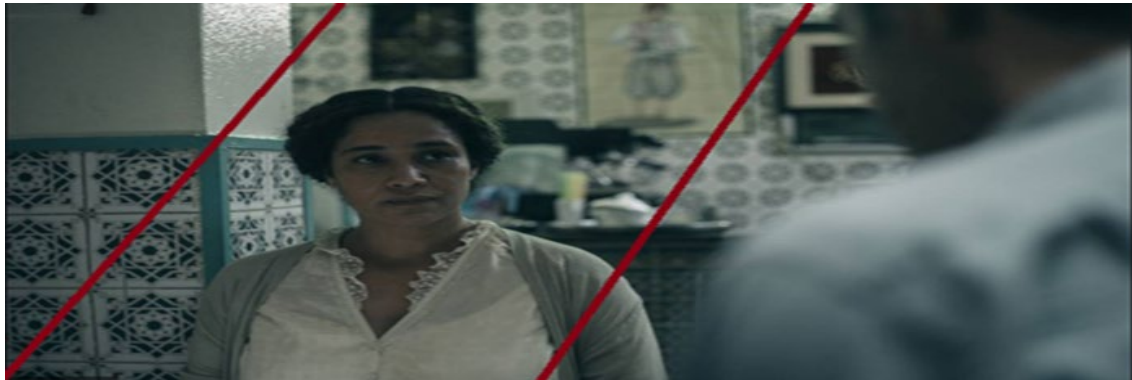


Figure numéro (06) : La mère de Marouane.

L'arrière-plan montre le décor de la scène qui est composé de divers éléments visuels tels que des tableaux, des peintures et des mosaïques. Ces éléments visuels forment un ensemble communicatif, des messages symbolisant le côté artistique du patrimoine de la société tunisienne. Ils agissent également comme un reflet de la personnalité de la mère de Marouane. Ces éléments visuels peuvent transmettre des idées, des émotions ou des thèmes qui sont pertinents pour l'histoire du film. Ils créent une ambiance et peuvent contribuer à la compréhension plus profonde de la scène. Le personnage central de la scène est une sénatrice et écrivaine, placée en face du spectateur, occupant la moitié du cadre. Sa position légèrement décalée vers la droite crée un sentiment d'équilibre et de dynamisme dans l'architecture du plan. Le regard dominant de notre protagoniste signifie qu'elle s'adresse directement au spectateur pour guider son attention et de l'inviter à s'engager davantage dans la scène. Le réalisateur dans cette séquence a employé un montage parallèle dans une parution séparée. Cela fait référence à une juxtaposition d'images ou d'éléments visuels qui évoquent une certaine symétrie ou une relation visuelle entre différentes parties de l'histoire. Loubna met en avant son caractère imposant. Sa tenue vestimentaire et sa coiffure reflètent une femme confiante, dotée d'une forte personnalité. Le texte souligne qu'elle incarne le cachet de la femme tunisienne intellectuelle.



Figure numéro (07) : Le père face à la dépouille de son fils.

Le photogramme montre le sommet émotionnel du film, incarnant sans doute la scène la plus lugubre. Chargée d'une palette émotionnelle marquée par la tristesse, elle immortalise le père face à la dépouille de son fils, brûlé dans le froid de la morgue. Cette scène juxtapose la thématique de la mort à la complexité des rapports de force/fragilité, intérieurs et extérieurs. Le cadrage conçu de plans très rapprochés accentue l'effondrement du père, figuré par sa posture inclinée, témoignant de son impuissance face à la perte de son enfant. L'arrière-plan présente le corps d'un personnage jusqu'alors évoqué par le torse et la main. Ce dernier, du personnage du frère de Brahim, se manifeste dans le champ, symbolisant la force extérieure qui retient le père et l'empêchant de se résigner au destin funeste de son fils. Cette main singularise la séparation entre le domaine de la mort et celui de la vie. Le blanc éclatant du « kfen » (linceul funéraire) contraste avec le vert terne qui peu à peu gagne en éclat, débutant à partir du pull du personnage secondaire. Ce dégradé de couleur présente une lueur d'espoir dans un environnement dominé par la mélancolie. La gestion de la lumière s'avère essentielle, différenciant les trois personnages filmiques (père – fils-frère du père). Le visage et le corps du défunt éclairé par une lumière vive, mettant en exergue son état paisible, tandis que le visage du père se plonge dans l'ombre, éclairé de manière tamisée. Cette luminosité épouse les nuances des vêtements présents dans la salle de la morgue, participant ainsi à l'ambiance sombre et terne qui amplifie les émotions de tristesse de la scène.

3.4 Analyse de « Fatwa » selon la théorie de Louis Marin :

La théorie de la représentation de Louis Marin, notamment son concept d'absentéisme et de présence, peut être appliquée à l'analyse cinématographique. Cette théorie aide à comprendre comment les réalisateurs utilisent l'espace et les éléments visuels pour représenter des concepts abstraits ou des états émotionnels. Dans le processus d'« absent-présent », Marin suggère que ce qui est absent peut être présent dans une représentation, et inversement. Cela signifie que même lorsque quelque chose n'est pas directement montré à l'écran, il peut être représenté symboliquement ou par des indices visuels.

Dans le film « Fatwa », la théorie de Louis Marin sur l'absence et la présence est mise en évidence à travers le jeu des protagonistes, Ibrahim et Loubna. Au début du film, le réalisateur les présente dans plusieurs séquences où Ibrahim est présent tandis que Loubna est absente. Cette mise en scène suggère un jeu subtil entre l'absence et la présence, conforme à la théorie de Marin. Cela pourrait indiquer que chaque personnage a un message distinct à transmettre, nécessitant leur présence conjointe dans ces moments particuliers. Cette mise en scène démontre la complexité des relations humaines et la façon dont les individus se complètent et s'influencent mutuellement.

Ainsi, à travers la présence et l'absence des protagonistes, la théorie de Louis Marin nous crée une narration cinématographique. Le choix du réalisateur de présenter le fils en mode absent au début du film est prémédité pour questionner le rôle et l'impact de la présence des parents. Cette mise en scène soulève également des questions profondes sur la responsabilité parentale, sur la façon dont les parents peuvent influencer ou être influencés par les choix de leurs enfants, et sur les limites de l'autorité parentale. Par ailleurs, la présence physique des parents ne garantit pas toujours leur présence émotionnelle ou leur capacité à guider leurs enfants dans les bons choix. Dans le cas de Loubna, sa présence dans des rôles sociaux importants tels que celui de sénatrice peut sembler paradoxale avec son absence ou son manque de vigilance envers les signes de radicalisation de son fils. Ainsi, en mettant en contraste la présence sociale de la mère avec son absence émotionnelle ou son échec à empêcher son fils de s'engager dans l'intégrisme, le film souligne les complexités des relations familiales et sociales, ainsi que les limites du pouvoir parental.

La théorie de Louis Marin sur la représentation de l'autorité parentale trouve un écho particulièrement poignant à travers le personnage d'Ibrahim. Son absence physique, étant en France, crée un vide symbolique dans la vie de son défunt fils, laissant place à une autorité parentale absente et distante. Cependant, la mort tragique de son fils le confronte brutalement à cette réalité. Une fois de retour, Ibrahim tente de pallier cette absence passée en adoptant une posture hyper-présente, se transformant en une sorte d'inspecteur cherchant à être partout où son fils était et à interagir avec toutes les personnes qui ont croisé son chemin. Cette stratégie est une tentative désespérée de la part du père pour combler le vide laissé par son absence dans le but de rétablir une présence fictive mais nécessaire pour préserver son image d'autorité paternelle. Ainsi, le comportement d'Ibrahim met en lumière les complexités de la représentation de l'autorité parentale, montrant comment la présence physique peut être distincte de la présence émotionnelle et comment les parents peuvent chercher à compenser leur absence par une hyper-présence dans des moments de crise.

Pour finir, l'impact de la présence des parents est au cœur de l'interprétation du film « Fatwa ». Ces éléments théoriques soulignent la thématique centrale du film, explorant les tensions familiales et sociales, et remettant en question les fondements de l'autorité parentale face à des forces extérieures telles que l'intégrisme.

Le rôle de la mère Loubna

La théorie analytique de Nicole Brenez sur l'utilisation du corps, des gestes et des comportements dans le film « Fatwa » met en relief le rôle de la mère. Loubna se trouve confrontée à un dilemme moral et à un combat intérieur après la mort de son fils aux mains des religieux intégristes. Pour exprimer sa révolte contre ces traditions, elle interdit aux imams de laisser lire le Coran sur la dépouille de son fils et assiste à l'enterrement, malgré les traditions de l'Islam. Ces actions symboliques sont des actes de résistance et de rébellion contre ceux qui ont tué son fils. Sa présence au cimetière devient un symbole de sa détermination à défendre la mémoire et l'héritage de son fils, même au prix de transgresser les normes sociales et religieuses établies.

En agissant ainsi, Loubna réaffirme sa stature de figure d'autorité maternelle, prouvant qu'elle est prête à tout pour défendre les valeurs auxquelles elle croit.

3.5 Analyse de « Fatwa » selon la théorie de Nicole Brenez

Le rôle du père Ibrahim

Dans le champ de l'analyse cinématographique, la caractérisation des personnages constitue une pierre angulaire pour appréhender les thèmes et les messages véhiculés par une œuvre. La théorie de Nicole Brenez s'avère intéressante dans ce cadre, proposant d'examiner les comportements de révolte et de résistance des personnages. Cette approche permet de scruter comment les personnages communiquent non seulement avec leur environnement, mais aussi avec le spectateur ou le lecteur à travers leurs actions et leurs choix symboliques. Le cas d'Ibrahim, personnage central d'une œuvre fictive, offre une opportunité d'explorer ces concepts, en mettant en lumière la manière dont il utilise son corps et ses gestes comme outils de communication et de lutte contre les forces oppressives, incarnées ici par des intégristes.

La résistance et la révolte d'Ibrahim prennent une dimension particulièrement poignante lorsqu'on considère son engagement à organiser le quarantième jour en mémoire de son fils. Cette action, profondément ancrée dans les traditions, symbolise également un acte de défi et de préservation de l'identité face à l'adversité. En analysant le personnage d'Ibrahim à travers la réflexion de Brenez, on peut percevoir comment la résistance, au-delà d'être un acte de rébellion, est également un moyen de revendiquer et de protéger des valeurs culturelles et familiales face à une tentative d'effacement ou de domination. En outre, l'examen du rôle d'Ibrahim dans la négociation des valeurs entre tradition et modernité, en s'appuyant sur les théories de Brenez et Marin, enrichit la compréhension de son personnage. Cette perspective révèle comment Ibrahim, par ses choix et ses actions, agit comme un médiateur entre différentes sphères de valeurs, cherchant un équilibre entre le respect des coutumes et l'adoption de pratiques modernes. Ainsi, l'analyse du personnage d'Ibrahim selon la théorie de Nicole Brenez n'offre pas seulement un aperçu de sa lutte individuelle, mais soulève également des questions pertinentes sur les dynamiques de pouvoir, l'identité culturelle et la capacité de l'individu à influencer le cours de sa communauté et de sa société.

D'autre part, l'exploration narrative à travers le prisme du « faire parler/faire taire » nous plonge dans une réflexion profonde sur l'articulation entre expression et répression. Cette dualité, tissant la trame du film « Fatwa », nous invite à décrypter les mécanismes par lesquels les protagonistes tentent de se frayer un chemin entre affirmation de soi et réduction au silence. Ce ballet entre élocution et mutisme n'est pas sans impact sur les motifs sous-jacents

du film, où la contestation de l'autorité parentale et de sa validité se trouve au cœur des tumultes.

3.6 La figure d'autorité parentale entre la faire parler ou la faire taire

La figure d'autorité parentale oscille entre le pouvoir de la parole et celui du silence. À travers les différentes séquences, notamment celle où Moussa, l'intégriste, utilise des menaces envers sa conjointe et ses voisins, le film explore le rôle de la parole en tant qu'instrument de domination. Le recours au silence, particulièrement lors de la fuite des intégristes cherchant à dissimuler la vérité sur les événements entourant Marouane, met en évidence la capacité du non-dit à dissimuler les méfaits. Le mutisme imposé à Loubna et Ibrahim, dans des contextes variés tels que l'aéroport, le domicile familial ou encore le cimetière, symbolise la coercition du langage, capable de façonner et de contraindre les individus aux normes établies. Pourtant, ce silence imposé, au cœur des discussions sur l'autorité parentale et la légitimité des actions des personnages, devient le symbole des tensions sous-jacentes. Notre plongée dans l'analyse du dilemme entre « faire parler/faire taire » au sein de « Fatwa » révèle une toile complexe où s'entremêlent autorité parentale, légitimité des actions et dynamiques de pouvoir. En explorant les stratégies narratives de communication, de domination et de résistance, le film se pose comme une méditation saisissante sur les paradigmes de l'expression et du silence, dévoilant les subtilités de la condition humaine dans sa quête constante de liberté et d'authenticité.

L'exploration de la figure d'autorité parentale et de son influence sur l'expression et le silence met en lumière des questions essentielles de contrôle social et de conformité aux normes établies. De plus, la manière dont le film examine les stratégies de communication, de domination et de résistance reflète les complexités des interactions sociales dans des contextes où les enjeux de pouvoir sont prédominants. Cette approche permet une réflexion approfondie sur les rapports de force et les luttes pour l'autonomie individuelle au sein de structures sociales contraignantes. En résumé, ces analyses offrent une perspective sociologique perspicace sur les thèmes abordés dans le film et enrichissent notre compréhension des dynamiques sociales en jeu. Par conséquent, la résistance dans le film reflète les complexités des interactions sociales, surtout dans des contextes où les enjeux de pouvoir sont prédominants.

3.7 Analyse du film Fatwa selon Aumont et Michelle

La théorie d'analyse cinématographique élaborée par Jacques Aumont et Marie Michel constitue une méthodologie de référence pour l'étude des films. Cette approche se distingue par son attention particulière aux séquences filmiques, considérées comme les unités d'analyse primordiales. En effet, Aumont et Michel proposent une immersion profonde dans chaque séquence, en évaluant non seulement les aspects visuels et auditifs, mais également en interrogeant la fonction narrative et la charge symbolique de celle-ci au sein du récit global du film.

Cette méthode met en lumière la complexité de la construction filmique, en soulignant l'importance de la cohérence interne des séquences et de leur contribution à la structure d'ensemble du film. En analysant une séquence, on s'intéresse à sa durée, ce qui peut révéler le rythme du film, mais aussi à la manière dont les éléments visuels et sonores interagissent pour créer du sens, évoquer des émotions ou construire une atmosphère particulière. La séquence devient ainsi une fenêtre offrant un aperçu de la vision du réalisateur et de la manière dont les thèmes et les motifs du film sont tissés et développés.

Dans notre démarche analytique des œuvres cinématographiques, nous avons pris le parti de nous appuyer principalement sur le premier volet de la théorie développée par Jacques Aumont et Marie Michel. Cette décision se justifie par notre volonté de fusionner cette approche théorique avec les compétences d'analyse filmique que nous avons pu affiner au fil de nos participations en tant que membres de jury ou de comités de sélection dans divers festivals internationaux du cinéma. Notre expérience dans ces contextes prestigieux nous a permis de développer une sensibilité particulière aux multiples facettes de l'art cinématographique, qu'il s'agisse de la mise en scène, du jeu des acteurs, de la photographie ou de la musique.

L'approche d'Aumont et Michel, avec son accent sur l'importance des choix artistiques et narratifs des cinéastes, offre un cadre théorique robuste pour approcher le cinéma. Cependant, en la combinant avec notre vécu et notre pratique de l'analyse filmique acquise dans le cadre des festivals, nous cherchons à enrichir cette méthode. Notre objectif est de proposer un nouveau processus d'analyse des séquences filmiques qui soit à la fois rigoureux et imprégné de notre expérience de terrain. Cela implique une attention particulière aux détails qui peuvent échapper aux analyses plus conventionnelles, et une

ouverture vers des interprétations qui reflètent la diversité des expériences cinématographiques.

Nous espérons que ce croisement entre la théorie d'Aumont et Michel et notre propre pratique de l'analyse filmique contribuera à un enrichissement mutuel. En effet, en appliquant notre regard affûté par les nombreuses heures passées dans les salles obscures des festivals internationaux à la rigueur théorique d'Aumont et Michel, nous aspirons à développer une méthode d'analyse des séquences filmiques qui soit à la fois innovante et respectueuse de la complexité de l'art cinématographique. Ce faisant, nous ambitionnons de contribuer à la recherche cinématographique en offrant des perspectives nouvelles et enrichissantes sur les œuvres analysées.

Tableau (01) : La séquence de l'aéroport.

N°	Période (en secondes)	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S1	20 s – 22 s	////////	Bruits de foule dans un aéroport	Off	Apparition du titre du film Fatwa écran noir/présentation du générique	Fixe	↓
S2	30 s – 54 s	Absence de musique	Voix de l'avion de Paris hôtesse de l'aéroport annonçant l'arrivée du vol de Paris	Off	Présentation du premier plan	Fixe	↓

Tableau (02). L'importance de l'image de l'arrière-plan .

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S3	01mn 36s	(-)	Le son des bips de l'aéroport	Off	Apparition du protagoniste avec un regard figé et triste. Un plan très rapproché faisant apparaître le protagoniste au milieu d'une foule, tandis que le réalisateur zoome sur un couple islamiste (Kamiss + jilbeb). Le plan conserve l'image du héros, mais de dos, jusqu'à l'apparition d'un autre acteur. Celui-ci s'approche de lui, également affligé, et le prend dans ses bras pour lui présenter ses condoléances.	Fixe	↑↓↔

Tableau (03).Le père au commissariat .

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S4	à partir de la 2 ^{ème} minute jusqu'à 02mn 44s	(-)	Le bruit du moteur de la voiture et la voix du policier	Ibrahim : - Est-ce que je peux connaître les faits de l'accident ? L'inspecteur : - Un accident dû à la non maîtrise de la moto au virage.	Au début de la séquence nous observant le protagoniste assis sur une chaise dans un bureau du commissariat et l'arrière-plan présenté par la voix du policier qu'il lui relaté les faits de l'accident de son fils. Le réalisateur jusqu'à cette quatrième séquence opte toujours pour le plan rapproché dans le but de mettre le spectateur dans un environnement de tristesse.	Fixe	↓↔

Tableau (04). La figure paternelle avec son frère.

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S5	02mn à 03mn- 05s	Absence de musique	Les voix du prota- goniste et du policier	<p>Frère A :</p> <p>- Tu sais, je ne peux pas m'empêcher de penser à ce qui est arrivé à ton fils. C'est terrible.</p> <p>Ibrahim :</p> <p>- Oui, c'est une tragédie inimaginable. J'ai du mal à accepter qu'il soit parti si soudainement.</p> <p>Frère A :</p> <p>- Peut-être qu'il y a des témoins qui ont vu quelque chose d'étrange. Il faut peut-être creuser de ce côté-là.</p> <p>Brahim :</p> <p>- Oui, tu as raison. Je vais voir avec la police s'ils ont des pistes. Je veux vraiment comprendre ce qui s'est passé.</p> <p>Frère A :</p> <p>- Je te soutiens dans cette démarche. Nous devons trouver des réponses, pour lui, pour toi, pour nous tous.</p>	<p>Nous retrouvons le même environnement que dans la séquence 4, avec une alternance de deux plans rapprochés des deux hommes.</p>	Fixe	↓↑

Tableau (05). Le père à la morgue pour identifier son fils.

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S6	05mn 23s à 06mn	(-)	Le bruit de la porte de la morgue qui s'ouvre	Brahim le père : (d'une voix tremblante) Il descend lentement vers son fils, et il murmure l'Echahada. C'est... c'est la dernière chose que nous pouvons faire pour lui.	Le père et son frère sont présents, accompagnés de l'infirmier de la morgue. Il n'y a pas d'arrière-plan, seulement un plan très serré sur le père et la dépouille de son fils.	Fixe	↓↔
S7	07mn à 07mn 56s	(-)	Les pleures de la mère et de la grand – mère	Off	Nous sommes dans l'espace intime de la mère de Mahmoud. Le plan est rapproché, mettant en avant l'arrière-plan de la maison. Les parents du défunt sont physiquement distants, mais la douleur les a rapprochés, laissant la mère se jeter dans les bras du père de Marouane.	Fixe	↓↑

Tableau (06). L'arrivée du père chez son ex-femme.

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S8	09mn 41s ↓ 11mn 06s	(-)	Les voix de la mère – du père + le frère du père	-Le père : Nous allons discuter des préparatifs de l'enterrement, en particulier des tolbas (hommes religieux) qui liront le Coran. -Frère du père (F) : Absolument. Avez-vous déjà identifié les tolbas (hommes religieux) que nous devrions contacter ? -M : Pour être honnête, je ne suis pas très à l'aise avec l'idée de lire le Coran à la maison. Ne serait-il pas plus approprié de le faire dans un lieu de culte ?	La scène se déroule dans le salon de la maison de la mère de Loubna.	M	↔
	11mn 10s ↓ 11mn 18s	(-)	La voix du père – celle de la mère	Dispute entre eux, ou chacun essaye de d'incriminer l'autre d'avoir laissé leur fils livré à lui-même.	Les personnages changent d'espace (l'entrée de la maison), debout cette fois ou la dispute entre eux atteint son paroxysme. Plan italien + plan américain + plan rapproché.	Fixe	↑↓

Tableau (07). Dialogue entre le père et l'imam.

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S9	12mn 05s à 13mn 15s	-	Les voix du nouvel imam et celle du père de Marouane	Imam : - Vous êtes bien le père de Marouane ? Père de Marouane : - Oui, c'est moi. Imam : - Je confirme que votre fils était un très bon pratiquant.	Une petite salle de réception des tableaux du coran, un tapis suspendu au mur ou il y a la mosquée et la Kaaba de la Mecque deux religieux dont l'imam et le père de Marouane et le frère du père.	➔	Latérale + frontale
S10	13mn 20s ↓ 14mn 11s	-	Les deux voix (imam-le père)	Père : - Comment mon fils artiste va- t-il pouvoir se convertir du jour au lendemain pour rejoindre les rangs des salafistes ? Imam : - Dieu l'a choisi.	Toujours dans le même espace, c'est- à-dire la salle de réception de la mosquée.	←	Latérale + frontale

Tableau (08). Suite du dialogue entre le père et l'imam.

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue (In/Off)	Contenu de la séquence	MC	AI
S11	50mn à 53mn 56s	(-)	La voix de l'appel à la prière + Les bruits des pats des gens qui étaient dans la mosquée pour faire la prière	<p>Père :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Après ma discussion avec le nouvel Imam, j'avoue que je suis un peu perplexe. Il a soulevé des points intéressants, mais il y a aussi certaines choses qui me laissent perplexe. <p>Femme amie de Marouane :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je comprends, les nouvelles idées peuvent parfois être déroutantes. Mais Marouane était convaincu que ce nouvel Imam apporterait un vent de changement positif. <p>Père :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Oui, Marouane avait beaucoup d'estime pour lui. Je vais prendre un peu plus de temps pour assimiler tout cela. 	Les espaces ; la rue, la mosquée et le cyber café.	F	➔

Tableau (09) : Conversation entre les figures parentales.

N°	Péριο de (secondes)	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S12	01h12 mn	(-)	Les voix de plusieurs personnes +celle de jelloul, Loubna et Brahim.	<p>Le père : (recevant une vidéo sur son téléphone) Qu'est-ce que c'est que ça ?</p> <p>La mère : Qu'est-ce qui se passe, Brahim ?</p> <p>Le père : Regardez cette vidéo. C'est Marouane, il manifeste contre le gouvernement !</p> <p>Le père : Quoi ? Mais c'est impossible !</p> <p>La mère : Et son ami lui a dit qu'il ne l'avait pas vu depuis un mois. Il mentait, il était avec lui ces derniers jours. Regardez la vidéo !</p> <p>Le père : (regardant la vidéo) Mon dieu, c'est bien Marouane.</p> <p>Le père : Je ne comprends pas. Pourquoi n'a-t-il rien dit ?</p>	Espace qui représente le café de Jelloun, l'arrière-boutique (Bar), ou les parents de Marouane visionnaient la vidéo ensemble.	→↓	LG

Tableau (10) : Échange entre la figure paternelle et le religieux.

N°	PMS)	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S13	01h13 à 01h14 mn 12s.	Absence de musique	Les cris de Moussa+ les cris des voisins.	Les voisins blâment Moussa pour ce qu'il fait de sa femme à cause de sa violences (il a frappé).	La voisine menace Moussa d'appeler la police s'il ne ramène pas un médecin pour soigner les blessures de sa femme à cause de ses violences +Moussa répond que c'est sa femme et il a tous les droits pour l'éduquer même en la frappant.	↑	F
S14	01h 14mn à 01 h 15mn 33 s	Présence de musique champs ; la chanson de Oum Keltoum (chanson égyptien ne ; dont le titre est plus fort que moi)	Le son des pas de Brahim+ la sonnette du téléphone	Off	Cartier populaire +rue+ voiture de Brahim. Ce dernier est très inquiet sur la sécurité de Loubna.	↑	F

Tableau (11) : La discussion entre les parents de Marouane.

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI
S15	01h18 mn 20s à 01h 19mn 59 s	-	Le bruit du moteur de la voiture+ les deux voix des parents de Marouane	<p>Brahim: Loubna, parlons de cette Fatwa adressée contre toi à cause de ton livre sur les salafistes.</p> <p>Loubna: Oui, Brahim. Je voulais simplement sauver les jeunes tunisiens de l'influence des islamistes.</p> <p>Brahim: C'est une mission noble, mais pourquoi n'as-tu rien dit à Marouane ?</p> <p>Loubna: (soupirant) J'étais vaincue par mon fils. Je ne voulais pas qu'il s'inquiète.</p> <p>Brahim: Je comprends, mais maintenant, nous devons faire face à cette situation ensemble. Il faut te protéger.</p>	Loubna à l'intérieur de la voiture avec Brahim.	↓	F
S16	01h37 mn à 01h 38mn 15s	Absence de musique	Le vrombissement des moteurs d'avion mêlé aux annonces des passagers	Off	Le protagoniste sort pour fumer, tenant le livre de Loubna. Le terroriste l'exécute selon la Fatwa.	← ←	LD

3.8 Discussion des résultats des tableaux

L'analyse des séquences sonores et visuelles du film « Fatwa » s'appuie sur des notions de psychologie cognitive et de sémiotique audiovisuelle. La première séquence étudiée, d'une durée de trois minutes, illustre l'importance de la durée d'exposition à un stimulus sonore spécifique, c'est-à-dire l'attraction avec les grands plans rapprochés. En l'occurrence, les bruits de foule dans un aéroport nous guident profondément dans le processus d'immersion dans le récit filmique. Selon des études en psychologie de la perception, la durée d'exposition peut significativement influencer la manière dont un stimulus est traité et intégré dans l'expérience globale du spectateur¹⁰¹, favorisant ainsi une immersion plus profonde dans l'univers narratif du film.

La deuxième séquence, quant à elle, met en évidence l'utilisation stratégique du son - les bips de l'aéroport - et du cadrage pour manipuler l'attention du spectateur et renforcer l'identification émotionnelle avec le protagoniste. L'approche sélective des sons, en l'absence de bruit de foule, focalise l'attention sur l'état émotionnel du personnage principal, tandis que le choix des plans et le mouvement de la caméra contribuent à une dynamique visuelle qui amplifie l'impact émotionnel de la scène. Ces techniques peuvent être analysées à travers le prisme de la théorie du montage cinématographique, qui souligne l'importance de la juxtaposition des plans et des sons dans la création d'un sens et d'une émotion. Enfin, la troisième séquence offre un exemple de l'utilisation du son diégétique¹⁰². Le bruit du moteur et la voix du policier - pour ancrer le spectateur dans le contexte dramatique de la scène. L'application d'un plan rapproché intensifie l'expérience empathique du spectateur, s'alignant sur des recherches en neurosciences affectives qui démontrent comment la perception visuelle et auditive peut influencer l'empathie et l'engagement émotionnel. L'analyse de cette séquence révèle donc comment la combinaison de choix audiovisuels spécifiques peut créer une atmosphère pesante et dramatique, soutenant l'objectif narratif du film.

¹⁰¹ Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.

¹⁰² Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.

Cet examen des séquences du film « Fatwa » révèle l'importance cruciale de l'intégration des éléments sonores et visuels dans la construction de l'expérience cinématographique. À travers une approche analytique, il est possible de dégager les mécanismes par lesquels le réalisateur parvient à manipuler la perception et l'émotion du spectateur, soulignant ainsi le rôle essentiel de la conception sonore et du montage dans la réalisation cinématographique.

Dans cette analyse des séquences du film « Fatwa », il est primordial de décortiquer les éléments clés, qui sont les regards, le son et l'image du plan avant, et leur contraste avec ceux du hors-champ. La séquence de la conversation entre Ibrahim et son frère, dépourvue de musique, utilise le silence comme un outil narratif puissant, accentuant la gravité de la situation et la profondeur de l'émotion. Selon la théorie de la communication non verbale¹⁰³, l'absence de musique et l'usage de plans rapprochés facilitent l'immersion du spectateur dans l'intimité des personnages, permettant une lecture plus fine des expressions faciales qui véhiculent une gamme d'émotions complexes. Cette technique, souvent utilisée dans le cinéma vérité, sert à renforcer l'authenticité et l'impact émotionnel de la scène.

Dans la cinquième séquence, l'utilisation du plan très serré sur le père et la dépouille de son fils, dans le contexte d'un silence seulement interrompu par le bruit de la porte de la morgue, est une illustration poignante de la solitude et de la douleur incommensurable du deuil. Le murmure de l'Echahada ajoute une dimension spirituelle et culturelle importante, reflétant les croyances et les pratiques autour du deuil dans la culture du personnage. Cette scène s'inscrit dans une tradition cinématographique où le minimalisme visuel et sonore est employé pour créer un moment de contemplation et de réflexion intense pour le spectateur.

Enfin, la séquence où le père exprime sa perplexité suite à sa discussion avec le nouvel Imam, dans un contexte où la musique est également absente, souligne l'importance du dialogue et de la quête personnelle de sens. L'ambiance de la foule, dominée par l'appel à la prière et les bruits de pas, ancre la scène dans un contexte social et religieux spécifique, offrant une toile de fond pour l'exploration des thèmes de la foi, de la communauté et de l'identité personnelle. De plus, l'alternance des espaces tels que la rue, la mosquée, le cybercafé, illustre la diversité des lieux de socialisation et de spiritualité, reflétant la

¹⁰³ Mehrabian, A. (1971). *Silent Messages*. Wadsworth Publishing. pp.53-92.

complexité de la vie moderne des musulmans et les multiples facettes de leur expérience quotidienne.

Une autre séquence, qui s'accompagne de la chanson égyptienne d'Oum Keltoume « Plus fort que moi », offre une atmosphère différente. En effet, on entend les pas d'Ibrahim et la sonnette du téléphone, ce qui crée une ambiance d'urgence et de tension. Par conséquent, il est très inquiet pour la sécurité de Loubna et cela laisse présager un nouveau développement dans l'intrigue du film. Ainsi, ces séquences soulignent les thèmes importants du film, tels que la violence domestique et les tensions sociales, en utilisant la musique et les sons pour renforcer l'émotion et la tension des scènes.

Le tableau (09) décrit une séquence du film où plusieurs personnages, dont Ibrahim, sa mère, son père, Jelloul et Loubna, sont réunis dans un café ou une arrière-boutique pour regarder une vidéo. Ibrahim montre une vidéo à sa famille, révélant que Marouane, le fils de la famille, manifeste contre le gouvernement. Cette révélation choque la famille, en particulier le père, qui semble incrédule face à ce qu'il voit. La mère révèle également que l'ami de Marouane a menti en disant qu'il ne l'avait pas vu depuis un mois, car il était avec lui ces derniers jours. Cette séquence soulève plusieurs questions et tensions au sein de la famille: La manifestation de Marouane contre le gouvernement, qui semble être une révélation inattendue pour sa famille. S'ajoute le mensonge de l'ami de Marouane, qui sème le doute quant à la véritable nature de la relation entre Marouane et son entourage. Ces éléments suggèrent des conflits potentiels entre les membres de la famille, ainsi que des développements dramatiques à venir dans l'intrigue du film.

Le tableau (10) met en lumière deux séquences du film qui explorent des conflits familiaux et sociaux profonds. Dans la première séquence, le protagoniste Moussa est au cœur du conflit. On entend ses cris ainsi que ceux de ses voisins, qui le blâment pour avoir frappé sa femme. Une voisine menace d'appeler la police si Moussa ne ramène pas un médecin pour soigner les blessures de sa femme. Moussa défend son comportement en affirmant qu'il a le droit d'éduquer sa femme, même en la frappant. Cette scène révèle la violence domestique et met en lumière les attitudes culturelles qui la sous-tendent.

Le tableau (11) présente deux séquences clés du film, explorant des thèmes de conflit, de protection et de sacrifice. La première séquence visionne une conversation entre Ibrahim et Loubna. Dans cette séquence, Ibrahim confronte Loubna à propos d'une fatwa émise contre elle pour son livre sur les salafistes. Loubna explique qu'elle voulait protéger les jeunes Tunisiens de l'influence des islamistes, mais n'en avait rien dit à Marouane pour ne pas l'inquiéter. Ibrahim comprend sa position mais insiste sur le fait qu'ils doivent désormais affronter la situation ensemble pour assurer sa protection. La deuxième séquence, nous avons le protagoniste qui sort pour fumer, tenant le livre de Loubna, quand un terroriste l'exécute selon la fatwa émise contre Loubna. Cette scène souligne la tragédie et le sacrifice, mettant en évidence les conséquences extrêmes des actions des personnages.

Les séquences que nous avons analysées offrent un aperçu intéressant de la manière dont la réalisation cinématographique peut être utilisée pour immerger le public dans une histoire et susciter des émotions. L'une des caractéristiques les plus marquantes de ces séquences est la façon dont elles utilisent l'angle d'image, le mouvement de caméra, la musique, les bruits et les dialogues pour créer une expérience cinématographique immersive. Les deux premières séquences, S1 et S2, servent à établir le décor et l'atmosphère de l'aéroport, tout en maintenant le suspense grâce à l'écran noir et au générique. Cela prépare le spectateur à l'arrivée du protagoniste et à l'intrigue à venir. La S3 introduit le protagoniste, présenté avec un regard figé et triste, ce qui permet au public de comprendre immédiatement l'état émotionnel du personnage principal. Le réalisateur utilise également des plans rapprochés pour mettre en avant l'intimité émotionnelle, notamment en montrant un couple islamiste et en soulignant les gestes de condoléances échangés. Dans la S4, le réalisateur utilise le bruit du moteur de la voiture et la voix du policier pour créer une ambiance réaliste et mettre en place le protagoniste dans un environnement policier. Les plans rapprochés sont utilisés de manière cohérente pour accentuer l'impact émotionnel de la scène, en particulier lors de la première interaction entre le protagoniste et le policier. Enfin, la S5 poursuit le dialogue entre le protagoniste et le policier, tout en maintenant l'environnement émotionnellement chargé de la S4. Les plans rapprochés sont à nouveau utilisés pour mettre en avant les expressions faciales et les émotions des personnages, renforçant ainsi la tension de la conversation.

- Les séquences 6 à 10 de constituent une immersion dans l'exploration émotionnelle des thèmes de la perte, de la religion et des relations familiales. Le réalisateur démontre une maîtrise de l'art cinématographique en utilisant judicieusement l'angle d'image, le mouvement de caméra, l'absence de musique, les bruits et les dialogues pour créer des scènes d'une puissance émotionnelle remarquable. La séquence 6 est poignante, alors que le père fait face à la réalité de la mort de son fils à la morgue. L'angle d'image choisi souligne la douleur et la solennité de ce moment crucial. Le mouvement de caméra reste fixe, mettant en avant l'immobilité du père face à cette tragédie. Dans la séquence 7, le réalisateur nous plonge dans le déchirement que vit la famille à la suite de la perte. Les plans rapprochés accentuent l'émotion brute, et l'absence de musique crée une atmosphère authentique qui amplifie le chagrin.

L'analyse des séquences décrites dans les tableaux 9, 10 et 11 offre une plongée fascinante dans les mécaniques narratives et thématiques d'un film riche en conflits et en émotions. En adoptant une approche plus scientifique, on peut envisager ces séquences à travers le prisme de la théorie de la communication et de l'analyse du discours, en particulier en ce qui concerne l'approche de « faire parler, faire taire ».

Dans le tableau 9, la révélation de la participation de Marouane à une manifestation contre le gouvernement, à travers la vidéo montrée par Brahim, met en lumière la dynamique du « faire parler ». Cette scène incarne la puissance de l'image et de l'information qui, une fois révélées, peuvent bouleverser les perceptions et les relations. Le mensonge de l'ami de Marouane, quant à lui, représente un aspect du « faire taire » en masquant la vérité pour manipuler ou protéger. L'interaction entre ces deux dynamiques soulève des questions sur la vérité, la confiance et l'autorité au sein de la famille, tout en anticipant des conflits potentiels et des développements dramatiques.

Le tableau 10, avec ses deux séquences contrastées, explore davantage ces thèmes. La première séquence, illustrant la violence domestique perpétrée par Moussa, met en exergue les conséquences du « faire taire » à travers la suppression et la domination. L'utilisation de la violence comme moyen de « communication » révèle les failles et les tensions sous-jacentes de la société en matière de genre et de pouvoir. Par contraste, la deuxième séquence, accompagnée de la chanson de Oum Keltoum et marquée par l'urgence et la tension, utilise le « faire parler » sous une forme auditive pour créer une atmosphère de préoccupation et d'anticipation, soulignant l'importance de la communication non verbale dans la narration.

Enfin, le tableau 11 aborde des thèmes de conflit, de protection et de sacrifice, en mettant en scène une conversation entre Ibrahim et Loubna. Cette séquence illustre le « faire parler » comme un acte de courage et de transparence, où Loubna révèle ses intentions protectrices malgré les risques. La tragédie finale, avec l'exécution de Brahim, symbolise le prix ultime du « faire taire » – le silence imposé par la violence. Cette scène poignante met en lumière les conséquences mortelles de la censure et de l'extrémisme, tout en rendant hommage au sacrifice personnel au nom d'un bien plus grand.

À travers ces analyses, les dynamiques de « faire parler » et de « faire taire » servent de moteurs narratifs puissants, reflétant ainsi les conflits internes et sociaux du film. En examinant ces séquences sous un angle social, on peut mieux apprécier la complexité des interactions humaines et les thèmes profonds que le film cherche à explorer. La représentation de Louis Marin, axée sur la dichotomie entre absence et présence, offre une perspective enrichissante sur le rôle des parents dans le contexte de la perte et de la résilience. Cette théorie nous fait comprendre que l'absence n'est pas simplement un vide à combler, mais un espace pour l'expression de la mémoire et de l'identité.

Dans le cas d'Ibrahim, cette théorie se manifeste par sa quête de maintenir une connexion avec son fils décédé. En cherchant à occuper les espaces que son fils fréquentait, il ne tente pas seulement de combler le vide laissé par son absence, mais aussi d'affirmer son rôle de père, démontrant comment l'autorité parentale peut transcender la présence physique. Cette démarche souligne une dimension essentielle de la théorie de Marin : l'absence, loin d'être une simple lacune, est un terrain fertile pour la manifestation de liens émotionnels profonds et la réaffirmation de l'identité parentale.

D'un autre côté, l'analyse de Nicole Brenez apporte un éclairage sur la puissance de la résistance silencieuse dans le film « Fatwa ». L'attitude de Loubna, qui défie les normes et les traditions à travers ses actions lors des funérailles de son fils, incarne une forme de lutte contre l'injustice qui repose sur la force symbolique du corps et des comportements. Par conséquent, Brenez met en lumière comment, même en l'absence de paroles, les actions peuvent crier l'injustice et revendiquer une autorité et une protection maternelles au-delà des attentes sociétales. Cette approche souligne également l'importance du non-verbal dans la communication de thèmes forts comme la résistance et la protection de l'héritage. En outre, elle révèle que l'autorité parentale peut s'exercer de manière subtile mais extrêmement puissante. En fin de compte, les théories de Marin et l'analyse de Brenez convergent vers une compréhension nuancée de l'autorité parentale et de la résistance face à l'adversité, mettant en valeur la complexité des interactions humaines dans le deuil et la contestation. En effet, la juxtaposition de l'hyper-présence d'Ibrahim et de la résistance silencieuse de Loubna offre une perspective riche sur la manière dont les individus naviguent dans l'espace de l'absence et de la présence. Ils utilisent leur corps et leurs actions pour communiquer des messages profonds et revendiquer leur place dans le monde. En définitive, ces approches offrent des insights précieux sur la capacité humaine à affronter l'injustice et à maintenir des liens affectifs, même en face de la perte la plus dévastatrice.

Le Deuxième film qui interprète la figure d'autorité parentale

« Les Silences des Palais »

4.1 Fiche artistique du film

Type : Long-métrage

Durée : 127 minutes (2h 07mn).

Genre : historique

Type : fiction. Langue de tournage : Arabe

Réalisatrice : Moufida Tlatli.

Son : Faouzi Thabet, Frédéric Ullmann

Cadre : Chélif Chaouchi.

Montage : Moufida Tlatli, Camille Cotte, Kerim Hammouda.

Musique originale : Anouar Brahem.

Les acteurs : Hichem Rostoum, Sami Bouajila, Hélène Catzaras, Hynd Sabry, Nejia Ouerghi, Fatma Ben Saïdane, Ghalya Lacroix, Amel Hédhili, Kamel Touati, Sabah Bouzouita,

Année de production : 1995

4.2 Carte artistique de la réalisatrice

Moufida Tlatli, une artiste tunisienne à l'esprit novateur, s'est malheureusement éteinte à l'âge de 73 ans, laissant derrière elle un héritage indélébile. Elle demeure dans les annales en tant que pionnière, ayant acquis le titre de première réalisatrice arabe à avoir dirigé le ministère de la culture en Tunisie. Son nom brille surtout en raison de son film révolutionnaire de 1994, « Les Silences du palais », une œuvre captivante. Ce chef-d'œuvre raconte les péripéties d'une femme qui revient dans un palais délaissé, permettant ainsi à Mme Tlatli de s'ériger en icône acclamée par la critique. Celle-ci a salué la cinéaste pour sa manière habile d'explorer les traumatismes profondément enracinés dans l'expérience des femmes à travers les générations dans le monde arabe. Sa capacité à donner vie à des émotions enfouies à l'écran a ouvert des discussions essentielles sur les réalités féminines et a enrichi le dialogue cinématographique dans la région et au-delà.

4.3 Synopsis

Le film « Les Silences des palais » offre un regard profond sur la parentalité à travers l'histoire de Khadija, une mère célibataire, et de sa fille Alia, née d'une liaison avec l'un des fils du bey. Alia a grandi dans l'enceinte d'un palais, où sa mère travaillait comme domestique, se consacrant au service du fils du Bey. Le film explore le conflit latent entre Khadija et Alia, alors que cette dernière atteint l'âge adulte.

L'histoire prend un tournant lorsque Alia quitte le palais avec un homme, cherchant à trouver son indépendance. Avant son départ, elle découvre les secrets enfouis dans les recoins du Palais, se préparant ainsi à suivre les traces de sa mère.

Dans ce film, la réalisatrice utilise habilement des éléments visuels tels que les rideaux, les murs et les miroirs pour symboliser les différents rôles et les tensions entre les personnages. Malgré le silence oppressant qui règne dans le palais, la danse et la musique deviennent des moyens d'expression pour Alia, lui permettant de transgresser les barrières imposées par le mutisme du palais.

Notre analyse du film se concentre sur des éléments visuels et narratifs tels que la séquence elle-même, la présence ou l'absence de dialogues, l'angle de la prise de vue et les mouvements de la caméra. En outre, ces éléments sont interprétés pour mettre en lumière les aspects sous-jacents de la relation entre « Khadija » la mère et « Alia » la fille, ainsi que les thèmes de la fuite et du silence qui traversent le film.

4.4 La Figure Parentale à travers les Séquences : Analyse et Discussion

La première séquence

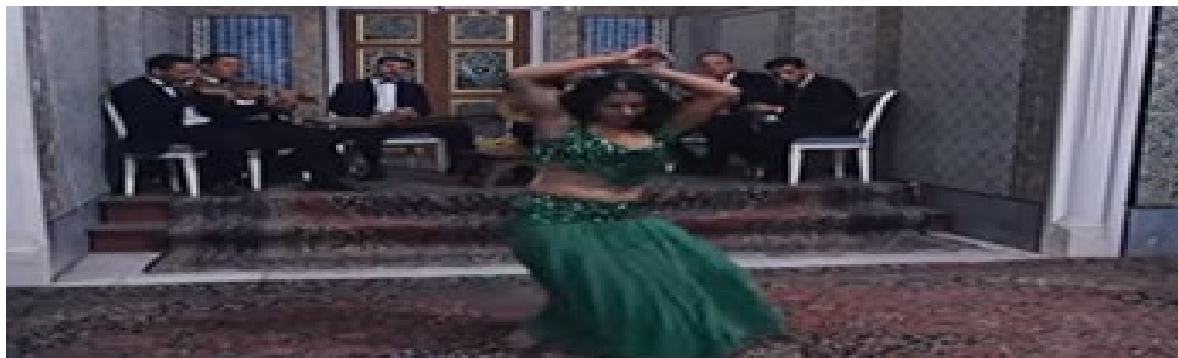


Figure numéro (08) Khadija : L'incarnation du rôle de danseuse

La séquence introduit une fragmentation du récit, marquée par l'entrée en scène de Khadija, qui incarne le rôle de la danseuse. Cette fragmentation se reflète également dans l'espace, qui converge avec l'orchestre et la danseuse, créant un cadre artistique unique. Les interactions familiales au sein du palais se révèlent progressivement, notamment la conscience de la femme de Sidi Ali de la liaison de son mari avec la servante-danseuse, Khadija.

À travers une série de plans successifs, la réalisatrice dépeint le rituel quotidien des familles bourgeoises de l'époque des Beys en Tunisie, absorbées par des festivités sans se préoccuper des événements nationaux. La danse est présentée comme l'outil principal de Khadija, suscitant des réactions dénigrantes, envieuses et abominables de la part des personnages présents.

La couleur verte de la robe de Khadija, symbolisant l'espoir, évoque son désir de mener une vie semblable à celle des femmes inactives présentes. La danse devient ainsi l'expression centrale de « Khadija », mise en avant par l'absence de contre-champ, en focalisant ainsi l'attention sur elle.

Par ailleurs, la réalisatrice privilégie une danse conforme aux conventions et aux codes, principalement orientaux, symbolisant la soumission et l'enfermement. Au rythme de la musique, « Khadija » plie son corps avec une souplesse remarquable, mais cette mécanique semble conditionnée plutôt que volontaire. Cependant, ces moments de danse révèlent la véritable expression de Khadija, où elle laisse libre cours à son corps.

- **La deuxième séquence**



Figure numéro (09)

La séquence analysée constitue l'un des moments les plus marquants et émouvants du film, mettant en lumière la relation complexe entre une mère et sa fille. Cette relation est subtilement accentuée par l'utilisation des couleurs sombres et du noir qui les entourent, évoquant un sentiment de danger latent et de menace. Les teintes obscures ne sont pas seulement esthétiques, mais portent également des significations profondes, soulignant la fragilité de la situation et la vulnérabilité partagée entre la mère et la fille. Leur regard dirigé vers le bas traduit une peur commune qui les unit, renforçant l'intensité émotionnelle de la scène. La caméra, en captant cette peur partagée, enregistre minutieusement chaque détail de cette relation complexe. Le hors-champ, cet espace invisible mais suggéré, reflète la puissance de cette force inconnue qui les entoure.

Cette séquence, marquée par le silence, révèle une dimension universelle de l'expérience humaine, où les émotions, les peurs et les vulnérabilités sont exposées. Elle transcende les mots du silence pour exprimer l'essence même de notre humanité, rejoignant ainsi les réflexions de Gilles Deleuze ¹⁰⁴sur cette puissance inexplicable.

¹⁰⁴ Papachristou, D. D. (2020). *L'esthétique des arts technologiques à travers Capitalisme et Schizophrénie I et II de Gilles Deleuze et Félix Guattari* (Doctoral dissertation, Paris 8).

La réalisatrice du film « Les Silences des palais » a réussi à capturer l'essence de l'art cinématographique en créant une œuvre qui résonne profondément et laisse une empreinte durable dans la mémoire du spectateur.

Dans l'art, les couleurs ont souvent une signification symbolique profonde, comme dans le cas du film « Les Silences des palais. ». Ou la robe blanche de la fille et le noir porté par sa mère créent un contraste saisissant qui va au-delà de l'esthétique visuelle.

Le bleu clair de la robe de la fille symbolise sa pureté et son innocence, ainsi que les possibilités lumineuses qui s'ouvrent à elle. En contraste, le noir porté par la mère représente son passé sombre, ses épreuves ambiguës et ses sacrifices pour assurer un meilleur avenir à sa fille. Cette opposition chromatique souligne la transition entre la mère, représentée par le noir et la fille. Ces couleurs créent un contraste poignant, mettant en lumière la force et la résilience de la maternité, tout en soulignant la complexité des relations familiales et des destins individuels.

- **La troisième séquence : représentée par deux images**



Figure numéro (10)



Figure numéro (11)

Dans le film, le symbolisme du miroir est utilisé de manière saisissante pour illustrer la transition forcée et évidente du rôle de la mère à celui de la fille. Cette séquence révèle

également du phénomène de la découverte de l'image de soi dans le miroir¹⁰⁵. Le jeu de miroirs crée un contraste frappant entre la mère et la fille, soulignant leur relation complexe et l'évolution de leur parcours. Le miroir agit comme un dispositif symbolique puissant, mettant en lumière plusieurs aspects clés :

Il représente la confrontation du protagoniste avec sa propre image, symbolisant la recherche de soi et l'auto-examen. Il est aussi, un symbole de dualité, montrant les différentes facettes du protagoniste et les multiples identités qu'elle peut revêtir. En outre, Il révèle des vérités cachées, comme lorsque Khadija découvre sa grossesse et ressent un sentiment de culpabilité en se regardant dans le miroir. Cette séquence révèle également du phénomène de la découverte de l'image de soi dans le miroir.

De plus, la mise en scène renforce cette transition. Le choix du cadrage, notamment la plongée verticale, fragilise la figure maternelle et crée une tension visuelle captivante. L'éclairage, dominé par le noir qui semble émaner de l'arrière-plan, symbolise la menace et renforce l'idée que la figure maternelle est sur le point d'être submergée. De plus, le contraste des jeux de miroirs assure de manière fulgurante la transition du rôle de la mère à celui de la fille, mettant en lumière la complexité des relations familiales et des destins individuels.

Pour finir, la réalisatrice a utilisé de manière subtile le miroir pour marquer la transition de rôle entre la mère et la fille, renforcée par leurs positions debout et assise. Lorsque la mère s'assoit devant le miroir. C'est comme une mise en retraite symbolique et coercitive. La mère indique qu'elle cède la place à sa fille. En revanche, lorsque la fille se lève et prend la position debout devant le miroir, cela représente son émergence et sa prise de relais dans le rôle principal. Cette utilisation subtile des positions physiques entre les personnages renforce la symbolique du miroir, soulignant la transition du pouvoir et des responsabilités de la mère à la fille. C'est un exemple frappant de la manière dont la réalisatrice utilise les éléments visuels pour enrichir la narration significative du récit filmique.

¹⁰⁵ Tisseron, S. (2014). *La main, l'œil, l'image*. Éditions INA, pp. 182-183.

4.5 Analyse selon Jacques Aumont et Michelle Marie » (SP)

Tableau 01SP (Alia : Envoûtante mélodie).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S1	28S	SA	Musique orientale	Off	<p>Nous sommes dans une grande salle des fêtes à deux étages ;Le rez-de-chaussée pour les femmes et le premier étage pour les hommes +le groupe des musiciens +Alia la chanteuse .</p> <p>une jeune fille qui s'appelle alia qui porte une robe de soirée et qui chante , derrière elle un groupe musicale, qui n'arrête pas de jouer avec apparition des noms du groupe musicale sur l'écran</p>	<p>→</p> <p>↑</p> <p>↓</p>	(-)
S2	06S	SA	(-)		Toujours le même espace : la salle des fêtes. Alia cesse de chanter et quitte la salle, tandis que la liste des noms de l'équipe technique continue de défiler sur l'écran.	<p>→</p> <p>←</p>	(-)

Tableau 02SP (suite de la scène).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S1	28S	SA	Musique orientale	off	<p>Nous sommes dans une grande salle des fêtes à deux étages ;Le rez-de-chaussée pour les femmes et le premier étage pour les hommes +le groupe des musiciens +Alia la chanteuse .</p> <p>une jeune fille qui s'appelle alia qui porte une robe de soirée et qui chante , derrière elle un groupe musicale, qui n'arrête pas de jouer avec apparition des noms du groupe musicale sur l'écran</p>	<p>→</p> <p>↑</p> <p>↓</p>	(-)
S2	06S	SA	(-)		<p>Toujours le même espace : la salle des fêtes .</p> <p>Alia cesse de chanter et quitte la salle, tandis que la liste des noms de l'équipe technique continue de défiler sur l'écran.</p>	<p>→</p> <p>←</p>	(-)

Tableau 03SP (Alia et son Compagnon : Confrontation Intime).

N°	PM S	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S5	1mn 87s.			<p>-Alia : éteint la lumière stp</p> <p>-Lotfi : tu as toujours mal ?</p> <p>-Lotfi rentre dans une chambre et allume la lumière, Alia lui demande d'éteindre, il va vers elle et s'assoie à côté d'elle sur le bout du lit ou elle est allongée, les yeux fermés et les mains sur le front. Puis fait signe de oui avec cette tête, et il commence à lui faire un massage au niveau du front et il commence a discuté. Là elle se lève et le laisse tout seul.</p>		←	<p>Musique orientale lointaine</p> <p>Musique Loud.</p>
S6	30s			<p>La voix de Lotfi : j'ai oublié de te dire, Houcine est passé et m'a annoncé le décès de Sid Ali.</p> <p>Alia (voix intérieure) : la nouvelle m'a choqué et m'a fait oublié le mal de tête et l'enfant que je porte dans mon ventre.</p>	<p>Avec les cheveux mouillé les yeux regardant en avant, la caméra approche de son visage triste et plonge dans une profonde pensée</p>	↓ ↑	<p>Musique orientale</p>

Tableau 04SP (Alia : Compassion dans l'Adversité)

N°	PMS	A I	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S8	35s		Le femmes qui discutent .	<p>-Alia (voix intérieure) : j'ai peur de les affronter</p> <p>-Alia : mes condoléances.</p> <p>Alia est ce que je peux voir Hadda ?</p> <p>-La jeune femme : elle ne voie plus !elle te réclame souvent .</p> <p>-La jeune femme : Viens avec moi je vais te ramener.</p>	Alia pénètre dans une vaste salle et se dirige vers un groupe de femmes habillées en noir et assises. Une jeune femme l'accueille chaleureusement. Alia se dirige ensuite vers l'une des femmes qui porte un foulard blanc sur la tête. Cette dernière la fixe avec dédain, la salue brièvement et s'assoit. Quant à la femme du défunt Sid Ali Le visage de la femme étonné, puis tourne sa tête vers l'autre direction.	→	(-
S9	40s			Off	Nous sommes toujours dans la grande salle du palais, ou les femmes assises sur des chaises entrain de discuté de la maladie du défunt Sid Ali et les circonstances de sa mort .La réalisatrice nous fait découvrir dans cette scènes le décors des personnages , de la grande salle et des personnages présents par leur corps et non pas par leur paroles malgré qu'ils discutent entre eux .	→	(-

Tableau 05SP(Alia et Hadda : Échange Emouvant sur le silence la mère).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S1 3	20s	Fixe		<p>Alia : tante Hadda, c'est Alia</p> <p>Tante Hadda : Alia ! tu m'as tellement manqué.</p> <p>Alia : moi aussi, on t'a attendu et perdu espoir, on s'est dit que tu ne reviendras jamais.</p>	<p>Alia prend place à côté de la vieille femme et l'enlace dans ses bras. La vieille femme commence à toucher le visage d'Alia, laissant entendre qu'elle a perdu la vue. Elles entament alors une discussion.</p>	<p>→</p> <p>→</p>	(-)
S1 4	17s	F		<p>Alia : silence... tante Hadda comment est mort Sid Ali ?</p> <p>La voie de tante Hadda : même les médecins ne savent pas, je me suis occupé de lui, comme on s'occupe d'un petit garçon !!</p>	<p>Alia baisse la tête, puis la redresse tante Hadda en la mettant position demie assise et commence à parler avec elle ..</p>	<p>←</p> <p>→</p>	(-)


Tableau 06 SP (Confrontation: La fille et la mère).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
S1 5	2mn	F		<p>Alia : Alors, qui est-ce qui vient faire maman ?</p> <p>La maman Khadija : Tais-toi, ne répète plus jamais ça.</p> <p>Alia : Alors, laisse-moi veiller cette nuit.</p> <p>La maman Khadija : Non, pas de veillée.</p>		→	(-)
16	15s	F	F	Off	Dans la cour du palais, Alia, l'adolescente, suit attentivement Ali du regard alors qu'il pénètre dans la chambre à coucher de sa mère	→ →	Instrument musique « violon ».
17	13s	M L	SR	Off	Alia marche doucement dans la cour du palais, et s'arrête devant la fenêtre d'une chambre et observe ce qui se passe à l'intérieur	→ →	(-)

Tableau 07SP (Le Silence comme Remède : Une Réflexion Intime).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
33	38	SR	Fixe	<p>La voix de la tante Hadda : Toute ma vie, j'ai été tout le temps debout. Écoute-moi, ma petite Alia, dans la vie, il y a des choses qu'on ne devrait pas connaître. Savoir, c'est préférable. Cependant, quelqu'un qui a causé de la souffrance à ta mère pourrait également te faire du mal. Le destin de ta maman a été ce qu'il a été. De plus, dans ce parlais, une règle nous a été inculquée : celle du silence.</p>	<p>Le visage d'Alia exprime la tristesse et les larmes coulent alors qu'elle baisse la tête.</p>		Son de violon.
34	30	SR	→	<p>Alia (voix intérieur) : je suis consciente que Lotfi va m'interdire. Je n'ai rien échappé du, tout comme toi, j'ai vécu dans le pêché et toute ma vie a été une souffrance. Je n'ai jamais réussi quoi que ce soit. (tliaat)...</p>	<p>Alia sort de la chambre en pleure</p> <p>Alia marche dans le jardin au milieu du noir et s'assoit</p>	↙	(-)

Tableau 08 SP (La Décision d'Alia : Un Tournant Déterminant).

N°	PMS	AI	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	Musique
35	32	SR +S TR	ZA	Alia (voix intérieur) : A l'intérieur de moi, il y'a un sentiment étrange. Lotfi souhaite que j'interrompe cette grossesse, mais je ressens que cette nouvelle vie s'accroche fermement en moi. Cette situation me donne du courage et me rapproche de Lotfi. J'espère que si tout se poursuit, j'aurai une fille que je pourrais nommer Khadija.	Alia s'ombre dans une profonde réflexion, et la caméra s'arrête de bouger.		(-)
Fin du Générique							
36	193				L'image s'estompe progressivement pour laisser place à un écran noir, sur lequel défilent les noms de l'équipe technique.		Musique arabe .

4.6 Discussion des résultats

L'analyse des séquences de film présentées révèle une mise en scène soignée. Elle capture une ambiance festive et culturelle. La première séquence, d'une durée de 28 secondes, se déroule dans une grande salle des fêtes à deux étages, avec une division claire entre les genres. Par ailleurs, la musique orientale crée une atmosphère sereine, renforcée par la présence d'Alia, la chanteuse principale, vêtue d'une robe de soirée. Elle est accompagnée d'un groupe musical qui occupe l'arrière-plan de la scène. Aussi, l'apparition des noms du groupe musical sur l'écran ajoute une dimension artistique et crédite les talents impliqués dans la performance.

La seconde séquence, quant à elle, est plus brève (10 secondes). Elle maintient le spectateur dans le même espace, celui de la salle des fêtes. Cependant, Alia cesse de chanter et quitte la salle, en créant une transition narrative subtile. Pendant ce temps, la liste des noms de l'équipe technique continue de défiler sur l'écran, soulignant ainsi l'importance de ces contributions souvent invisibles mais cruciales à la réalisation d'un tel événement.

La séquence S5, d'une durée de 1 minute et 87 secondes, se concentre sur un moment intime entre Alia et Lotfi. Alia, souffre d'un mal de tête, et demande à Lotfi d'éteindre la lumière. Ce dernier entre dans la chambre et s'allonge à côté d'Alia. À ce moment, Il lui fait un massage au niveau du front et engage une conversation avec elle. En outre, la séquence se termine par le départ d'Alia, laissant Lotfi seul. Cette séquence met en avant la sensibilité des interactions entre les personnages et la manière dont ils expriment leur soutien mutuel.

En revanche, la séquence S6, d'une durée de 30 secondes, présente un moment poignant pour Alia. Lotfi lui annonce le décès de Sid Ali, ce qui la choque profondément. Cette nouvelle la fait oublier son mal de tête et l'enfant qu'elle porte dans son ventre. À ce moment, la caméra se concentre sur Alia, qui regarde dans le vide. La caméra se rapproche ensuite de son visage, soulignant son état émotionnel et plongeant dans ses pensées. Cette séquence met en évidence la capacité du réalisateur à capturer des moments intenses et émotionnels, tout en explorant les réactions humaines face à des événements tragiques.

Dans une autre séquence, nous assistons à un échange entre Alia et sa tante Hadda. Où cette dernière partage son expérience de vie et conseille Alia sur les épreuves de la vie. La tante Hadda exprime sa conviction que certaines choses ne devraient pas être connues, mais plutôt comprises. Elle met en garde Alia contre les personnes qui pourraient lui causer du mal, en

faisant référence à des événements passés concernant sa mère. Elle évoque également une règle du silence qui semble avoir une importance particulière dans leur contexte.

La séquence suivante, présente un monologue intérieur d'Alia. Elle exprime sa conscience que Lotfi va probablement lui interdire quelque chose. Elle se compare à sa mère, affirmant avoir vécu dans le péché et que sa vie a été une souffrance. Alia exprime également des sentiments d'échec et déclare n'avoir jamais réussi quoi que ce soit. Elle quitte ensuite la chambre de sa tente Hadda en pleurant et se rend dans le jardin. À ce moment, elle s'assoit, plongée dans ses pensées et ses émotions.

L'analyse de la relation entre Alia, son père fantôme biologique et sa mère démontre des dynamiques complexes d'absence et de présence. Alia recherche son père tout en sachant qu'il est physiquement présent dans le palais, mais absent de sa vie en tant que figure paternelle connue. Cette dualité reflète l'ambiguïté de sa relation avec son père, qui est à la fois présent en tant qu'élément biologique, mais absent en tant que figure paternelle réelle.

L'absence est également illustrée à travers le personnage de Khadija, la servante (la mère d'Alia). Bien qu'elle soit physiquement présente et active dans le palais en tant qu'outil de distraction pour les hommes, elle reste en quelque sorte absente en tant qu'individu.

Le statut des servantes dans le Palais est donc construit sur cette dualité du présent et de l'absent. Et symbolise à la fois leur existence physique et leur invisibilité en tant qu'individus. En outre, elles sont contraintes de faire un double travail, à la fois en tant que servantes et en tant qu'objets de distraction, en illustrant la complexité de leur condition.

En contraste, les vraies épouses des Beys sont mises en mode « off », ce qui les rend éternellement absentes de la vie quotidienne du palais. Cette représentation suggère qu'elles ne savent pas servir leurs maris dans les deux sens du terme, soit parce qu'elles ne sont pas présentes physiquement, soit parce qu'elles ne répondent pas aux attentes de leurs maris en termes de service et de distraction.

Lors de notre analyse du film « Les Silences des palais », nous avons été interpellés par la possibilité d'entremêler les deux théories que nous utilisons dans notre travail de recherche. En particulier, le personnage de Khadija est révélateur de cette interconnexion. Son corps devient ainsi le pivot central de notre étude, fonctionnant selon le dogme du présent/absent et créant ainsi une dualité intrigante du personnage.

En observant Khadija, nous notons que son corps travaille en deux temps distincts : tout d'abord, un temps actif lors de ses moments de danse envoûtante et dans son rôle intime (présente), et ensuite un temps passif, voire au repos, lorsqu'elle s'adonne aux tâches domestiques (absente).

L'observation initiale de l'utilisation du corps de Khadija comme instrument narratif dans le film « Les Silences des palais » offre une plateforme riche pour l'application des théories de Louis Marin sur l'absence/présence et celle de Nicole Brenez sur le corps cinématographique.

L'approche de Marin, axée sur la dialectique entre ce qui est montré et ce qui est caché, se prête à une exploration nuancée de la manière dont la figure maternelle est représentée dans le film. D'un côté, l'absence d'autorité effective de la mère sur Alia peut être interprétée comme une présence implicite, une forme d'autorité qui se manifeste non pas à travers des actions ou des paroles directes, mais à travers le silence et l'implication. Cette absence, loin d'être un simple vide, devient chargée de significations potentielles et de leçons non dites.

D'autre part, en appliquant la théorie de Brenez sur le corps cinématographique, on peut voir le corps de Khadija - et par extension, celui de la mère d'Alia - comme un site de résistance et d'expression. Ce n'est pas seulement un vecteur de narratif, mais aussi un espace où se joue la lutte pour l'autorité, l'identité et la transmission des savoirs. Le corps devient alors un lieu de mémoire et de savoir, où les leçons et les valeurs sont inscrites et transmises malgré l'absence apparente d'une communication verbale efficace. Il s'agit d'une forme d'éducation qui dépasse le verbal et se situe dans le corporel, soulignant ainsi la complexité des relations familiales et la transmission des connaissances.

En croisant ces deux approches théoriques, nous pouvons donc voir comment le film « Les Silences des palais » utilise à la fois l'absence et la présence, le visible et l'invisible, pour explorer les thèmes de l'autorité, de l'éducation et de la transmission intergénérationnelle des traumatismes et des espoirs. Cela nous permet de comprendre la figure maternelle non pas comme une entité monolithique définie par son échec ou son succès à exercer une autorité, mais comme un personnage complexe dont l'influence se manifeste à travers une multitude de canaux, tant explicites qu'implicites.

Le film « Les Silences des palais », dessine une exploration profonde de la dynamique de communication au sein d'une structure familiale traditionnelle, marquée par une prédominance du non-dit et du silence. En adoptant l'approche « faire parler/faire taire », on constate que le film met en exergue une forme de communication obstruée, qui ne laisse pas

de place à l'échange nourrissant et à l'expression libre de l'individu. Ce cadre de communication est particulièrement préjudiciable pour l'enfant, qui se trouve confronté à un monde où les interdits et les avertissements remplacent les dialogues constructifs et les explications nécessaires à son développement cognitif et émotionnel. Par exemple, le cas d'Alia, qui cherche à connaître l'identité de son père, illustre parfaitement cette communication déficiente. Le choix de sa mère, Khadija, de se réfugier dans le silence plutôt que de fournir une réponse, même simplifiée, témoigne d'un manque de volonté ou d'une incapacité à engager un dialogue sur des sujets sensibles. De ce fait, le silence n'est pas simplement l'absence de parole ; il est chargé d'émotions, de non-dits et de secrets qui pèsent sur les relations interpersonnelles et contribuent à une atmosphère de malaise et d'incompréhension. Cependant, « Les Silences des palais » ne se limite pas à dépeindre un tableau sombre de la communication au sein de la famille. Mais il explore également les voies alternatives d'expression, comme la danse pour Khadija et la chanson pour Alia. Ces formes d'expression artistique deviennent ainsi des exutoires et des moyens de faire parler l'indicible, pour enfin briser le silence oppressant. Ces outils artistiques (la danse et la chanson) incarnent l'espoir d'une communication plus authentique et plus libératrice et soulignent l'importance de trouver sa propre voix au milieu du silence imposé. Ainsi, le film tisse une réflexion nuancée sur le pouvoir du langage, verbal ou non-verbal, comme vecteur d'émancipation et d'expression personnelle.

Le troisième film qui interprète la figure d'autorité parentale

« Droite Gauche »

5.1 Fiche artistique du film

Le Titre : Droite Gauche

Type : Fiction.

Court métrage 25 mn.

Le réalisateur : Moutii Dridi.

Montage : Moutii Dridi

Les acteurs : Koussay Ben Brahim, Ahmed Landoulsi, Najla Ben Abdallah, Khalil Jemail

Production : tunisienne .

5.2 Carte antistatique du réalisateur

Né en 1993, Moutii Dridi possède une expérience professionnelle de cinq ans en tant qu'assistant réalisateur. Son parcours l'a conduit à présenter cinq films en compétition officielle lors du 14ème Festival international du film oriental de Genève. Notamment, son court métrage intitulé « Gauche Droite » s'est distingué en décrochant la prestigieuse récompense du Golden FIFOG pour le meilleur court métrage.

5.3 Synopsis

Dans ce court-métrage captivant, le réalisateur Moutii Dridi nous présente une exploration subtile des dynamiques familiales issues des schémas traditionnels. En mettant en avant les deux figures parentales, il réussit à produire des caractères qui distinguent ce film des autres productions. D'un côté, le père tunisien incarne une autorité rigide, symbolisant la discipline et le contrôle, avec pour unique objectif de se conformer aux dogmes religieux et culturels. Il oblige son fils à travailler et à manger avec la main droite, démontrant ainsi son engagement envers les valeurs traditionnelles.

Par ailleurs, le père endosse deux responsabilités en tant qu'enseignant et père de son fils Yassine. Ses interactions avec Yassine révèlent une figure paternelle désireuse de transmettre des valeurs. D'un autre côté, la mère est présentée comme passive. Sa passivité apparente cache une compréhension profonde des dynamiques en jeu. En ne contredisant pas ouvertement son mari, elle reflète la réalité des femmes confrontées à des normes de genre restrictives dans la société. Sa non-participation économique révèle les choix difficiles auxquels les femmes peuvent être confrontées dans une société limitant leur indépendance. Cette complexité ajoute de la nuance à son personnage.

En outre, l'interférence entre ces deux figures parentales implique une communication complexe, leur conflit silencieux étant perturbateur pour l'équilibre mental de Yassine. Sa décision de défier l'autorité de son père en rejoignant un club de football est un élément libérateur, symbole de son désir de choisir son propre chemin. Cependant, la tragédie qui s'ensuit rappelle de manière poignante les limites de la liberté et les conséquences de la désobéissance dans un contexte où les règles familiales et culturelles sont profondément enracinées. Enfin, ce film offre une réflexion sur les rôles complexes des figures parentales dans une société en voie de traditionalisme. Les nuances entre le père autoritaire et la mère résignée manifestent une régression des valeurs modernes combattues durant la période bourguibienne.

5.4 Introduction

Le film se propose de dévoiler les subtilités des interactions entre les parents eux-mêmes, ainsi qu'entre les parents et leur fils, Yassine. En s'appuyant sur un riche corpus de données relatives au statut des parents dans le monde arabe, où la figure parentale oscille souvent entre autorité incontestée et complicité fragile, cette introduction s'efforce de décrypter les mécanismes de cette communication familiale, souvent tiraillée entre respect des traditions et aspirations individuelles.

La dualité des rôles parentaux, entre un père assujéti à son rôle d'autorité et une mère emprisonnée dans sa résignation, dessine un terrain fertile pour l'exploration des conflits silencieux qui perturbent l'équilibre mental de leur fils. La décision de Yassine de s'affranchir de l'autorité paternelle s'érige ainsi en acte de rébellion, mais aussi en quête d'identité, illustrant le combat intérieur de la jeunesse pour forger son propre destin au sein d'une structure familiale rigide. Ce choix, à la fois libérateur et tragique, soulève des questions poignantes sur les limites de la liberté individuelle dans un cadre familial et culturel strict.

Ce film s'aventure donc dans une introspection profonde des dynamiques familiales dans le contexte particulier du monde maghrébin contemporain, mettant en lumière les tensions entre le respect des anciennes traditions et l'élan vers la modernité. En retraçant le parcours tumultueux de Yassine, il interroge le rôle des figures parentales dans une société en quête d'équilibre entre le poids du traditionalisme et les aspirations à une modernité qui semble parfois hors de portée. Cette œuvre cinématographique offre ainsi une réflexion cruciale sur les enjeux de la communication au sein de la cellule familiale, dans un contexte marqué par une évolution constante des rapports de force entre générations.

5.5 Analyse du film selon la théorie de Aumont et Michelle

Dans le cas spécifique de notre étude par rapport au film « Droite –gauche », le choix de se limiter uniquement à l'analyse des tableaux, en excluant l'analyse des séquences filmiques et des images fixes, est principalement dû à des contraintes légales. L'absence d'autorisation pour utiliser et analyser ces autres éléments visuels nous a contraints à adopter une approche plus restreinte. Bien que cela puisse sembler comme une limitation, cela offre néanmoins l'opportunité de se plonger de manière plus approfondie dans l'étude des aspects picturaux du film, en mettant l'accent sur la manière dont les tableaux, en tant qu'unités de composition, structurent la narration et l'impact émotionnel du film.

Cette méthode d'analyse, bien que spécifique, n'en est pas moins valide et enrichissante. Elle permet de mettre en lumière des aspects du film qui pourraient rester inaperçus lors d'une analyse plus traditionnelle incluant les séquences et les images fixes. En se concentrant sur les tableaux, nous pouvons explorer la dimension esthétique de l'œuvre de manière isolée, ce qui offre une compréhension unique de l'intention artistique du réalisateur et de la manière dont les éléments visuels contribuent à l'ensemble de la narration. Ainsi, malgré les contraintes, notre approche offre une perspective précieuse et originale sur le film étudié.

Tableau(a-DG)

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	CS	M C	AI
S1	05mn 23s à 06mn	(-)	Le bruit des élèves en classe + la voix de l'instituteur →silence	L'instituteur demande aux élèves : Ouvrez vos cahiers et commencer à écrire vos prénom, profession du père. Les élèves commencent à écrire. Soudain l'instituteur (le père de Yassine regarde son fils tenir le stylo par la main gauche. Il lui demande : Pourquoi tu écris avec la gauche ?. Le fils (l'élève) : Par ce que j'ai toujours écris par la main Gauche. L'instituteur lui ordonne d'écrire avec la main gauche. Le petit n'y arrive pas. Donc tu es privé de récréation et tu restes finir ce que j'ai demandé d'écrire.	L'espace de la séquence est une classe d'école avec des élèves en tablier +l'instituteur aussi assidu (tablier +cartable -rigueur). La classe est mixte, ou nous trouvons des filles et des garçons		↑↓ ↔
S2	07mn à 07mn 56s	(-)	Voix de la mère +la voix de l'enfant	La mère en dorlotant son fils : ça été le premier jour de l'école. Le fils : Maman ça va, mais je t'ai dit que je ne voulais pas être dans sa classe.	L'espace est la maison des parents de Yassine +une maman trop gentil, passive, enceinte en train de faire la vaisselle et de prépare à manger.	M	↔ ↑ ↔

Tableau(b-DG)

Numéro	Période (secondes)	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S3	11mn23s à 12mn 05s	(-)	La voix du père +la voix de la mère la voix de Yassine.	<p>La famille est entrain de déjeuner, le père : tiens le pain avec la main droite !!!!!</p> <p>Le père : tu sais que saton mange avec toi si tu le fais avec la gauche !!!!!Yassine :je ne sais pas le faire avec la main droite (avec une peur et une voix très craintive). La mère : essaie, mon amour de manger avec la main droite</p> <p>Le père : ne parle pas laisse - moi éduquer mon fils comme il se doit !!!.</p> <p>Le père se lève pour ramener une corde ligote la main gauche de son fils contre la chaise et lui ordonne de manger avec la main droite. le petit fait un malaise .le père le détache et lui dit :si tu ne peux pas manger avec la droite alors tu seras priver de manger et lui ordonna de partir dans sa chambre .</p> <p>La mère :étonnée sans plus .</p>	L'espace la salle à manger .	M	↑↔↑

N°	Période (secondes)	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S6	05mn23s à 06mn		les toc-toc du père sur la porte de la chambre de Yassine	Le père appelle son fils :Yassine ,Yassine !!!il approche vers la porte de la chambre de Yassine :il toc -toc sans réponse .entre temps le petit qui a placé une corde et l'avait accroché à la porte de l'intérieur de la chambre (bien sur le père l'ignorait)entre temps que le petit est entrain de grimper le père affolé car Yassine ne lui répondait pas ,la porte de la chambre fermé .le père essaye d'enfoncer la porte ,la corde lâche ,le petit fais une chute de 05 mètres il meurt sur place .	L'espace est la porte du coté du père +la chambre à l'intérieur pour voir la corde attachée à la porte de l'intérieur +Yassine suspendu sur la corde à l'extérieur du bâtiment pour voir la chute.		

5.6 Discussion des résultats du film « Droite –Gauche »

Dans ces deux séquences du film, nous sommes témoins de la mise en place des premiers éléments du cadre familial et scolaire qui influencent le développement du personnage principal, Yassine. Dans la première séquence (S1), l'instituteur incarne l'autorité scolaire et parentale, imposant des normes strictes telles que l'écriture de la main droite. Cette scène illustre le contrôle exercé par l'autorité sur l'individu dès son plus jeune âge, ainsi que les premiers conflits qui peuvent surgir entre l'enfant et l'autorité.

La deuxième séquence (S2) nous présente un aspect de la relation entre Yassine et sa mère, qui apparaît comme une figure maternelle passive et soumise aux normes sociales. Son dialogue avec Yassine révèle un désir de protection et d'écoute, mais aussi une certaine impuissance face aux décisions prises par l'instituteur et par extension, face aux normes de la société.

Dans cette séquence tragique, la tension entre le père autoritaire et le fils en quête de liberté atteint son paroxysme. Elle met en relief les conséquences dévastatrices de l'autoritarisme familial. Le père, dans ce film, symbolise l'autorité parentale et sociale. Par ailleurs, il cherche à imposer son contrôle sur Yassine en exigeant une réponse immédiate à son appel. Cependant, Yassine riposte à cette emprise et cherche à s'échapper. Dans cette situation, il choisit de se rebeller en ignorant les appels de son père.

Par conséquent, la corde attachée à la porte de l'intérieur de la chambre de Yassine symbolise sa tentative de fuite et de recherche d'indépendance. Lorsque le père tente d'entrer de force, la corde cède. Cependant, elle entraîne la chute mortelle de Yassine. Cette situation tragique souligne les conséquences extrêmes de l'oppression parentale et du manque de communication au sein de la famille.

En outre, dans une autre séquence, le film nous confronte à une scène inhabituelle de la part de la figure maternelle, qui regarde son mari ligoter son enfant sans rien dire. Ce phénomène complexe doit être l'objet d'études car il touche de nombreux cas à travers des sociétés diverses.

C'est dangereux pour la mère et notamment pour l'enfant. En effet, dans le cas de notre film, cette réaction faible est expliquée par le fait que la mère est totalement sous l'emprise de la peur envers son mari. Malheureusement, le film ne nous donne pas assez de détails pour connaître la source de cette peur manifestée par la femme envers son mari. Par ailleurs, de

manière implicite, le film nous met en garde contre la montée des traditions religieuses qui commencent à gagner du terrain dans la société tunisienne moderne. Ainsi, le film, à travers cette tradition religieuse de travailler avec la main droite, n'est qu'une petite alarme de ce qui se prépare pour tirer la société tunisienne vers la précarité réflexive.

Effectivement, le film met en lumière le phénomène de la communication stérile qui s'est installé entre le couple lui-même et entre les parents et l'enfant, où les échanges se limitent aux ordres tels que « apprends tes leçons », « écris avec ta main droite », « mange avec ta main droite », et une présence insignifiante du rôle de la mère. Le film met également en avant un autre phénomène, celui de l'absence de la volonté des parents de voir leurs enfants s'épanouir en dehors des études, particulièrement dans les sociétés maghrébines.

Dans le film, les figures parentales peuvent être analysées à la lumière des théories de Louis Marin et de Nicole Brenez, offrant ainsi une perspective plus approfondie sur leur représentation.

L'analyse des figures d'autorité parentales à travers les théories de Louis Marin et Nicole Brenez offre une perspective enrichissante sur la dynamique familiale, particulièrement dans le contexte d'un film qui explore la complexité des relations entre parents et enfants. D'une part, la notion d'Absent/Présent de Louis Marin permet de décrypter la relation entre un père et son fils, Yassine. Ce père, bien que physiquement présent, se montre émotionnellement distant, privilégiant l'autorité et le contrôle au détriment d'une communication authentique avec son fils. Cette dichotomie met en évidence les failles d'une autorité parentale qui se vide de sa substance humaine et empathique.

D'autre part, la théorie du corps proposée par Nicole Brenez apporte un éclairage sur la façon dont l'expression corporelle des personnages traduit leurs rôles au sein de la famille et de la société. Le corps du père, symbole d'autorité et de rigidité, contraste avec celui de la mère, empreint de passivité et de soumission, ce qui renforce les stéréotypes de genre et les rôles traditionnellement attribués. Cependant, dans cette dynamique de « faire parler/faire taire », la passivité de la mère se transforme en un silence éloquent, tandis que la rigidité du père s'exprime comme une revendication de pouvoir. En parallèle, l'enfant, par son silence et sa rébellion tacite, conteste cette autorité parentale, illustrant ainsi une forme de communication non verbale puissante.

Ces analyses convergent pour révéler les tensions et les jeux de pouvoir au sein de la cellule familiale, où chaque membre communique à sa manière, oscillant entre parole et silence. La combinaison des perspectives de Marin et Brenez met en lumière l'importance de la communication non verbale et des expressions corporelles dans la compréhension des dynamiques familiales, soulignant les limites d'une autorité fondée sur le contrôle et l'absence émotionnelle. Ces réflexions invitent à repenser les fondements de l'autorité parentale, en privilégiant une approche plus empathique et communicative.

Section02 La figure d'autorité politique dans le film « Fatwa »

2. Le pouvoir féminin en scène.

La figure d'autorité politique est un écran sur lequel se projette l'autorité concrète. Georges Balandier ¹⁰⁶ souligne l'importance de la mise en scène et affirme que les figures d'autorité obtiennent la subordination par le moyen de la théâtralité. Arendt ¹⁰⁷ quant à elle l'expose comme expression d'un système social. Les termes « auteur » et « autorité » ont en revanche une étymologie commune évoquant la responsabilité et la légitimité de la parole comme l'a montré Benveniste .¹⁰⁸

Dans notre travail de recherche nous essayons de comprendre comment les acteurs politiques assoient leur domination par le mot et l'image.

Le champ artistique tunisien, dont le film « Fatwa » met en avant une héroïne intrépide, instruite et déterminée à faire entendre sa voix dans un monde traditionnellement dominé par les hommes. Cette audace déclenche une tempête de réflexion sur l'équité, la représentation et l'évolution de la société tunisienne. Dans cette optique, nous analyserons un discours d'une envergure politique dans « Fatwa ». Dont il est déclamé avec une précision temporelle remarquable. Notre personnage d'autorité évoque de manière aiguisée les thématiques sensibles des terroristes et des salafistes, ainsi que leur influence pernicieuse sur la jeunesse tunisienne. Dans cette perspective, l'étude empirique du discours va nous permettre d'examiner comment les figures d'autorités attestent leur position dominante. Mais comme l'affirme Pierre Bourdieu dans *Langage et pouvoir symbolique* : « *le pouvoir de maintenir l'ordre ou de le subvertir, c'est la croyance dans la légitimité des mots et de celui qui les prononce, croyance qu'il n'appartient pas aux mots de produire* ». ¹⁰⁹

Nous examinerons également deux séquences cinématographiques spécifiques, incarnées par des images soigneusement sélectionnées.

Le film « Fatwa » est particulièrement pertinent pour l'exploration de toutes les figures d'autorité PPR car il incarne d'une manière remarquable les trois figures sujettes de notre étude.

¹⁰⁶ Balandier, G. (1980). *Le Pouvoir sur scènes*. Paris, France: Presses Universitaires de France.

¹⁰⁷ Arendt, Hannah (1972) : « *Qu'est-ce que l'autorité ?* », in : *La Crise de la culture. Huit exercices de pensées politiques*, Paris (Gallimard), p. 121-185.

¹⁰⁸ Benveniste, É. (1969). *Le censor et l'auctoritas*. In *Le vocabulaire des institutions indo-européennes (Vol. 2.)*. Paris, France: Éditions de Minuit. pp. 143-151

¹⁰⁹ Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, France : Éditions du Seuil. pp.96-211.

2.2.1 Analyse de séquences



Figure n°(12)capture d'écran.

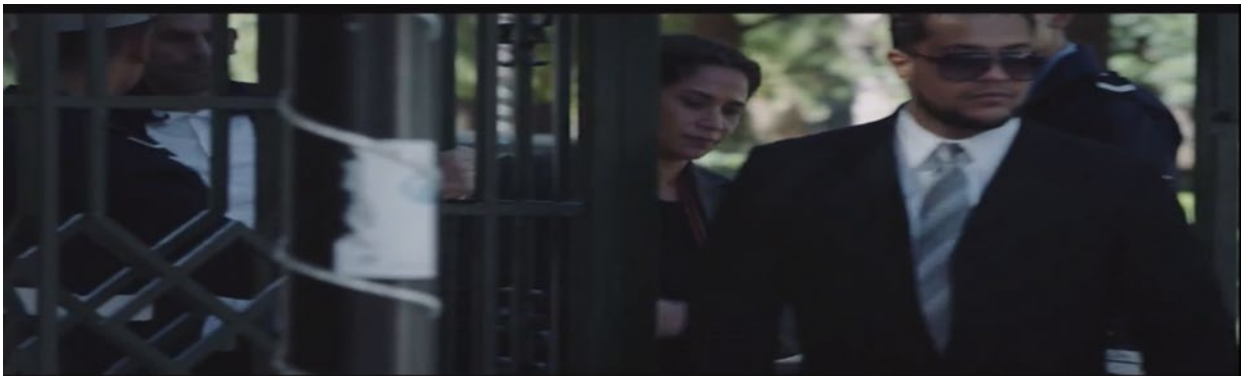


Figure n°(13) capture d'écran.

Les images capturées incarnent la sénatrice Loubna, qui quitte majestueusement le Sénat à Tunis. Sa tenue vestimentaire a été choisie méticuleusement pour transmettre un message subtil : elle porte un tailleur associé à une écharpe sur le cou, un choix qui semble délibérément exclure toute affiliation à l'islamisme. Cette tenue soigneusement sélectionnée témoigne de sa modernité et de sa distinction, exprimant par là même un respect pour les traditions tout en s'inscrivant dans la sphère politique contemporaine.

De plus, notre regard est immédiatement attiré par le cartable qu'elle serre dans sa main, une représentation tangible de son engagement pour la législation et le changement, symbole puissant de son rôle au Sénat. Ses cheveux sont ramassés, son visage dépourvu de maquillage excessif, une authenticité qui démontre une femme ancrée dans l'intégrité et la sincérité, loin

de tout artifice superficiel. Cette tenue minimaliste, bien que modeste, est la marque d'une personne qui comprend la responsabilité de son rôle public.

Par ailleurs, la sortie de la sénatrice à travers une porte grillagée revêt une signification qui ne peut être ignorée. Cette image de confinement visuel suggère que, malgré sa position éminente, elle opère au sein d'un système contraint par des limites perceptibles et invisibles, un environnement où la liberté peut sembler entravée. Le contraste entre son statut de sénatrice et cette porte criante d'enfermement est un témoignage puissant de l'opposition entre le pouvoir qu'elle détient et les barrières systémiques qui demeurent.

En outre, le garde du corps vigilant, scrutant les alentours, est un rappel visuel de la complexité de son rôle et des défis qu'elle affronte en tant que figure politique. Sa présence discrète souligne la nécessité constante de protection dans son rôle au sein du Sénat.

Une fois de plus, la maîtrise de la lumière dans cette séquence, malgré le tournage en plein jour, mérite une mention spéciale. Elle donne à l'image une atmosphère captivante, accentuant chaque détail et ajoutant une touche de dramaturgie. Cette manipulation experte de la lumière témoigne également du savoir-faire du réalisateur, qui utilise ce paramètre pour évoquer subtilement l'importance et l'impact de la sénatrice dans cet environnement. Le réalisateur fait preuve d'habileté en alternant entre des plans américains, qui situent la sénatrice dans son cadrage immédiat, et des plans très rapprochés, captant les émotions et les détails les plus intimes de cette sortie. Cette approche cinématographique riche en signification renforce notre connexion avec le personnage et son contexte.

Enfin, examinons une image fixe qui met en évidence le courage exceptionnel de Loubna. Cette image illustre la détermination de cette mère à assister à l'enterrement de son fils, un acte qui se déroule traditionnellement dans un espace réservé aux hommes lors de telles circonstances.



Figure n°(14) capture d'écran.

En focalisant sur un plan rapproché, cette image place la mère de Marouane, le défunt, au centre de l'attention. Le cinéaste met en lumière l'évolution de la condition de la femme tunisienne à travers sa présence au cimetière lors des funérailles, une occurrence sans précédent dans les pays musulmans, particulièrement au Maghreb. Cette mère, entourée d'hommes durant la cérémonie funéraire de son fils, incarne le courage de la femme tunisienne, déterminée à conquérir sa liberté en remettant en question les rites, les croyances et les traditions. Plus tôt, nous avons pu observer la détresse manifeste sur le visage de la mère de Marouane, incluse au milieu des hommes lors de l'enterrement, démontrant ainsi que sa présence est plus respectée et valorisée dans son rôle de femme politique en tant que « sénatrice ». Cependant, les souffrances de cette figure parentale sont indéniables. La mère se présente comme un personnage à la fois poignant, révélant sa vulnérabilité face à la perte de son fils, mais également admirable par sa détermination et la rébellion qui anime. Abdel Wahab Meddeb ¹¹⁰ explore cette inévitable fragilité dans son œuvre, affirmant que « *Face à l'agression, la lutte des femmes est si absolue qu'elle doit basculer dans la folie ou dans la mort : il faut passer de l'autre côté* ».

Dans la représentation de la figure d'autorité politique féminine, l'effet de présence et d'absence est particulièrement frappant. Visuellement, les photogrammes la montrent dans un cadre présent, en affirmant ainsi sa position et son rôle politique. Cependant, les aléas familiaux, tels que les remises en question de son absence et de son engagement envers sa famille, viennent perturber cette présence. Cette remise en question fragilise la figure d'autorité politique, car elle est confrontée à un conflit entre son devoir envers sa famille et son engagement politique. Cette dualité entre la présence publique et l'absence personnelle ajoute une profondeur à la représentation de la figure d'autorité politique. Elle souligne les

¹¹⁰ Abdelwahab Meddeb, (2005). *La Maladie de l'islam, Edition, ESSAIS.pp.65-70*

défis et les sacrifices auxquels est confrontée en tant que femme dans une position de pouvoir, confrontée à la fois aux attentes de sa famille et aux responsabilités de son rôle politique.

2.2.2 Discussion des résultats selon la théorie de Louis Marin

Dans le film « Fatwa », la représentation de la figure d'autorité politique féminine est un sujet complexe, qui peut être éclairci à travers les réflexions de Louis Marin sur l'utopie et la représentation. Marin propose une approche qui permet d'analyser la manière dont les images et les symboles opèrent dans la construction de la réalité sociale et politique. En appliquant cette théorie au personnage de Loubna, on peut apercevoir comment l'image de l'autorité politique féminine est façonnée par un jeu de présence et d'absence, plutôt de visibilité et d'invisibilité.

Ce jeu de visibilité et d'invisibilité reflète les défis et les contradictions inhérents au rôle des femmes dans des positions de pouvoir dans un contexte majoritairement dominé par les hommes. D'une part, la présence de Loubna en tant que figure d'autorité est une affirmation de la possibilité pour les femmes d'accéder à des postes de pouvoir et d'influencer la politique. D'autre part, son rôle est constamment remis en question et sous-évalué, soulignant ainsi l'invisibilité systémique des contributions féminines dans le domaine politique. Cette dualité illustre l'oscillation entre la reconnaissance et l'éclipse de l'autorité politique féminine.

En outre la théorie de Marin sur l'utopie et la représentation offre un cadre intéressant pour comprendre la construction complexe de l'image de Loubna. Elle met en lumière la manière dont les représentations culturelles peuvent à la fois remettre en question et perpétuer les structures de pouvoir existantes. En analysant la figure politique de Loubna à travers ce prisme, on saisit mieux l'importance des représentations médiatiques dans la formation de notre compréhension des rôles de genre et du pouvoir. Cette analyse démontre que les films, comme « Fatwa », jouent un rôle crucial dans la mise en débat et la remise en question des idées reçues sur le leadership féminin et son impact sociopolitique.

2.2.3 Discussion des résultats selon la théorie analytique de Brenez Nicole

La théorie de Nicole Brenez, axée sur l'analyse des figures filmiques, trouve une illustration particulièrement riche à travers le personnage de Loubna dans le film « Fatwa ». Ce que la théorie de Brenez met en avant, c'est la capacité de la figure féminine à reconstruire le corps

politique, non pas malgré, mais à travers sa complexité et ses contradictions. Loubna, en défiant ouvertement les intégristes au Sénat, ne se contente pas simplement d'exercer son autorité verbale ; elle remodèle l'espace politique en affirmant une autorité féminine qui conteste les structures de pouvoir traditionnelles. Cette démarche est d'autant plus puissante qu'elle s'accompagne d'une vulnérabilité et d'une introspection manifestées par ses moments de silence, surtout lorsqu'elle est confrontée à la radicalisation de son propre fils. Ces silences, loin d'être une faiblesse, sont le reflet d'une reconfiguration de l'autorité, où la puissance se manifeste aussi à travers le doute et la réflexion personnelle.

La réflexion analytique de l'auteure, nous invite à voir au-delà de la simple opposition entre parole et silence, ou entre force et vulnérabilité. La dynamique que Loubna incarne dans « Fatwa » est celle d'une autorité féminine qui, en intégrant ces dualités, défie et redéfinit les normes politiques et sociales. C'est une autorité qui ne se limite pas à la confrontation directe, mais qui utilise également l'introspection et le questionnement comme des formes de résistance et de reconfiguration du pouvoir. Cette approche de Brenez ouvre donc de nouvelles perspectives sur l'analyse de la figure filmique politique, en soulignant comment les nuances de la condition féminine peuvent être mobilisées pour remettre en question et transformer les structures de pouvoir établies. Brenez, en mettant l'accent sur ces aspects, nous montre comment le cinéma peut être un vecteur puissant de réflexion politique et sociale, offrant une plateforme unique pour explorer et contester les dynamiques de pouvoir à travers le prisme du genre.

2.2.4 Discussion des résultats selon l'approche « Faire parler /faire taire »

L'approche « faire parler/faire taire » concernant la figure d'autorité politique de Loubna met en lumière une stratégie complexe qui reflète la profondeur et la multidimensionnalité de son

leadership. Cette dualité entre l'expression et la réserve, loin de la rendre faible ou indécise, souligne au contraire la richesse de sa personnalité et la sagesse dans la gestion de sa communication. D'une part, Loubna se montre capable de prendre la parole avec assurance dans l'arène publique, où ses discours sont empreints d'une forte conviction et d'un engagement indéniable envers ses valeurs et ses objectifs. Cette capacité à s'exprimer ouvertement et avec force la positionne comme une figure d'autorité respectée et influente, capable de mobiliser et d'inspirer.

D'autre part, son choix délibéré de se taire face à des questions plus personnelles ou controversées révèle une autre facette de sa stratégie de communication. Ce silence, loin d'être un aveu de faiblesse, est en réalité une démonstration de force intérieure et de maîtrise de soi. En choisissant de ne pas tout divulguer, Loubna préserve une part de mystère et d'intimité, ce qui la rend à la fois plus humaine et plus intrigante. Ce silence introspectif lui permet également de contrôler le récit autour de sa personne, en ne laissant transparaître que les aspects qu'elle souhaite mettre en avant.

Ces deux aspects, le « faire parler » et le « faire taire », sont stratégiquement utilisés par Loubna pour naviguer dans le paysage politique complexe et parfois hostile. En alternant entre ces deux modes de communication, elle ne se contente pas de réagir aux circonstances, mais les façonne activement. Cela lui permet de garder une longueur d'avance sur ses adversaires et de renforcer son autorité. Par conséquent, l'approche « faire parler/faire taire » ne diminue pas son autorité politique ; au contraire, elle enrichit son image et renforce son influence, en faisant d'elle une figure politique non seulement puissante, mais également profondément humaine¹¹¹.

¹¹¹ Zimmer, C. (1975). *Cinéma et politique*. Paris, Seghers.

Section 03 : La figure d'autorité religieuse dans « Fatwa »

3.2.1 Le religieux intégriste à travers le cinéma tunisien.

L'intersection entre la religion et la société, à travers le prisme du cinéma tunisien, offre un terrain d'étude fascinant et riche en nuances, particulièrement en ce qui concerne le film « Fatwa ». Ce dernier, en plongeant au cœur des tensions entre la religion et l'intégrisme, permet de questionner la place prépondérante que la religion occupe encore aujourd'hui dans les sociétés maghrébines. Il est intéressant de noter que, malgré les prévisions annonçant une sécularisation de la société¹¹², la religion, qu'elle soit amazighe ou arabe, continue d'impacter profondément la vie quotidienne, les valeurs et les choix sociétaux¹¹³. Le film « Fatwa » se présente ainsi comme un reflet des interactions complexes entre tradition et modernité, entre croyances personnelles et pressions communautaires.

Le choix de ce film pour étudier ces dynamiques n'est pas anodin. « Fatwa » illustre avec finesse comment l'intégrisme peut s'infiltrer et perturber l'équilibre de la société, mettant en lumière les défis et contradictions qui découlent de cette lutte pour le pouvoir entre différentes interprétations religieuses. À travers ses personnages, sa narration et les symboles qu'il emploie, le film offre une analyse profonde de l'impact de l'autorité religieuse sur l'individu et la collectivité¹¹⁴. Il pose des questions essentielles sur l'identité, la liberté et le rôle que la religion devrait jouer dans les sociétés modernes, tout en soulignant l'importance de la discussion et de la remise en question des dogmes établis.

Cette recherche, en se concentrant sur le film « Fatwa », vise donc à contribuer à une meilleure compréhension du rôle de la religion dans la société contemporaine maghrébine. Elle s'inscrit dans une volonté d'explorer comment le cinéma, en tant que forme d'art et de communication, peut servir de pont entre les différentes facettes de la religion et de la société, offrant un espace de réflexion et d'échange sur des sujets souvent considérés comme tabous ou sensibles. En dévoilant les multiples couches de signification derrière l'œuvre cinématographique, cette étude aspire à enrichir le dialogue sur l'intégrisme religieux et son influence, espérant contribuer à une société plus ouverte et tolérante. En scrutant les aspects occultés par les photogrammes, nous nous attelons à révéler les implications, les non-dits et

¹¹² ELIAS, Norbert (1973 [1939]), *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy.

¹¹³ Crone, P. (1980). *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹¹⁴ B Crone, P. (1980). *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press. erger, P.L. (dir.), (1999). *The Secularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*. Washington D.C.: Ethics and Public Policy Centre.

les présuppositions qui contribuent à forger l'image de l'autorité religieuse dans l'imaginaire collectif. Cette exploration s'avère cruciale pour débattre du rôle de la religion dans l'espace public et de son interaction avec les normes sociétales.

3. 2.2 Analyse de la figure d'autorité religieuse filmique



Figure numéro (15) Image (01)

La composition minutieuse de cette image en gros plan va bien au-delà de la simple confrontation visuelle entre deux personnages. Elle reflète des tensions sociales, culturelles et idéologiques profondes, tout en mettant en lumière plusieurs éléments significatifs. Tout d'abord, le contraste saisissant entre les tenues vestimentaires des deux personnages reflète des oppositions de valeurs et de modes de vie. D'un côté, la tradition représentée par le conservatisme vestimentaire de l'intégriste, et de l'autre, la modernité incarnée par le père de Marouane, porteur d'une tenue plus contemporaine. Ce choix vestimentaire, bien qu'apparent, renvoie à des conceptions divergentes sur la culture, la religion et la place de l'individu dans la société.

Dans la continuité du jeu de regards, particulièrement la prise de vue en plongée, renforce l'aspect conflictuel de la situation. Les regards sont en effet le reflet des tensions sous-jacentes entre ces deux personnages. Ils traduisent l'affrontement d'idées, la contestation, voire l'incompréhension mutuelle. Cette prise de vue accentue le sentiment d'opposition, suggérant un rapport de force entre eux. L'expression de haine et d'animosité sur le visage de l'intégriste est particulièrement révélatrice. Elle met en évidence l'infiltration des idéologies extrêmes, ici représentées par les salafistes radicaux, dans l'espace social. Cette expression témoigne de la manière dont ces groupes peuvent perturber l'harmonie sociale, en affichant ouvertement leur hostilité envers les valeurs différentes.

D'un autre côté, le regard froid et déterminé du père de Marouane montre sa résistance face à cette pression. Il incarne la volonté de ne pas céder face à l'intolérance et de défendre les valeurs qu'il estime justes. Son regard témoigne de la force de caractère nécessaire pour affronter de telles situations et rester fidèle à ses convictions.

Ainsi, cette image en gros plan transcende la simple représentation visuelle et devient un témoignage puissant des conflits idéologiques et des bouleversements sociaux qui peuvent exister lorsque des idéologies radicales entrent en collision avec des valeurs plus ouvertes et inclusives. C'est un instantané qui capture des tensions profondes et des résistances face à l'extrémisme.



Figure numéro (15) Image (02)

La majorité des plans dans l'image sont larges, offrant une vue d'ensemble de la scène. Quelques plans de zoom avant montrent les deux personnages de face et de profil. Ces choix de caméra créent une instabilité visuelle, peut-être pour refléter la tension entre les personnages. Chacun regarde dans la même direction, indiquant un objectif commun lié à leur engagement religieux. Le regard partagé symbolise leur solidarité ou leur détermination.

De plus, le tapis et les tenues des personnages indiquent leur appartenance au mouvement wahhabite. Un islam étranger à celui des ancêtres maghrébins. Ces éléments symbolisent leur identité religieuse différente de celle initialement acceptée par les Maghrébins.

Enfin, les mouvements de caméra du réalisateur offrent différentes perspectives au spectateur, lui permettant de s'engager dans différentes interprétations : religieuse, sociale ou politique. Le réalisateur donne ainsi au spectateur la liberté d'analyser la scène selon sa propre perspective.

3. 2.3 Discussion des résultats d'analyse

L'étude de l'œuvre « Fatwa » à travers le prisme de la théorie de Louis Marin sur l'absence et la présence offre une perspective riche et nuancée sur le rôle des figures d'autorité religieuse dans la société tunisienne contemporaine. En dépit de leur apparence parfois effacée ou de leur retrait des affaires quotidiennes, ces figures conservent une influence symbolique puissante. Elles parviennent à exercer un impact profond non seulement sur les individus mais également sur la structure sociale dans son ensemble. Ce contraste entre absence physique et présence symbolique illustre la complexité des mécanismes de pouvoir et d'influence qui sous-tendent l'autorité religieuse.

Ainsi, en s'appuyant sur des symboles et des représentations plutôt que sur une autorité manifeste, le pouvoir religieux s'exerce de manière subtile mais significative. Les rituels autour de la mort, par exemple, mettent en évidence la nécessité de la bénédiction religieuse pour accomplir des passages importants de la vie. Ce pouvoir symbolique, ancré dans des pratiques, des discours et des symboles, influence les croyances, les comportements et les relations sociales. Dans « Fatwa », cette influence se manifeste sans une intervention directe dans la vie des gens, démontrant comment l'autorité religieuse peut modeler les idéologies et les identités en circulant au sein de la société.

La dualité absence/présence met également en lumière l'impact significatif de l'autorité religieuse sur la formation des normes sociales et morales. L'espace moral et éthique créé par ces figures, que ce soit dans des lieux physiques comme la mosquée ou dans des espaces virtuels comme les groupes en ligne sur les réseaux sociaux, influence profondément les perceptions et les attentes des individus. Cette influence contribue à la construction d'une identité collective au sein de la société tunisienne contemporaine, révélant la subtilité avec laquelle l'autorité religieuse façonne la société. Cette compréhension des dynamiques entre l'autorité religieuse et la société est cruciale pour saisir les enjeux sociaux et culturels à l'œuvre aujourd'hui.

En se concentrant sur la manière dont le corps et le langage corporel d'une figure religieuse sont présentés, on peut dévoiler les subtilités de leur autorité et de leur influence, au-delà des mots prononcés ou des textes sacrés cités. L'exemple du comportement de Moussa dans

« Fatwa » illustre parfaitement comment la théorie de Brenez peut être utilisée pour analyser des figures d'autorité religieuse. Le langage corporel de Moussa, ses interactions physiques avec sa femme et d'autres personnages comme les voisins par exemple, sont autant d'éléments qui révèlent sa domination et son influence. Ce n'est pas seulement ce qu'il dit qui importe, mais comment il dit les choses, comment il se tient, comment il regarde les autres. Tous ces éléments non verbaux contribuent à construire son autorité.

Dans le cadre de l'approche « faire taire/faire parler » dans le contexte de « Fatwa » révèle avec acuité la dynamique de pouvoir au sein des relations humaines, particulièrement sous l'égide d'une autorité religieuse. La figure de Moussa incarne cette dualité, oscillant entre l'usage de la parole comme instrument de contrôle et l'imposition du silence comme mécanisme de domination. Son interaction avec la mère de Merouen en lui interdisant de participer à l'enterrement de son fils.

Ce qui est frappant, c'est la manière dont Moussa manipule le langage pour façonner la réalité selon ses desseins. Il ne se contente pas de limiter la liberté d'expression de sa femme ; il tente également de contrôler la narration, de filtrer la vérité à travers le prisme de ses propres croyances et attentes. Cette manœuvre révèle une volonté de maintenir une hégémonie non seulement sur les actes, mais aussi sur les pensées et les sentiments des autres personnages, les enfermant dans un cadre de pensée conforme à sa vision du monde.

Par conséquent, l'usage stratégique du langage et du silence par Moussa dépasse la simple question de domination. Il s'agit d'une méthode sophistiquée de gouvernance psychologique, où le contrôle s'exerce tant sur le plan physique que mental. Cette dynamique souligne la complexité des mécanismes de pouvoir au sein des structures familiales et communautaires, mettant en lumière comment l'autorité religieuse peut façonner profondément les interactions humaines, souvent au détriment de l'authenticité et de la liberté individuelle.

3.2.4 Analyse technique de la figure religieuse pour « Fatwa ».

Tableau (01) F (Le père et le religieux)

Tableau(F1) N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	Pms
S1	-)	voix imam + père	<p>Imam : Assa Lamu alla Kumo, cher frère. Êtes-vous le père de Marouane?</p> <p>Père de Marouane : Wa alaykum Assalamu. Oui, je suis son père.</p> <p>Imam : Qu'Allah vous accorde Sa miséricorde. Marouane était un jeune homme très pieux. Je suis sûr que vous en êtes fier.</p> <p>Père de Marouane : En effet, je suis très fier de lui. Il était un pratiquant très dévoué.</p> <p>Imam : C'est une bénédiction d'avoir un fils qui se consacre ainsi à sa foi. Que Dieu l'accepte dans Son paradis.</p> <p>Père de Marouane : Amin. Je prie pour que Marouane repose en paix.</p> <p>Imam : Vos prières sont importantes, elles apportent du réconfort à l'âme de votre fils. Si vous avez besoin de parler ou de soutien, n'hésitez pas à me contacter.</p> <p>Père de Marouane : Merci, imam. Votre présence et vos paroles sont d'un grand réconfort pour notre famille.</p> <p>Imam : Que Dieu vous donne la patience dans cette épreuve, et qu'Il protège votre famille.</p>	Une petite salle de réception des tableaux du coran, un tapis suspendu au mur ou il y a la mosquée et la Qaaba de la Mecque deux religieux dont le imam et le père de Marouane et le frère du père.	G	→ →	12 mn 50s à13 mn 15

Tableau (02) F (la violence du religieux).

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	Pm s
S2	(-)	cris de Moussa+ cris des voisins	<p>Voisine : (inquiète) Moussa, si tu ne fais pas venir un médecin pour soigner les blessures de ta femme à cause de tes violences, je vais appeler la police !</p> <p>Moussa : (défiant) C'est ma femme, et j'ai tous les droits pour l'éduquer, même en la disciplinant.</p> <p>Voisine : (indignée) Moussa, ça ne peut pas être une éducation si cela implique de la violence physique ! Tu dois prendre soin d'elle et la faire soigner. (Trois voisins hommes viennent appuyer la femme en criant de laisser sa femme tranquille.</p> <p>Moussa : (persistant) Je sais ce qui est bon pour elle. C'est ma famille, et je fais ce que je veux à l'intérieur de ma maison.</p> <p>Voisine : (ferme) Moussa, personne n'a le droit de blesser quelqu'un, même au sein de sa propre famille. C'est contraire à la loi et à l'éthique. Ta femme a besoin de soins médicaux, et tu devrais prendre tes responsabilités.</p> <p>Moussa : (hésitant) Peut-être que j'y réfléchirai, mais ne t'immisce pas dans nos affaires familiales.</p> <p>Voisine : (déterminée) La sécurité et le bien-être de ta femme sont l'affaire de tous.</p> <p>Femme de Moussa : (silencieuse, regardant le sol)Voisine : (s'adressant à la femme de Moussa) : vous devriez déposer plainte contre Moussa pour ce qu'il vous a fait subir. C'est la seule manière de mettre un terme à cette violence.</p>	<p>Dans les parties communes de l'immeuble, juste devant la porte de la maison de Moussa, où tous les voisins se sont rassemblés, la voisine adresse une mise en garde à Moussa, dont elle lui signale qu'elle appelle la police s'il n'ouvre pas le porte. Moussa mit en garde les voisins en leur demandant de ne pas s'immiscer dans ses affaires personnelles. Il soutint que c'était sa femme et qu'il avait le droit de la discipliner, même en recourant à la force.</p>	M	→ →	01h 13 à 01h 14 mn 12s

Tableau (03)F La figure paternelle dans l'espace public).

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	Pm s
S3	musique lointaine emplie l'air, la voix puissante d'Oum Kalthoum chantant « Plus Fort que Moi, », « Ghezbin Aanni » une chanson égyptienne qui ajoute une touche de mélancolie à l'atmosphère déjà chargée d'inquiétude.	Le son des pas de Ibrahim la sonnette du téléphone	Off	Dans ce quartier populaire, au bout de la rue, Ibrahim se tient près du véhicule qu'il a loué chez son ami d'enfance, un mécanicien de confiance. Tout en observant nerveusement autour de lui, il essaie à plusieurs reprises de joindre Loubna par téléphone, mais sans succès. (Il paraît inquiet).	M	↑ → ↓	01 h 14 mn à 01 h 15 mn 33 s

Tableau (04)F (La Sphère Politique Féminine).

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	Pms
S4	(-)	Le bruit du moteur de la voiture+ les deux voix des parents de Marouane	<p>-Père de Marouane : (curieux) Loubna, qu'as-tu écrit dans ce livre ?</p> <p>-Mère de Marouane : (expliquant) J'ai exposé les dangers de l'extrémisme salafiste en Tunisie, en mettant en lumière les recrutements de jeunes et les risques qu'ils encourent. J'ai également partagé des témoignages de personnes qui ont survécu à l'influence de ces groupes.</p> <p>-Père de Marouane : (préoccupé) Cela peut être dangereux, Loubna. Tu t'es exposée à de graves risques en écrivant cela.</p> <p>-Mère de Marouane : (déterminée) Je sais, mais je ne pouvais pas rester silencieuse en voyant notre propre fils influencé par cette idéologie. Il est temps que quelqu'un parle ouvertement de ces problèmes pour protéger notre jeunesse.</p>	Scène se déroulant entre l'entrée du Parlement tunisien et l'intérieur de la voiture d'Ibrahim, où Loubna le rejoint.		<p>↑</p> <p>→</p> <p>↓</p>	<p>01</p> <p>h1</p> <p>8m</p> <p>n</p> <p>20s</p> <p>à0</p> <p>1h</p> <p>19</p> <p>mn</p> <p>59</p> <p>s</p>

Tableau (05) F (L'Exécution de la Fatwa).

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	Pms
S 5	.(-)	Bips des appareils de sécurité et des conversations des voyageurs qui se mêlaient en un bourdonnement constant.	Off	L'intérieur de l'aéroport, un endroit animé et fréquenté par les voyageurs. Le protagoniste sort pour fumer une cigarette. Il prit le livre de Loubna, leva les yeux et le parcourut. C'est alors qu'il aperçut l'homme armé (arme blanche), un terroriste, qui s'approcha de lui. La Fatwa ainsi, qui avait été adressée à Loubna par les terroristes prenait une autre tournure. Sans un mot, l'homme exécuta sa sinistre mission.	F	← →	63 mn à 98 mn et 5s

3.2.5 Discussion des résultats selon les théories martiennes et brenezienne

Dans la première séquence, l'approche de Louis Marin sur l'absence/présence est illustrée par la figure de Marouane, qui est absente physiquement, mais présente à travers les paroles de l'imam et du père. Bien que Marouane ne soit plus en vie, son impact et sa présence spirituelle sont ressentis à travers les souvenirs et les éloges de l'imam et du père. En ce sens, Louis Marin, à travers sa notion d'absent/présent, souligne l'absence de légitimité de Moussa dans son comportement violent envers sa femme. Ses actions sont contestées par la voisine et les autres voisins, ce qui met en évidence les limites de son autorité.

La réflexion marinienne, à travers sa notion d'absent/présent, souligne également l'absence de Loubna, présente par son absence au téléphone, mais dont la présence est fortement ressentie par Ibrahim à travers son inquiétude palpable. Cette absence souligne l'importance de la figure de Loubna dans la vie d'Ibrahim et crée une tension narrative intense.

Quant à l'analyse selon la théorie de Nicole Brenez sur la figure et le corps, cette séquence met en lumière la présence symbolique du corps de Marouane à travers les paroles des personnages. Bien que son corps physique ne soit pas présent, son corps symbolique, en tant que pratiquant dévoué, est évoqué et honoré dans cet échange. Par ailleurs, Nicole Brenez, centrée sur le corps et la figure filmique, met en avant la manière dont les corps sont représentés : par exemple, le cas du corps de Moussa, manifesté par ses cris et ses gestes de domination, contraste avec le silence et la posture résignée de la femme de Moussa.

En outre, l'approche « faire parler/faire taire » est observée dans les interactions entre l'imam et le père. L'imam encourage le Père à parler et à exprimer ses émotions, en lui offrant un espace pour partager sa douleur et sa gratitude. Ce faisant, il permet au père de « faire parler » ses sentiments et sa relation avec Marouane, tout en lui offrant un soutien pour le faire taire des tourments émotionnels liés au décès de son fils.

Par ailleurs, l'approche « faire taire/faire parler » est appliquée à la façon dont la voisine et les autres voisins interviennent dans la situation. La voisine refuse de se taire face à la violence de Moussa et encourage la femme de Moussa à déposer plainte contre lui.

En parallèle, la sonnette du téléphone retentit sans que Loubna ne réponde. Ce silence contraste avec la musique d'Oum Kalthoum, qui continue de remplir l'air, créant ainsi un contraste entre le silence de l'attente et la mélodie mélancolique de la chanson.

Dans cette séquence (SS4), l'échange entre les parents de Marouane et Loubna met en lumière les dangers de l'extrémisme salafiste en Tunisie et la nécessité de parler ouvertement de ces problèmes pour protéger la jeunesse. Cette analyse peut être enrichie à travers les perspectives de Louis Marin, Nicole Brenez et de l'approche faire taire/faire parler.

La notion d'absent/présent, souligne la présence de Loubna à travers ses paroles et ses actions, bien qu'elle ne soit pas physiquement présente dans la scène. Son influence et son engagement sont palpables à travers les réactions de ses parents, qui expriment à la fois de la préoccupation et de la détermination face à ses actions.

La mise en valeur de la détermination de la mère de Marouane à ne pas rester silencieuse face à l'extrémisme. Les gestes et les expressions des personnages peuvent révéler leur engagement et leur désir de protéger la jeunesse tunisienne.

Faire taire/faire parler est appliqué à la décision de la mère de Marouane de parler ouvertement des dangers de l'extrémisme, malgré les risques encourus. Son refus de se taire face à l'oppression et son désir de faire parler de ces problèmes soulignent l'importance de la liberté d'expression dans la lutte contre l'extrémisme.

Cette séquence (SS5) est marquée par une atmosphère animée et bruyante à l'aéroport, avec des bips d'appareils de sécurité et des conversations de voyageurs en arrière-plan. Le protagoniste sort pour fumer une cigarette et prend le livre de Loubna, qu'il parcourt. C'est alors qu'il est confronté à un terroriste armé d'une arme blanche, qui s'approche de lui et exécute sa sinistre mission sans un mot.

L'absence de communication entre le terroriste et le protagoniste. L'exécution de la mission du terroriste se fait sans échange verbal, soulignant la brutalité et l'absence de dialogue dans cet acte terroriste.

En ce sens, la théorie de Brenez est soulignée par la violence physique de l'acte terroriste. Les gestes du terroriste et du protagoniste, ainsi que leur posture révèlent la tension et la brutalité de la scène. Dans cette continuité, l'approche faire taire/faire parler s'applique à la façon dont le terroriste fait taire le protagoniste de manière définitive, sans lui laisser l'opportunité de s'exprimer ou de se défendre. Ce geste radical illustre la volonté des terroristes de faire taire toute voix dissidente par la violence.

Conclusion

Les figures d'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma tunisien, telles qu'illustrées dans ces œuvres captivantes, offrent un miroir saisissant de la société tunisienne, explorant ses aspirations, ses contradictions et ses combats pour l'équilibre entre tradition et modernité. À travers des personnages comme Loubna, Ibrahim, Khadija, et les questionnements familiaux de « Droite Gauche », nous plongeons dans les profondeurs des relations humaines, révélant les fissures et les fragilités qui marquent ces figures d'autorité.

Le courage et la détermination de Loubna face aux traditions conservatrices rappellent la fragilité inhérente à tout mouvement progressiste. Les obstacles qu'elle affronte témoignent de la précarité de sa position, tout en soulignant l'importance cruciale de son engagement pour l'avenir du pays.

« Les Silences des Palais » nous plongent dans les mystères et les non-dits des relations parentales, illustrant les défis des parents pour protéger leurs enfants tout en naviguant les vérités délicates. Les conséquences émotionnelles de ces choix se transmettent de génération en génération, pesant sur les épaules des parents et façonnant les vies de leurs enfants.

« Droite Gauche » met en évidence les tensions générées par les pressions sociales et les normes traditionnelles au sein d'une famille. La passivité de la mère, bien qu'harmonieuse en apparence, contribue aux frictions entre le père et le fils, mettant en lumière les défis de la communication et de la compréhension au sein de la cellule familiale.

Le cinéma tunisien, en explorant ces thèmes complexes, nous invite à examiner les profondeurs des relations humaines, mettant en évidence les zones d'ombre et les dilemmes auxquels sont confrontées les figures d'autorité. C'est une fenêtre captivante sur la société tunisienne.

Enfin, la figure d'autorité religieuse, bien que moins fréquemment mise en avant, révèle une dimension cruciale de la société tunisienne dans sa quête d'équilibre entre tradition et modernité. Des œuvres comme « Fatwa » exposent les défis auxquels fait face la Tunisie, en dénonçant les tentatives d'endoctrinement des islamistes radicaux, tout en invitant à la réflexion sur les enjeux liés à l'autorité religieuse dans une société en évolution.

Mahmoud Ben Mahmoud, réalisateur de « Fatwa », souligne que la présence du père et de la mère, moins pour lui le politique et le religieux, vise à refléter la société tunisienne. Il estime également que le cinéma tunisien doit s'intéresser à d'autres problématiques pour être au niveau des autres cinémas mondiaux (voir annexes). Le cinéma tunisien, à travers ses représentations des figures d'autorité, offre une réflexion profonde sur la société tunisienne, ses luttes et ses aspirations.

La représentation des figures d'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma tunisien, à travers les lentilles des théories de Louis Marin, Nicole Brenez et l'approche faire parler/faire taire, révèle des nuances et des tensions profondes au sein de la société tunisienne.

En ce qui concerne Louis Marin, avec sa notion d'absent/présent, met en lumière les contradictions et les ambiguïtés entourant ces figures d'autorité. Par exemple, dans « Droite Gauche », la passivité de la mère peut être interprétée comme une présence absente, contribuant aux conflits familiaux et aux tensions entre le père et le fils.

Pour Nicole Brenez, en se concentrant sur le corps et la figure filmique, souligne les gestes et les postures des personnages et révèle les dynamiques de pouvoir et de domination. Dans « Les Silences des Palais », les interactions entre la mère et la fille nous mène à comprendre les tensions silencieuses qui marquent ce genre relation.

Quand l'application de l'approche « faire parler/faire taire » permet à ces films de donner ou de retirer la parole à certaines figures d'autorité. Par exemple, dans le cas du film « Fatwa », les tentatives des islamistes radicaux de faire taire Loubna et d'autres voix dissidentes mettent en lumière les enjeux liés à la liberté d'expression et à l'autorité religieuse.

Cependant, ces films ne manquent pas de tirer la sonnette d'alarme face à la décadence du statut de la femme tunisienne, qui est en train de faire marche arrière. Les œuvres cinématographiques mettent en lumière les défis auxquels sont confrontées les femmes tunisiennes, les pressions sociales et les normes conservatrices qui limitent leur liberté, ainsi que la nécessité de leur émancipation. Ces films sont un appel urgent à la préservation des acquis et à la promotion de l'égalité des sexes, soulignant l'importance cruciale de l'autonomie et de la dignité des femmes dans la société tunisienne en évolution. De plus, le cinéma tunisien met en exergue le manque de communication qui touche la famille, le milieu politique et religieux, conduisant à la division de la société et à la formation de groupes

claniques. Cette absence de dialogue et de compréhension mutuelle entre les différentes composantes de la société contribue à creuser les fossés et à fragiliser le tissu social tunisien.

Ainsi, le cinéma tunisien, à travers ses représentations des figures d'autorité PPR, offre une réflexion profonde sur la société tunisienne, ses luttes et ses aspirations. Ces films invitent à une analyse complexe des relations humaines, entre forces et faiblesses, les dits et les non-dits, le parler et le silence, dans un processus qui finalement évoque la fuite de la peur et de la répression. Mais vers où cette fuite se dirige-t-elle, et quelles directions prend-elle ? Ainsi, l'autorité et les figures PPR ne sont souvent qu'un levier utilisé pour réprimer une liberté toujours recherchée dans une Tunisie contemporaine en constante évolution.

CHAPITRE 04

POUR L'ALGERIE

Révolutions de pouvoir ; autorité et fragilité dans le cinéma algérien.

Dans ce chapitre, nous allons explorer le cinéma algérien en tant que miroir cinématographique de la société. C'est un médium pertinent qui saisit les changements complexes et influence les structures familiales, notamment les figures de l'autorité parentale, politique et religieuse. Les changements socio-économiques et politiques qui ont pétri l'Algérie ont sans aucun doute instruit la composition de la famille et les rôles parentaux, politiques et religieux, et ces transformations ont été plus ou moins capturées dans les films nationaux. L'Algérie, en tant que pays caractérisé par une diversité sociale riche et complexe, abrite un large éventail de cultures et d'identités, notamment des Kabyles, des Chaouias, des Bédouins, des Targuis et des Arabes. Cette diversité scindée trouve son unité dans les expériences partagées qui ont marqué l'histoire de ces groupes disparates. Dans cette mosaïque culturelle, le cinéma algérien s'érige en témoin privilégié des évolutions sociales et des enjeux identitaires qui ont marqué l'Algérie contemporaine. Cependant, une observation attentive révèle que malgré cette richesse de diversité sociale, la représentation des figures parentales, politiques et religieuses dans le cinéma algérien semble demeurer invariable. Cette persistance figée dans les représentations pourrait refléter un manque de prise de conscience de la profondeur et de la pluralité de ces dimensions figurales au sein de la société algérienne. Disons qu'il est important de noter que cette absence de changement peut mener à une incompatibilité et à une non-crédibilité du médium cinématographique en tant que marqueur sociétal. Si les films ne parviennent pas à saisir la diversité des expériences parentales, politiques et religieuses présentes dans le tissu social algérien, ils risquent de perpétuer des stéréotypes limités et d'occulter les nuances et les contradictions qui caractérisent ces dimensions.

Pour cela, nous avons opté pour l'étude de cinq films soigneusement sélectionnés dans le but d'analyser les expressions filmiques des dynamiques parentales, politiques et religieuses dans ce contexte spécifique. Ces trois dimensions s'entremêlent, influencées par les soubresauts historiques et les confrontations culturelles qui ont forgé l'Algérie contemporaine. Notre

analyse filmique se démarque non pas par la provenance régionale des films, mais par la structure même de la famille, c'est-à-dire que nous allons observer les figures d'autorité PPR filmiques à travers des périodes de temps différentes. Cette méthode nous permettra d'appréhender l'évolution de la figure parentale au fil du temps : son évolution formelle, son influence et sa position au sein de la famille, ainsi que sa représentation maternelle ou paternelle.

L'approche de l'auteur Hichem Charabi, qui a minutieusement examiné les sociétés arabes, s'insère harmonieusement dans notre enquête portant sur les attitudes des figures parentales, politiques et religieuses dans le cinéma algérien. De plus, Charabi met en lumière des caractéristiques qui partagent des similarités avec celles observées au sein de la société algérienne. Ces traits se manifestent notamment dans l'irrationalité et l'impuissance inhérentes à la figure d'autorité PPR. En effet, ces caractéristiques résonnent au sein de la société algérienne, générant des résultats analogues malgré les nuances culturelles existantes. L'auteur propose une vision éclairante du système patriarcal, soulignant qu'il transcende les frontières culturelles et régionales pour influencer les structures politiques et sociétales. Sa réflexion sur l'interaction de l'Algérie avec la modernité européenne conduit à une hybridation sociale et trouve des échos dans la société algérienne où les traditions se mêlent aux transformations changeantes en cours. De plus, le concept de « nouveau système patriarcal », tel qu'il le présente, émerge comme le résultat du patriarcat, c'est-à-dire, un concept qui résonne également dans le contexte algérien grâce ou à cause des facteurs économiques et politiques. Disons que les évolutions sociogéographiques et familiales influencent les attitudes des jeunes, particulièrement dans les environnements urbains. En se basant sur les approches abordées jusqu'ici, nous allons essayer de comprendre les figures d'autorité parentale dans le domaine cinématographique. Pour ce faire, nous allons analyser un corpus filmique spécifiquement choisi afin de sonder les nuances et les implications de ces dynamiques parentales.

Section 01 La figure d'autorité parentale entre autorité et fragilité

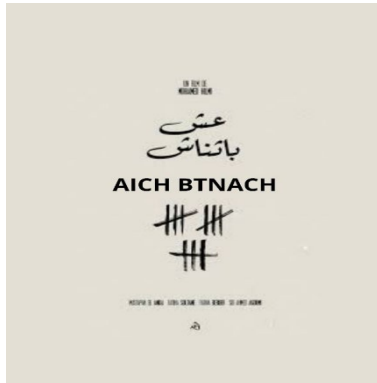
4.1 Introduction

Nous allons explorer la dimension parentale, grâce à trois films choisis, qui nous permettront d'examiner comment le processus de la parentalité a évolué en Algérie, en se référant aux changements sociaux, culturels et économiques par exemple, le film « La vie d'Après », mettra en lumière les défis et aspirations de la parentalité (maternelle incarnée par le personnage de Hadjer) dans un contexte socioéconomique comme ; ses rôles traditionnels en évolution, et les éventuels conflits et dilemmes. Tandis que « Aiche Btache », explorera les tensions entre tradition et modernité au sein de la famille de nos deux figures parentales, représentées par Mustapha El anka¹¹⁵ et Fatiha Sultane¹¹⁶. Enfin, « Rachida », présente la figure maternelle comme une source d'autorité qui prend une signification complexe dans un environnement où la sécurité et la protection des femmes sont en jeu. L'exploration de la situation économique chaotique éclaire les défis auxquels la famille est confrontée, offrant un aperçu des pressions socioéconomiques qui pèsent sur la figure maternelle. Le film traite aussi un schéma inhabituel d'exode et soulève des questions sur les facteurs qui poussent la famille à quitter l'environnement urbain pour trouver refuge dans un contexte rural. À travers les analyses que nous allons entreprendre en examinant les films mentionnés précédemment, nous tenterons de parvenir à une meilleure compréhension.

¹¹⁵TAZAROUT Abdelkrim, (2018). *Cinéma Algérien, édition ANEP, Alger. P.17.*

-(Mustapha El anankè) : Mustapha El Anka qui a joué dans une soixantaine de films a connu un grand succès populaire avec ce téléfilm. « Fils du célèbre maître de la chanson chaabi, El Hadj M'hamed El Anka, Mustapha El Anka obtient son certificat d'études à l'âge de 13 ans et intègre l'orchestre dirigé par son père en devenant percussionniste. Il se rend à Paris en 1947 et apprend à jouer de la guitare et du Banjo. Après la fin de la guerre d'Algérie, il retourne au pays et intègre le Théâtre National Algérien comme chanteur dans l'orchestre de Haddad El Djilali. Il a joué aux côtés des plus grands notamment Hassen El Hassani, Sid Ali Ouimet et d'autres. Il a interprété divers rôles sous la direction de réalisateurs célèbres comme Mohamed Lakhdar-Hamina, Merzak Allouache, Mohamed Boumait, Mahmoud Zemmouri et Pierre Richard. Mustapha El Anka décède le 03 Novembre 1993 à Alger. Il repose à El Ket târ où est enterré son illustre père. »

¹¹⁶Ibid. *Cinéma Algérien, édition ANEP, Alger. P.19.*



4.2 Carte artistique du film « AICHE BTNACHE » (Nid de douze) (1983)

Durée : 126 minutes

Type : fiction

Scénario & Réalisation : Mohamed Hilmi.

Paroles et musique : Mahfouz Bati

Chants : Hocine Lasnami

Acteurs : Mustapha El Anka, Fatiha Sultane, Fatiha Berber et Sid-Ahmed Agoumi.

4.3 Carte artistique du réalisateur

Mohamed Hilmi, réalisateur algérien, a commencé son parcours artistique à l'âge de dix ans. Après avoir quitté son village natal à treize ans pour Alger, il a débuté comme coursier dans une compagnie d'assurance tout en suivant des cours par correspondance. Il a ensuite fait ses débuts sur scène en 1947, mais c'est en rejoignant la radio en 1949 qu'il a véritablement entamé sa carrière d'artiste. Après l'indépendance, Mohamed Hilmi s'est distingué en tant qu'auteur de sketches humoristiques et s'est aventuré dans la réalisation de téléfilms et de courts métrages. Son film marquant « l'Après-pétrole » en 1986 a renforcé sa renommée. En 1993, il a réalisé son premier long métrage, « El Œuf Essaib », et a également écrit une comédie satirique intitulée « Démocra-cirque ou le cri du silence ».

4.4 Synopsis

Dans ce film, il est également question d'enfermement, de promiscuité et du poids des traditions. Un parallèle est réalisé entre un couple dit moderne et une famille dite traditionnaliste. En effet, le premier couple n'a que deux enfants et la mère travaille alors que sa voisine est confinée dans son modeste appartement et doit s'occuper de son mari et de ses douze enfants. Le réalisateur dénonce pêle-mêle la démographie galopante - les gens, pour des raisons religieuses - étant méfiant par rapport au planning familial, la mal vie, l'insalubrité, le chacun pour soi, la délinquance etc. Il souligne la transition qui s'opère dans la société algérienne avec l'émergence d'une classe moyenne, souvent éduquée. Les deux personnages centraux que sont les pères de famille vivent leur autorité parentale différemment. Le père des deux enfants dont la mère travaille exerce pleinement son autorité sans tomber dans l'autoritarisme et la démagogie. Il est l'image que veut se donner cette nouvelle Algérie qui peine à sortir des entraves de traditions souvent contre-productives que le père de la famille nombreuse représente. Au passage, le réalisateur égratigne le pouvoir en place en évoquant la gestion calamiteuse des entreprises, le favoritisme institué comme règle et le désintérêt des travailleurs pour leur outil de travail. Il adresse également un message en faveur de la planète et de l'environnement, chose rare à l'époque. Mohamed Hilmi délivre dans ce film un manifeste autant politique, sociétal que religieux. Il semble vouloir dire que la modernité est inéluctable mais que des traditions et coutumes, il ne faut garder que les « positives ». Il dénonce la croyance en des coutumes désuètes mais semble regretter l'abandon de celles qui, à ses yeux, sont importantes, à l'image de la solidarité, le vivre-ensemble. Il utilise le discours religieux dans la bouche de l'homme qui symbolise la modernité. Ce dernier, campé par le toujours excellent Si d'Ahmed Agoumi¹¹⁷, fait comprendre à son ami, père de douze enfants, interprété par l'émouvant Mustapha El Anka que le « Haram » (l'illicite) n'est pas la contraception mais le fait de ne pouvoir faire vivre décemment une famille aussi nombreuse. C'est également la surconsommation, le manque d'assiduité dans le travail, la non-protection de l'environnement.

¹¹⁷ *Ibid. Cinéma Algérien, Edition, ANEP. p14.*

4.5 Analyse des séquences du film

Dans le cinéma algérien, l'écran reflète les complexités d'une société en constante évolution. Au cœur de cette représentation visuelle se trouve la construction de l'autorité parentale, thème qui résonne au-delà des écrans et dans les détours de la réalité sociale. Le film « Aïcha Btache », datant des années 1983, est considéré comme une œuvre charnière, soulignant cette dynamique complexe. A travers de l'image filmique, la figure d'autorité parentale se concrétise à travers les deux protagonistes ; Fatima Sultane et le regretté Mustapha El Anka, parents de 12 enfants, engagés dans la lutte pour subvenir aux besoins de leur famille. Cette lutte met en lumière une question complexe ; l'interdiction de la contraception sous-tendue par des considérations religieuses. « Aïcha Btache » n'est pas seulement un film, mais un prisme à travers lequel se projettent des réalités socioculturelles profondes. À travers le portrait de Fatiha, gardienne des traditions et des coutumes au sein du foyer, se dessine une complexité teintée d'amertume. Cette image se nourrit des désillusions découlant des promesses politiques non tenues. Dans un contexte où modernité et tradition entremêlent leurs fils, l'Algérie se trouve à la croisée des chemins, où les valeurs anciennes et nouvelles forment un tissu social unique. Dans ce contexte, le rôle des femmes prend une nouvelle ampleur, s'émancipant progressivement de l'emprise domestique. L'autorité paternelle s'effrite, la violence à l'égard des femmes s'intensifie, et le célibat prolongé questionne les bases mêmes du patriarcat. Dans ce bouillonnement de changements, l'émancipation féminine émerge silencieusement, portée par l'accès à l'éducation, la participation active au marché du travail¹¹⁸. Le film nous invite à une réflexion profonde sur les rôles parentaux, dans cette Algérie en perpétuelle métamorphose.

- A chacune des apparitions de Fatiha Soltane sur les planches et l'écran de télévision, l'avis des spectateurs est unanime : « Cette femme est une grande comédienne et l'une des meilleures que le théâtre algérien ait formées. » Source ; Journal « El Wantan », Lundi 31/07/2006. p.22.

¹¹⁸ : Benyamina, Y. (2016). Kamel Kateb, *L'émergence des femmes au Maghreb : une révolution inachevée*. *Inssaniyat / 74*, إنسانيات. Consulté le 27 août 2020 à 14h48. DOI : <https://doi.org/10.4000/inssaniyat.17014>



Figure numéro (16) Capture d'écran n°01

« Aiche Btnache » (Nid de douze) de Mohamed Hilmi (1983), YouTube, ENTV 7 avril 2018

Dans cette image, la figure d'autorité qui lave le linge à la main est mise en avant-plan, occupant la majeure partie de l'espace visuel. Cela suggère que cette action est cruciale pour la compréhension de la scène et du personnage. La caméra est fixe dans cette image, ce qui crée une atmosphère de stabilité et de contemplation. Le choix d'une caméra immobile peut être interprété comme un moyen de focaliser l'attention du récepteur. L'arrière-plan sombre met en évidence la figure d'autorité et l'acte de laver le linge. La simplicité de l'arrière-plan permet de concentrer l'attention sur le personnage et l'action, évitant toute distraction visuelle. Cela peut également créer un contraste visuel fort entre la figure et son environnement, soulignant ainsi l'importance de l'action. L'angle de prise de vue est peut-être légèrement en plongée, ce qui pourrait signifier que le personnage est montré sous un certain angle d'autorité. La distance de la prise de vue est rapprochée, ce qui permet de capturer les détails des mains et de la bassine. Cette proximité renforce l'intimité visuelle et l'importance accordée à l'action du personnage.



Figure numéro (17) Capture d'écran n°02

« Aïche Btache » (Nid de douze) de Mohamed Hilmi (1983), YouTube, ENTV 7 avril 2018.

Dans cette scène de la cuisine, où la mère aide le père à porter vingt baguettes de pain, la composition visuelle semble jouer un rôle essentiel pour communiquer les thèmes sociaux complexes du film. La mobilité de la caméra et le positionnement des personnages dans l'espace dénotent l'atmosphère du foyer et les relations familiales. Le cadre se focalise sur les personnages, lesquels agissent comme figures centrales dans la représentation des problèmes sociaux. La mobilité de la caméra dans cette scène peut avoir des implications dramatiques. La caméra suit les personnages d'une manière fluide, d'où la création d'une connexion émotionnelle entre le public et les personnages, accentuant l'intimité de la scène. La scène met en avant une cuisine familiale, ce qui suggère une ambiance de chaleur, de vie quotidienne et de routine. Les éléments importants, comme les personnages et les baguettes de pain, sont placés au centre du cadre pour attirer l'attention du spectateur. En ce qui concerne les angles, l'utilisation d'angles frontaux ou légèrement en plongée contribue à une atmosphère de réalisme et de proximité avec les personnages.



Figure numéro (18) Capture d'écran n°01

Figure numéro (19) Capture n°02

« Aiche Btnache » (Nid de douze) de Mohamed Hilmi (1983), YouTube, ENTV 7 avril 2018.

Image 1 : La mère avec la main sur la joue et les yeux remplis de larmes. Elle (mère) est mise en avant-plan avec une main posée sur sa joue et des yeux remplis de larmes. Cette composition focalise l'attention sur son expression émotionnelle, suggérant qu'elle est au centre d'une scène émotionnellement intense. La caméra est immobile, ce qui renforce l'immersion du spectateur dans l'intimité de la scène. L'absence de mouvement caméra maintient l'attention sur les émotions visibles sur le visage de la mère. L'angle de prise de vue est probablement frontal ou légèrement incliné, ce qui permet aux spectateurs d'observer les expressions faciales de la mère directement. La distance de la prise de vue est probablement rapprochée, créant une proximité émotionnelle avec le personnage et intensifiant l'impact de ses émotions. L'éclairage peut être doux, mettant en évidence les détails du visage de la mère tout en créant une atmosphère intime. Le contraste émotionnel entre la douceur de l'éclairage et l'expression triste de la mère renforce l'intensité de la scène.

Image 2 : Le père avec un regard vague. Dans cette image, le père est mis en avant-plan avec un regard vague. La composition met en évidence son expression perdue, créant une atmosphère de confusion ou de profonde réflexion. Comme indiqué, la caméra est immobile. L'absence de mouvement contribue à renforcer l'intériorité du moment et permet au spectateur de se concentrer sur l'état émotionnel du père. L'angle de prise de vue peut être similaire à l'image précédente, frontal ou légèrement incliné pour capturer l'expression du visage. La distance de la prise de vue est également probablement rapprochée, accentuant la proximité émotionnelle et renforçant l'intensité du regard vague. L'éclairage peut être modéré, créant un équilibre entre l'obscurité et la clarté. Le contraste entre l'expression perdue du père et la luminosité modérée de l'image peut refléter son état d'esprit introspectif et la profondeur de sa réflexion.

4.5.1 Analyse et discussion selon Aumont et Marie

Tableau numéro (01-AB) ; Justification du père pour avoir douze enfants.

N°	Musique	Bruit s	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	A I	P (MS)
S1	Pas de musique	La voix des citoye ns présen ts à la mairie	L'agent : regarde le livret familial et rit ; quoi 16 enfants, mais c'est de la folie. Le citoyen : nous sommes des musulmans, chaque enfant ramène sa richesse avec lui	A l'intérieur de la mairie, devant le guichet des fiches familiales, ou nous trouvons l'agent qui fait sortir les fiches familiales et de l'autre côté les citoyens (une grande salle).	F	↔	01mn 05s

Tableau numéro (02AB) ; Le père à la mairie

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S2	Pas de musique	La voix des citoyens présents à la mairie	L'agent : regarde le livret familial et s'étonne ; 12 non ça va qu'est-ce qui vous arrive La figure parentale (MA) : Vous avez peur juste de les écrire et moi qui vit avec eux !!!!	Apparition du protagoniste du film Mustapha El Anka dans la scène et donne son livret de famille à l'agent pour extraire la fiche familiale (toujours à la Mairie)	Fixe	↓	02MN 3S

Tableau numéro(03AB) des séquences du film « Aiche Btnache »

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	PMS
	(-)	A part les voix de nos deux personnages	<p>-Directeur :je regrette de ne pas pouvoir les inscrire pour faute de places.</p> <p>-Le citoyen : il essaye d'aller avec le sentiment, en lui exposant le problème de son incapacité de les prendre en charge de la nécessité de les inscrire dans son établissement » s'il vous plait, je n'en peux plus les jerez ».</p> <p>- Directeur : L'institut est complet.</p> <p>Le citoyen :Je vais vous les ramener ici et vous allez faire d'eux ce que vous voulez !!!!!</p> <p>- Directeur : Sortez de mon bureau svp et allez -y vous occuper de vos enfants ! « TMAHEN BIHOM » !!</p>	L'espace est représenté par un bureau sans doute d'un directeur. Nous observons le citoyen qui s'est présenté à la Mairie pour la fiche familiale en présence du directeur de l'institut de la formation professionnelle dans le but d'inscrire ses trois enfants pour l'obtention d'un diplôme professionnel Nous observons l'image du réalisateur qui prend le rôle du directeur de l'établissement.	↔ ↑↓	M	01mn 42s à 03mn 13s

Tableau numéro (04AB) des séquences du film « Aiche Btnache »

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (M S)
S4	(-)	La voix des enfants	<p>Le père : Dieu merci l'école à autorisé à nos deux enfants de refaire l'année. On leur a épargné la rue.</p> <p>La mère : Hamdoullah (merci Dieu).</p> <p>Le père : Pas comme leur aînés deux frères !!ou ils ne peuvent même pas accéder à la formation professionnelle à cause de leur niveau scolaire. Et Kheira (leur fille) aussi n'a pas pu terminer sa scolarité !!</p> <p>La mère : Pour Kheira, même si elle n'a pas pu continuer l'école, elle m'aide à la maison</p>	L'espace est représenté par une pièce de séjour d'un petit appartement, ou nous trouvons une table dont nos deux protagonistes qui sont Mustapha El anka et Fatiha Sultane qui incarnent les personnages des parents des douze enfants. Leur discussion évoque le problème de l'éducation scolaire de leur enfant.	Fixe	↑↑	04mn 06s à 05mn 10s

Tableau numéro (05AB) des séquences du film « Aiche Btnache »

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (M S)
S5	Pas de musique	Bruits d'autres enfants à la maison	<p>La petite fille : Yema !Yema (maman).</p> <p>La mère : Oui ! quoi !</p> <p>La fille : donne -moi à manger tu sais que je dois aller à l'école.</p> <p>La mère : Attends que ton père ramène le pain.</p>	L'espace est représenté par le cadre du couloir de l'appartement, ou nous trouvons la petite fille et sa mère.	Moblie	↓↓	01mn 50s à 1mn40 s

Tableau numéro (06AB) des séquences du film « Aiche Btnache »

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	C	I	P (M S)
S6	(-)	(-)	<p>La mère en entendant cette conversation riposte en répliquant et s'adresse à Kheira : Personne ne t'as obligé à quitter l'école !!(avec un ère fâché).</p> <p>Kheira : Maman, tu sais bien pourquoi je n'ai pas pu terminer mes études.</p> <p>La mère : Tu voulais que je fasse toutes les tâches ménagères toute seule !!!</p> <p>La fille : Au mois si tu m'avais encouragé à tenir bon j'aurais pu aspirer à une formation professionnelle afin de vous aider financièrement.</p>	<p>Nous sommes dans la salle de bain ou nous trouvons les deux sœurs une scolarisée l'autre (Kheira) non et ou cette dernière encourage sa sœur à tenir bon pour ne pas abandonner ses études comme elle, en présence de la maman.</p> <p>NB/Dans cette période se sont toujours les filles qui font le ménage à la maison et rarement pour ne pas dire personnes d'autres (les garçons, les hommes d'une manière plus franche ne sont pas concernés).</p>	M	↔ ↓↑	

4.6 Discussion des résultats d'analyse

La séquence d'ouverture présente une ambiance réaliste et animée à l'intérieur de la mairie. Le choix de ne pas inclure de musique contribue à renforcer l'authenticité de la scène, en mettant en avant les bruits environnants. Les dialogues entre l'agent et les citoyens reflètent les valeurs et les croyances de la société, en mettant en lumière le contraste entre le point de vue de l'agent et celui des citoyens. L'utilisation de la caméra fixe permet de capturer la scène de manière objective, créant ainsi une sensation de réalité et d'immersion. L'angle de rotation de la caméra à droite et à gauche peut symboliser la tension ou le conflit entre les deux perspectives, soulignant ainsi le contraste entre la vision pragmatique de l'agent et la conviction profonde des citoyens. La deuxième séquence maintient une atmosphère réaliste et engagée, sans l'ajout de musique pour accentuer l'authenticité de la scène. Les bruits ambiants, y compris les voix des citoyens et les échanges de dialogues, contribuent à créer une ambiance immersive à l'intérieur de la mairie. L'introduction du protagoniste, Mustapha El Anka, ajoute une nouvelle dimension à la séquence. L'utilisation de la caméra fixe permet de mettre en avant l'interaction entre le protagoniste et l'agent, créant ainsi un focus sur leur dialogue. L'angle de la caméra, alternant entre en haut et en bas, peut symboliser la relation de pouvoir entre les deux personnages, avec l'agent représentant l'autorité officielle et Mustapha El Anka exprimant sa position avec une voix forte et confiante. Le dialogue entre l'agent et la figure parentale souligne les tensions et les désaccords entre les citoyens et l'administration. Les mots échangés reflètent la perception du protagoniste envers l'attitude de l'agent et mettent en lumière les défis auxquels les gens sont confrontés lorsqu'ils interagissent avec les institutions officielles.

La troisième séquence maintient le réalisme et l'engagement social qui caractérisent le film, en continuant à s'appuyer sur des choix techniques pour renforcer la narration. L'absence de musique contribue à créer une ambiance crue et authentique, laissant la place aux dialogues et aux bruits ambiants pour dominer la scène. Le dialogue entre le Directeur et le citoyen reflète les tensions et les frustrations qui se produisent lorsque les individus sont confrontés à des obstacles bureaucratiques. Les voix des personnages sont les principaux éléments sonores, mettant en avant la confrontation entre le citoyen et le Directeur de l'établissement. La scène se déroule dans un bureau, symbolisant la rencontre entre les individus et l'administration. L'utilisation de la caméra mobile et des angles variés (droite, gauche, en haut et en bas) ajoute de la dynamique à la scène, créant une tension visuelle qui correspond à la tension verbale entre les personnages.

Le choix de faire intervenir le réalisateur dans le rôle du Directeur ajoute une touche personnelle à la scène, peut-être pour accentuer l'authenticité du moment et pour établir une connexion plus profonde avec les personnages et les problèmes qu'ils rencontrent.

La quatrième scène continue d'explorer les défis et les préoccupations des personnages en utilisant des choix techniques spécifiques pour renforcer l'immersion et l'authenticité de la narration. L'absence de musique dans cette séquence maintient le ton réaliste du film, permettant aux voix des personnages et aux bruits ambiants de prendre le devant de la scène. Les voix des enfants en arrière-plan ajoutent une dimension réaliste, créant un effet sonore réaliste qui rappelle la présence de la vie quotidienne.

Le dialogue entre le père et la mère révèle les inquiétudes des parents concernant l'éducation de leurs enfants. Les voix des personnages restent au centre de l'attention, soulignant l'importance de leurs mots et de leurs préoccupations. Les répliques sont empreintes d'un ton de gratitude et de souci, reflétant leur réalité. L'espace de la pièce de séjour, où se déroule la scène, renforce le sentiment d'intimité et de proximité avec les personnages. La présence de la table ajoute une dimension visuelle au contexte familial et domestique. La cinquième séquence maintient la simplicité et l'authenticité du film en utilisant des choix techniques subtils pour plonger davantage le spectateur dans le quotidien des personnages.

L'absence de musique dans cette séquence permet aux voix des personnages et aux bruits ambiants d'occuper l'espace sonore, créant une atmosphère familière et réaliste. Les voix des personnages, en particulier celles de la petite fille et de sa mère, sont mises en avant, soulignant l'intimité de leur interaction. Le dialogue entre la petite fille et sa mère capture un moment intime et quotidien entre une mère et sa fille. Les répliques sont simples et réalistes, reflétant la nature des relations familiales et la routine quotidienne.

Les bruits d'autres enfants à la maison ajoutent une dimension de vie et de mouvement à la scène, renforçant le réalisme de l'environnement domestique. Ils créent également une ambiance chaleureuse et animée. L'espace du couloir de l'appartement, où se déroule la scène, renforce l'intimité de la situation. La caméra mobile et l'angle de l'image à droite et à gauche contribuent à créer une sensation d'être témoin de cette interaction de manière discrète, comme si le spectateur était un observateur privilégié du quotidien de la famille.

La sixième séquence, dépourvue de musique mais riche en bruits d'enfants et de dialogues familiaux, illustre de manière poignante les tensions et les désirs de la jeune génération au sein de la famille. L'absence de musique dans cette séquence permet aux voix des personnages et aux bruits de la vie quotidienne de dominer l'atmosphère.

La voix des enfants, en particulier celles des deux sœurs, est au centre de l'attention, évoquant la proximité de leur relation et la dynamique familiale. Le dialogue entre la mère et Kheira révèle une dynamique complexe entre les générations et les rôles assignés. La mère exprime son mécontentement envers Kheira, soulignant son ressentiment face au fardeau des tâches ménagères qu'elle a assumé seule. Les paroles de Kheira mettent en lumière les pressions qui l'ont poussée à quitter l'école et l'importance d'obtenir une formation professionnelle pour contribuer financièrement à la famille. Le cadre de la salle de bains ajoute une dimension d'intimité à la scène, révélant un espace où des discussions sincères et émotionnelles peuvent avoir lieu. La caméra mobile et les angles d'image en haut et en bas accentuent cette sensation d'intimité et de proximité.

Dans « Aich Btnache », la théorie de la représentation d'absent/présent de Louis Marin est observée à travers la représentation des enfants et des parents. Ou, ils sont souvent confrontés à des défis et des pressions invisibles mais omniprésents, tels que la pauvreté, les difficultés scolaires et les tensions familiales. Ces défis, considérés comme des absents, sont rendus présents à l'écran par le biais du comportement et des interactions des enfants. Par ailleurs, ils en lumière leurs effets sur leur vie quotidienne et leurs relations avec leurs parents.

En outre, les parents, en tant que figures d'autorité, luttent pour maintenir leur autorité et la cohésion familiale malgré les obstacles socio-économiques. Ainsi, leur autorité traditionnelle et leur capacité à subvenir aux besoins de leur famille sont également considérées comme des absents, étant donné les défis auxquels ils sont confrontés. Dans ce cas, ils sont rendus présents à travers les moments où leur autorité est contestée, soulignant ainsi les tensions et les défis auxquels sont confrontées les familles dans l'Algérie des années 80.

De ce fait, l'approche de Nicole Brenez nous aide à mettre en avant la manière dont le réalisateur représente les corps des personnages par rapport à leur environnement. Par exemple, la manière dont les personnages occupent l'espace dans leur logement surpeuplé peut être analysée pour comprendre visuellement les tensions et les défis auxquels la famille est confrontée : le manque d'intimité pour dormir et le problème de l'absence d'espace pour

étudier ou se reposer. Par ailleurs, ces éléments, exprimés par la représentation des corps, illustrent les difficultés quotidiennes auxquelles ils font face, renforçant ainsi le réalisme de la représentation et contribuant à la construction de l'univers visuel du film. Cela souligne ainsi les réalités socio-économiques de la vie des familles en Algérie dans les années 80.

Dans « Aïch Btache », l'approche « faire parler/faire taire » est appliquée à la mise en abyme du réalisateur qui se donne la parole à l'intérieur du film. En effet, lorsqu'il prend la parole, il fait parler son propre point de vue et ses explications sur les problèmes sociaux du pays. De cette manière, il interrompt ainsi temporairement le déroulement narratif du film. Cette intervention directe du réalisateur fait taire visuellement les autres éléments de l'intrigue.

Suite à notre interview (*cf.* annexe (16)), l'intervention de Fatiha Sultane a révélé des éléments intéressants pour notre recherche sur la figure d'autorité parentale. Dans « Aïche Btache », elle a souligné que *« cette figure reflète une fragilité intérieure. Cette fragilité est exprimée par la force des facteurs exogènes, tels que le manque de finances et d'autres endogènes, liés à l'incapacité de prendre en charge les douze enfants »*.

Deuxième film algérien pour la figure d'autorité parentale



4.7 Carte artistique du film « La Vie d'Après »

Durée : 1h47mn.

Directeur de la photographie : Ahmed Talentitikite

1^{er} Assistant réalisateur : Najib Oulebsir.

Réalisateur : Anis Djaad.

Montage image : Valérie Pico

Montage son ; Rym Sebag

Son : Dolby 6.1

Comédiens ; Lydia Larcin (Harder), Ahmed Belmoumène (Jamil), Djamel Barak (Kader), Samir El Hakim (Mohamed), Hadjla Kheladi (Fatma).

4.8 Fiche signalétique du réalisateur

Journaliste et romancier, Anis Djaad est né le 29 Avril 1974 dans le quartier populaire de Bab el Oued, à Alger. Il est venu au cinéma en 1996 en tant que stagiaire à la réalisation auprès du cinéaste Djamel Beloued qui réalisait son long métrage « França Ya França ». En 2012, Anis Djaad passe à la réalisation avec son premier court métrage « Le hublot » qui a brillé dans les festivals internationaux. Deux ans plus tard, même succès pour son second court métrage « Passage à niveau ». Ce, avant de réaliser, en 2016, son troisième court métrage à Paris, « Le voyage de Keltoume », qui l'imposera comme réalisateur incontournable du jeune cinéma algérien. En 2019, il passe au long métrage avec « La vie d'Après » qui a obtenu en 2022 le

Tanit d'or de la première œuvre et le prix de la critique africaine aux Journées Cinématographiques de Carthage. Il prépare le tournage de son second long métrage, *Terre de vengeance*, qui est prévu à la fin de l'année.

4.9 Synopsis

Au cœur d'un douar dans l'Ouest algérien, une femme solitaire exerce humblement le métier de femme de ménage, luttant pour gagner sa vie honnêtement. Depuis la mort de son mari, vit avec son fils de 17 ans Djamil. La tranquillité de son existence est soudainement perturbée à cause des rumeurs malveillantes, dont c'est le sort de toute femme qui voudrait rester toute seule dans la société algérienne. Ces rumeurs, qui suggèrent qu'elle entretient des liaisons illicites avec le chef de service dans la Mairie où elle travaille. Face à ces calomnies qui semblent insurmontables, la femme prend une décision irréfléchie ; de fuir son village natal, laissant derrière elle tout ce qu'elle a toujours connu. Animée par le désir de préserver sa dignité et celle de son fils, elle se tourne vers la ville en quête d'un refuge. Cependant, cet exode vers l'urbain ne fait que jeter sur son chemin des obstacles encore plus ardues. Dans l'espace citadin, elle est confrontée à des épreuves qui exigent une force accrue, tant pour elle que pour son enfant. À travers des tâches mal payées, elle tente de construire une vie nouvelle et pour elle et son fils. Néanmoins, sa détermination à échapper aux murmures venimeux qui ont assombri son passé demeure son guide dans ce périple chaotique. Le film présente un récit poignant de peur et de fuites. La protagoniste, paralysée par la crainte, trouve dans la fuite une échappatoire à l'oppression constante des hommes malveillants qui l'entoure. Elle incarne les contraintes étouffantes qui pèsent sur de nombreuses femmes algériennes, réduites au silence par des normes ambiguës. Le film examine la manière dont ces femmes, guidées par la nécessité de préserver leur réputation et celle de leur famille, peuvent choisir la fuite comme un acte de survie dans un monde où les voix féminines sont souvent réduites au silence. Dans le cadre de cette production filmique, nous entreprendrons une étude approfondie des photogrammes qui composent l'œuvre. Il convient de souligner que le réalisateur Anis Djaad nous a généreusement octroyé une totale liberté pour disséquer le film à notre guise grâce à une autorisation écrite. Cette latitude analytique découle de l'objectif fondamental de mener à bien des investigations de nature académique.

4.10. Analyse des photogrammes du film « La vie d'après »



Figure n°(20) capture d'écran.

Le premier plan ouvre le film en plongée, la caméra circule dans un espace réduit, d'une pièce à l'autre, en suivant les personnages filmiques, Hadjer, la figure d'autorité maternelle et Djamil, son fils. La voix off du début donne la parole aux images. Le réalisateur montre le jeune visage du jeune homme en plan rapproché devant celui de sa mère. La composition visuelle de ce photogramme montre un cadre rapproché de nos deux acteurs ; le fils fait avancer l'histoire du film. La lumière demeure atténuée dans le but de faire valoir le type de communication entre la mère et le fils. Le « claire –obscur » dans cette image a pu créer un effet d'asymétrie et a été un pouvoir d'attraction. Le plan, grâce au hors champs, attire des éléments de composition de l'image qui représentent un échantillonnage d'un milieu correspondant à la salle de séjour, pièce de vie de la maison. Le mobilier se limite à de simples « lhoufe » (couverture) et des « mkhad » (oreillers) superposés les uns sur les autres dans un coin de la pièce comme on peut le voir dans toutes les maisons de l'ouest algérien. Le flashback démontre la force de leur relation non communicative : le matin, au réveil, ils ne se disent pas bonjour. Cependant, avec le sourire, la mère s'affaire en cuisine et rappelle à son fils qui s'apprête à partir aux champs de ne pas oublier son couffin pour le déjeuner. Cette image montre aussi l'absence du père, le représentant en uniforme sur une photo encadrée. La présence de la figure d'autorité paternelle atténuée par le « portrait » accompagnera la figure d'autorité maternelle tout au long du film.



Figure n°(21) Capture d'écran

Le film, à travers cette image propose une géographie hors de la politique, hors du temps, mais profondément ancrée dans les problèmes de la société algérienne. Le refuge de la fuite de la jeunesse algérienne vers l'inconnu est la disparition par le suicide. Cette image s'ouvre sur la découverte d'un cadavre pendu à un arbre que le réalisateur a préféré ne pas identifier. Vers la quatrième minute, La scène nous surprend avec le l'image du suicide afin de montrer, de prime abord, que le jeune algérien face à l'injustice sociale, aux fléaux sociaux, à la paupérisation grandissante, à l'absence de perspective, ne craint pas de mettre fin à ses jours. L'acteur Djamil subit de plein fouet ce choc. On le voit se mettre à courir pour marquer le besoin illusoire de fuir. Après la mort de son ami, Djamil se retrouve esseulé, envahi par un sentiment de douleur qui caractérise la marginalisation de son environnement sociétal.



Figure n°(22) Capture d'écran.

Cette scène filmique montre Djamil et sa mère dans la cour de leur maison « El Housche » ; c'est-à-dire la petite cour. Derrière la porte, se font entendre des cris menaçants d'un groupe de jeune venu se venger sous prétexte que Djamil a fait des avances à sa sœur. Cette image (mère – fils) en plongé dans le but de créer scène très forte qui la force de retenir son fils en l'empêchant de sortir. Ainsi, la mère utilise toutes ses forces, en bloquant son fils pour lui épargner un danger certain. Fortement affecté par les rumeurs qui courent à propos de sa mère, la perte de son travail, l'interdiction de fréquenter le café du village, l'isolement, un sentiment incommensurable de suspicion s'installe en lui à tel point qu'ils ne s'échangent plus le moindre regard. La scène révèle également l'état émotionnel fragile de Djamil. La relation entre la figure d'autorité maternelle et son fils, autrefois empreinte de complicité et de confiance, semble être bouleversée par les événements et les pressions extérieures. La scène transcende les barrières du temps et de la culture, touchant un fil universel de la relation entre mère et fils. Elle incarne l'essence de l'autorité maternelle, celle qui, dans une époque de changements et de perturbations, reste une constante rassurante.



Figure (23) capture d'écran

La présence d'une pyramide composée du cadre de la photo du défunt père, de la mère et du fils reste un élément clé de la composition, mais la mobilité de la caméra ajoute une dimension dynamique à cette structure. La caméra mobile pourrait suivre ou explorer les personnages et la scène d'une manière qui renforce les tensions et les interactions entre eux. La mobilité de la caméra ajoute une nouvelle couche de signification à l'image. Le mouvement de la caméra peut être utilisé pour focaliser l'attention sur différents aspects de la scène, soulignant potentiellement les expressions et les interactions émotionnelles des personnages. L'angle de prise de vue et la distance pourraient varier en fonction du mouvement de la caméra. L'utilisation d'angles différents et de plans variés tout en maintenant la mobilité ajoute un sentiment de dynamisme et d'immersion, permettant aux spectateurs de vivre la scène à travers le mouvement de la caméra. Il peut également être utilisé pour introduire des éléments d'hors-champ ou de flash-back de manière plus fluide. Par exemple, la caméra mobile pourrait se déplacer pour révéler des éléments visuels importants qui étaient précédemment hors du cadre, ou elle pourrait créer une transition visuelle pour amener un élément de flash-back dans la scène. Le mouvement de la caméra peut influencer la perception du silence et de l'attente. Par exemple, un mouvement lent et méthodique de la caméra pourrait renforcer le sentiment d'attente prolongée, tandis qu'un mouvement plus rapide crée un sentiment d'anxiété.



Figure (24) capture d'écran

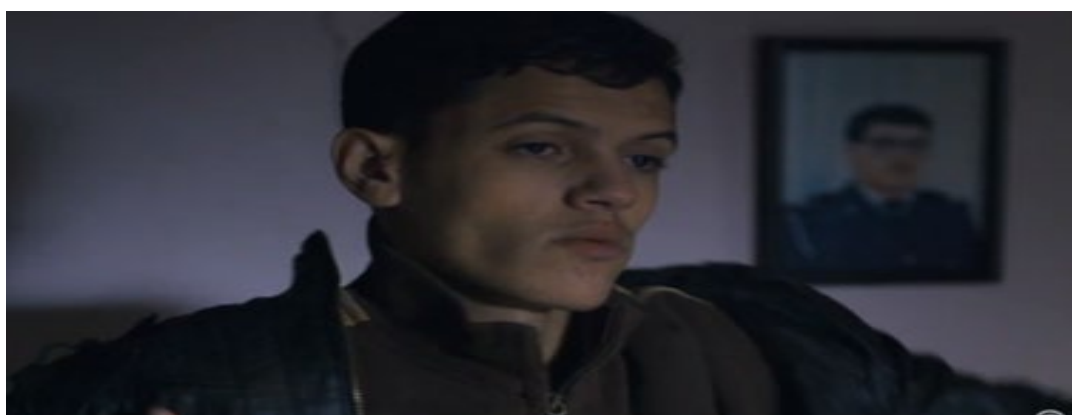


Figure (25) capture d'écran

Les deux images semblent exprimer un contraste émotionnel et visuel entre la mère et le fils, tout en utilisant des éléments visuels pour renforcer les thèmes de la peur, de la préoccupation et de l'absence. L'effet clair-obscur, qui est la combinaison de zones lumineuses et sombres dans l'image, renforce la tension émotionnelle. Dans le cas de la mère, cet effet met en lumière sa peur intérieure et sa frayeur face au danger. Son regard absent, fixant sans rien voir de précis, témoigne de sa préoccupation profonde. La mère, debout devant la fenêtre, avec son regard absorbé par ses pensées, montre sa vulnérabilité émotionnelle. Cette image met en avant le côté humain et fragile de la figure d'autorité maternelle, dévoilant sa peur intérieure et sa fragilité émotionnelle face aux défis. D'autre part, Djamil, assis et regardant le sol, montre sa détresse et sa préoccupation. Ses yeux rivés sur le sol semblent indiquer qu'il est perdu dans ses pensées, cherchant désespérément à comprendre et à se libérer du fardeau de ses doutes. La position assise et le regard baissé renforcent l'idée d'un poids émotionnel. L'arrière-plan flou du portrait du défunt père apporte une dimension symbolique importante à l'image. Le fait que ce portrait soit toujours présent, malgré la disparition physique du père, suggère qu'il continue d'avoir une influence sur la vie de la famille. Le portrait représente la

figure d'autorité paternelle et incarne un sentiment de sécurité et de stabilité. La fêlure sur le mur peut symboliser la cassure ou la fracture au sein de la famille. Elle renforce le sentiment de déséquilibre et de conflit. La présence du portrait du défunt père, mis en évidence dans le flou de l'arrière-plan, illustre la manière dont il continue d'occuper une place prépondérante dans leur vie malgré son absence physique.



Figure (26) capture d'écran

L'image capture un moment clé du silence rompu et l'effet d'un prêche religieux qui influe sur les émotions des gens. Elle vise en particulier Hadjer, et sur la dynamique de l'autorité au sein de la famille.

Dans ce sens, la composition visuelle présente deux personnages dans la pièce de vie. Ce cadrage fixe crée une impression de stabilité et de concentration sur les personnages et leurs expressions. Cette fixation sur les personnages souligne l'importance de leur interaction émotionnelle et des changements qui en découlent.

En effet, la continuité du contraste entre le calme initial et l'impact émotionnel du prêche religieux est marqué par un silence soudainement rompu par un son intense. Ce moment, provoqué par l'imam du village condamnant la mixité sociale, semble être un tournant dans la scène et probablement dans l'intrigue globale.

Cependant, le prêche religieux semble toucher Hadjer au plus profond de son être, remettant en question ses croyances et sa position au sein de la famille. La perte de sa force de maîtrise de soi peut fragiliser son autorité, en particulier vis-à-vis de son fils, créant potentiellement une tension entre la figure d'autorité maternelle et son rôle de mère.



Figure (27)capture d'écran

Cette image sombre et obscure prépare le spectateur à une scène intense et émotionnelle. Elle évoque la peur du danger qui menace Hadjer et Djamil. En effet, les gestes corporels, définis par l'utilisation du plan rapproché pour accentuer l'intimité émotionnelle, suscitent l'attention du spectateur sur les détails. Ainsi, cette image obscure crée un cadre filmique qui incite le spectateur à entrer dans un espace d'imagination. Alors que la composition est délibérément restreinte pour attirer l'attention sur les personnages et les émotions qui se déroulent, le spectateur est préparé ainsi à ressentir l'angoisse et la tension qui enveloppent les personnages. Dans ce cas, la frayeur partagée par Hadjer et Djamil renforce leur lien émotionnel. L'utilisation du plan rapproché dans cette image incite le spectateur à s'immerger davantage dans l'intimité émotionnelle des personnages. En ce sens, le spectateur est poussé à scruter les moindres mouvements, expressions et gestes, renforçant ainsi l'effet de tension et d'émotion.



Figure (28) capture d'écran

Cette image capture la fuite désespérée des deux protagonistes, Hadjer et Djamil, hors du tumulte destructeur de la rumeur et du mensonge. En effet, la détermination de la caméra à suivre leur mouvement de près en loin renforce l'urgence de leur situation et l'absence de direction claire dans leur fuite. Dans cette continuité, la caméra suit les personnages de près, créant un sentiment d'intimité et d'urgence. Cette détermination de la caméra à se focaliser sur les personnages met en lumière leur voyage tumultueux et souligne le sentiment de leur isolement dans leur quête d'échapper au tourbillon de la rumeur. En outre, la description suggère que leur fuite n'est pas guidée par un projet précis, mais plutôt par une nécessité de fuir l'adversité. Ici, la caméra demeure concentrée sur eux et souligne un caractère désordonné et chaotique de leur évasion. La valise à roulettes et le bruit aigu qu'elle fait en roulant sur l'asphalte deviennent des symboles du moment crucial vers un salut espéré. Ce bruit accentue l'importance de leur décision de fuir, ajoutant une dimension sonore à l'image visuelle. Par ailleurs, la route représente l'espace qu'ils traversent et qui devient le sujet profond du film. Un espace ouvert, à la fois vaste et potentiellement hostile, reflète l'incertitude de leur avenir. Ainsi, leur maison, qui était autrefois un espace de sécurité, ne l'est plus. La fuite des personnages crée une tension palpable, renforcée par cette route voie sans issue. La détermination de la caméra à capturer ce moment souligne leur impasse et leur lutte.



Figure (29) capture d'écran

L'image décrite met en scène le personnage de la mère, visiblement épuisée et affaiblie. Elle est désormais loin de son rôle d'autorité. Elle se trouve plongée dans un univers rempli de doutes et de peur face à l'inconnu. En effet, ce photogramme dépeint la mère avec la tête appuyée sur le dossier du siège dans un bus qui les transporte vers de nouveaux horizons. Son regard diffuse une certaine amertume mais semble trouver un certain réconfort en présence de son fils. En contraste, le fils choisit de se laisser transporter, non pas par une simple obéissance, mais parce qu'il ne voit pas d'autres alternatives. Cette attitude est perçue comme un manque de courage ou un signe de passivité.

Par ailleurs, la composition visuelle de cette image est caractérisée par de grands plans et des prises de vue de profil. Ce choix du réalisateur souligne une certaine instabilité et une incompréhension perceptible à travers le dialogue silencieux entre la mère et le fils. La fuite qu'ils entreprennent révèle, entre autres, la fatalité qui les touche à cause des circonstances qui accumulent une série d'événements qui continuent de les suivre.



Figure numéro (30) Douzième photogramme

Cette image présente deux nouveaux personnages, Mohamed et sa femme Fatma, et offre un aperçu du bidonville où ils sont destinés à vivre en attendant des jours meilleurs. Les choix visuels adoptés dans cette scène transmettent des informations cruciales.

Interprétation des personnages :

Mohamed est représenté de dos, souvent associé à l'éloignement et au détachement. Son visage non dévoilé crée un sentiment de mystère. Djamil appréhende Mohamed à une distance considérée comme sécuritaire, le fixant pour tenter de mieux le connaître. Hadjer semble fatiguée par le temps et les événements, mais son sourire contradictoire cherche l'apaisement et un peu de répit. Fatma, l'amie de Hadjer, tente de créer une ambiance conviviale pour faciliter la connexion entre son mari Mohamed et les deux protagonistes.

Contexte de l'image :

L'arrière-plan révèle à l'observateur l'environnement para-urbain dans lequel se déroulera le reste du film. Il met en lumière le fait que le déplacement de Djamil et de sa mère n'est pas un simple exode vers la ville, mais plutôt un exode pire que celui de la migration rurale, car ils ont fui le douar (village) pour finalement s'installer dans un bidonville où les commodités de vie humaine font défaut.



Figure numéro (31) Treizième photogramme

Dans ce cadre, les yeux de Djamil et Hadjer sont dirigés vers la droite, évoquant potentiellement un regard tourné vers l'avenir cependant incertain. Cela symbolise ainsi les aspirations profondes de nos personnages.

Symbolisme de la direction visuelle

C'est comme si cette direction visuelle incarnait l'espoir d'un avenir meilleur, même dans les moments de turbulences actuels. Les regards convergents révèlent dans ce cas une ambiguïté d'objectifs.

Confrontation à la réalité

Mais la réalité les rattrape et les contraint à faire face à une autre décision plus difficile que celle de fuir le village. La mère et le fils ne pourront plus partager le même toit, car la baraque de Fatma ne pourra pas les contenir tous les deux. Cette séparation imposée vient non seulement affaiblir l'autorité de la figure maternelle, mais endosse également la fragilité de leur situation.

Impact de la décision sur leur lien

Malgré leurs rôles distincts, Hadjer et Djamil partagent un lien profond, et cette décision bouleverse leur pronostic familial. Devant ce nouveau défi, les expressions des personnages traduisent leurs inquiétudes communes.

Expressions individuelles

Les regards, bien que tournés dans la même direction, sont submergés de préoccupations individuelles. Perdus dans la distance, les traits soucieux des deux personnages incarnent l'anxiété et la confusion qui accompagnent cette nouvelle réalité. Effectivement, c'est l'effet du plan rapproché et de la lumière franche.



Figure numéro (40) image jumelle (le fils).



Figure numéro (41) image jumelle (La mère).

Scènes nocturnes: Hadjer et Djamil

Les deux scènes nous transportent dans la première nuit dans les fins fonds de la ville. Un moment crucial où Hadjer et son fils Djamil se retrouvent pour la première fois séparés le soir, plongés dans des espaces restreints et étrangers.

Esthétique sombre et obscure

Le réalisateur choisi ici pour une esthétique sombre et obscure. Cet éclairage symbolique reflète les tourments émotionnels qui agitent les personnages, plongés dans l'instabilité, la peur, et la déchirure.

Contraste entre la sécurité passée et l'incertitude présente

Le cadre éclaire la scène d'une lueur incertaine, mettant en avant le contraste entre la sécurité passée et l'incertitude présente.

Espaces restreints et étrangers

Hadjer se trouve dans la cuisine de son amie Fatma, un espace qui autrefois aurait pu symboliser la convivialité et la chaleur, mais qui est maintenant teinté d'incertitude.

Djamil se retrouve dans un bain maure, un lieu qui normalement évoque le soin et la détente, mais qui dans ce contexte, prend une connotation d'aliénation.

Composition de l'image

La composition de l'image joue un rôle crucial pour transmettre ces émotions. Les acteurs sont disposés dans leurs espaces respectifs, allongés sur leur couche, mais leur repos est perturbé par un sentiment d'impuissance palpable. Leurs visages reflètent la tension intérieure et l'inconfort, illustrant le tourment causé par cette séparation forcée.

Perte de repères de la figure maternelle. Les deux scènes montrent le début de la perte de repères de la figure maternelle en tant qu'autorité. Le réalisateur choisit de capturer ce moment crucial avec une atmosphère inquiétante, en utilisant l'obscurité pour symboliser les doutes qui s'insinuent dans la vie de ces deux personnages. En évoquant l'impuissance et la fragilité de la figure maternelle.



Figure (42) capture d'écran l'image de la mère en déclin

Cette image réunit les deux personnages principaux. Le réalisateur a utilisé la composition visuelle de manière stratégique pour communiquer des informations essentielles sur la dynamique entre le fils et la figure d'autorité maternelle.

Composition visuelle

La fixation de la caméra joue un rôle clé dans la construction de cette scène.

Pour le cadrage, une attention particulière a été portée à la hauteur relative des deux personnages.

Le fils est placé légèrement en hauteur par rapport à la mère, ce qui diminue son autorité.

Significations du choix visuel

Ce choix visuel révèle plusieurs significations:

La position en hauteur du fils symbolise sa montée en puissance ou sa prise de conscience croissante, alors que sa mère est en retrait.

C'est une inversion des rôles, où le fils devient un refuge pour la mère en quête de réconfort ou de sécurité.

Le cadrage permet également de mettre en avant le regard franc du fils.

Ce regard peut suggérer une nouvelle forme d'ouverture à la communication entre les deux personnages, ce qui contraste avec la position traditionnelle de l'autorité maternelle.

Le choix du réalisateur de montrer la figure d'autorité maternelle en bas de son fils illustre un moment de vulnérabilité pour la mère, où son regard ne quitte plus le fils.



Figure n°(43) capture d'écran.

L'image dépeint les prémices de la transformation de la figure d'autorité maternelle, Hadjer. Un changement clé se manifeste par sa quête de sources de revenus pour subvenir aux besoins de sa famille.

La scène de préparation du pain

La scène la montre en train de préparer du pain traditionnel, qui devient un symbole du défi auquel elle est confrontée pour assurer sa subsistance. Cette action quotidienne, bien qu'apparemment simple, symbolise la résilience et la détermination de Hadjer à s'adapter à de nouvelles réalités économiques.

Confrontation avec le boucher

La scène prend un tournant dramatique lorsqu'elle se retrouve confrontée à des hommes frustrés et pervers, notamment le boucher. Cette confrontation soulève des problèmes plus complexes de pouvoir et de vulnérabilité. La maîtrise de cette mise en scène, en utilisant des plans de plongée et de contre-plongée pour créer un jeu visuel entre les notions de « dominé / dominant », dont les plans renforcent le dynamisme de la scène et mettent en évidence les enjeux de pouvoir entre les deux personnages, mettant en lumière la vulnérabilité de Hadjer face à l'autorité perverse du boucher.

Conséquences de la quête d'indépendance

La juxtaposition de ces plans contribue également à illustrer l'évolution complexe de la situation de Hadjer et son interaction avec le boucher dévoile les conséquences tragiques de cette quête d'indépendance.

Technique visuelle

La composition visuelle, qui joue avec les plans de plongée et de contre-plongée, ajoute de la profondeur à la scène et souligne la dualité des enjeux de pouvoir. Cette technique visuelle enrichit la narration en exposant les tensions et les conflits intérieurs du personnage principal qui est la figure d'autorité parentale.



Figure n°(44) Séquence n°01.

Cette image nous transporte dans une scène cruciale qui reflète à la fois les pressions extérieures sur la figure d'autorité maternelle et son propre état de vulnérabilité croissante.

Composition de l'image

Dans cette image, un cadre frontal est choisi pour mettre en avant la confrontation entre Hadjer et le propriétaire de la baraque. Ce choix renforce l'intensité dramatique de la scène en établissant une proximité visuelle avec les personnages, invitant ainsi les spectateurs à entrer de manière immersive dans la situation.

Effets du cadre frontal

Le cadre frontal crée également une sensation d'intimité forcée, amplifiant la menace imminente qui pèse sur Hadjer.

Rôle des regards

Les regards jouent un rôle crucial dans cette composition:

Les yeux menaçants du propriétaire de la baraque projettent une hostilité palpable, soulignant son pouvoir et sa détermination à exercer un contrôle sur Hadjer.

Le regard craintif de Hadjer met en lumière sa vulnérabilité croissante et sa perte d'autorité.

Dynamique de pouvoir

La juxtaposition de ces regards opposés génère une tension dramatique et met en évidence la dynamique de pouvoir asymétrique entre les deux personnages.

Disposition des personnages

La disposition des personnages en profil renforce encore cette dynamique:

L'homme, en position de face, est présenté comme la force dominante et menaçante. Son attitude et sa posture suggèrent un sentiment de supériorité et de contrôle.

Hadjer, prise de profil, apparaît plus vulnérable et soumise.

Effet de la mise en scène visuelle

La mise en scène visuelle accentue ainsi la disparité de pouvoir entre les deux, renforçant le sentiment d'oppression et de déséquilibre.



Figure n°(45) Séquence n°02. Le personnage de l'algérois.

Analyse du personnage de l'Algérois dans le film

Monsieur Khan livre une performance saisissante en incarnant le personnage de l'Algérois dans le film. Cependant, il convient de noter que ce choix de casting n'a pas été arbitraire, mais plutôt stratégique. Selon les propos du réalisateur Djaad : « *Khan avait des difficultés à maîtriser l'accent de Mostaganem, ce qui a incité le réalisateur à lui attribuer le rôle de*

l'Algérois. » Cette décision peut être interprétée comme une manifestation de la discrimination positive, où l'on offre des opportunités spécifiques à des individus pour compenser des désavantages ou pour promouvoir la diversité au sein d'un film.

La scène clé

La scène où l'Algérois apparaît en plan rapproché est une étape cruciale du film, car elle cristallise la nature problématique et perverse de ce personnage. L'aspect visuel de la scène, avec l'acteur visiblement ivre, met en lumière son état altéré et soulève des questions sur sa moralité et sa décence. Cette mise en scène sert à justifier, d'une manière tordue, son comportement inacceptable envers Hadjer.

Rationalisation de l'acte violent

L'acte violent qu'il tente de commettre est ainsi rationalisé par son état d'ébriété, créant un angle de défense absurde et inacceptable. Les paroles séductrices et parfois provocantes de l'Algérois ajoutent une couche d'ambiguïté à la scène. Le réalisateur explore subtilement les dynamiques de pouvoir et de manipulation présentes dans les relations de genre. La caméra capte les expressions faciales et les gestes de l'Algérois, révélant son intention de profiter de la vulnérabilité de Hadjer pour assouvir ses propres désirs. Le choix de mettre en avant ces aspects renforce le portrait d'un homme manipulateur et prédateur.

Thème plus large du sexisme et de l'oppression

Plus largement, cette scène est emblématique d'une réalité plus profonde ancrée dans la société. En exposant la violence et la manipulation des hommes envers les femmes, le réalisateur aborde le thème plus large du sexisme et de l'oppression. Cette image cinématographique met en évidence les frustrations et les désirs non contrôlés de certains hommes algériens envers les femmes qui, bien qu'elles ne fassent pas partie de leur famille, sont perçues comme étant sacrées et réservées à leur exploitation.

Symbole visuel puissant de l'oppression masculine

La main de l'Algérois tentant d'écraser le visage de Hadjer devient un symbole visuel puissant de l'oppression masculine. Cette image frappante reflète l'hégémonie et le désir de domination, soulignant la manière dont les hommes abusent de leur pouvoir pour soumettre les femmes. Le réalisateur utilise ce moment clé pour susciter une réflexion profonde sur les dynamiques de genre, sur la façon dont la société tolère et parfois normalise de tels comportements toxiques.



Figure n°(46) capture d'écran.(l'oppression de la femme)



Figure n°(47) capture d'écran.(violence envers la femme).

Ces deux images cinématographiques dévoilent l'oppression conformiste portée à son apogée, matérialisée à travers la violence infligée aux femmes, en particulier à la femme algérienne.

Dans cette représentation, la femme est utilisée comme moyen de prouver sa prétendue infériorité et est réduite au statut d'objet d'assouvissement. Le réalisateur nous invite à contempler cette réalité brutale du harcèlement, où la violence devient le moyen de maintenir les femmes sous contrôle et dans une position subordonnée.

La violence envers les femmes

Par-delà cette violence physique, ces scènes soulèvent un aspect profondément enraciné de la société. Pour la première fois nous révèle le réalisateur Djaad que « *la caméra pointe du doigt la frustration et l'incapacité des hommes en Algérie à gérer la présence de femmes qui ne sont ni leurs épouses ni membres de leur famille* ».

L'hégémonie masculine

Ces femmes, considérées comme appartenant à l'ordre du « sacré », sont pourtant les victimes des désirs incontrôlés de ces hommes. Ces derniers se croient en droit de disposer des autres femmes à leur gré, un comportement qui révèle l'hégémonie masculine malveillante.

Symbolisme de l'oppression

L'image marquante de l'Algérois, dont la main imposante tente d'écraser le visage de Hadjer, l'étrangère, symbolise cette hégémonie. La main, un symbole de pouvoir et de domination, illustre la tentative de cet homme malveillant d'étouffer la voix de Hadjer, de la réduire au silence et à la soumission.

Réflexion sur la violence de genre

Cette image graphique incarne l'essence même de l'oppression et de la violence de genre. Dans un contexte plus large, ces images cinématographiques reflètent une réalité troublante, mais elles nous appellent aussi à la réflexion.

Appel à l'action

Elles exposent le besoin de remettre en question les normes sociales et les attitudes toxiques envers les femmes. En exposant la violence et l'oppression de manière si crue, le réalisateur nous invite à regarder au-delà de la surface et à reconnaître les dynamiques profondément enracinées qui alimentent de tels comportements.

Le potentiel des images

Ces images puissantes ont le potentiel de susciter une prise de conscience collective et d'encourager un dialogue crucial sur le traitement des femmes et la nécessité d'un changement social et culturel.



Figure n°48 : Séquence 04 (Mohamed, prédateur de nuit)

Une nouvelle facette de l'homme dans la séquence cinématographique

Dans cette séquence cinématographique, une nouvelle facette de l'homme se dévoile. C'est une figure tout aussi viciée, à la recherche d'une proie fragilisée et vulnérable.

Le personnage de Mohamed

Le réalisateur dans ce film, met en lumière le personnage oisif et désœuvré, Mohamed. Sa dépendance envers les revenus de sa femme dépeint un tableau de dépendance inversée.

Représentation et société moderne

Cette représentation interpelle les notions traditionnelles de genre. Elle fait écho à l'évolution de la société moderne vers une vision d'égalité entre hommes et femmes, où l'homme peut se positionner en tant qu'homme au foyer. Cependant, la scène peint un portrait bien différent de Mohamed. Il est un homme dépourvu de foi et de dignité, manipulant la bienveillance de son épouse qui, elle, peine tout au long de la journée pour subvenir à leurs besoins.

La perversion profonde du personnage

Dans cette dualité, le scénariste révèle la perversion profonde du personnage, sa nature dépravée et égoïste.

La nuit tombée

La nuit tombée, alors que son épouse, épuisée, reste en arrière, Mohamed se dérobe tel un loup à l'affût, en direction du gourbi d'Hadjer. Cette scène, à l'abri des regards indiscrets, se déroule à l'insu de son épouse et du voisinage, symbolisant la face cachée de cet homme.

Un instant cinématographique

Cet instant cinématographique dépasse le simple portrait d'un homme opportuniste. Il dépeint une dualité entre les apparences et les réalités intérieures, explorant le comportement de Mohamed qui, sous le masque d'un homme dépendant, dévoile son côté sombre une fois le soleil couché. La caméra capture cette dichotomie avec habileté, illustrant les contradictions entre les attentes sociétales et les choix moraux individuels.



Figure n°49 : Capture d'écran (La peur).

L'objectif de la caméra

La caméra effectue un ballet subtil entre les différents espaces, voyageant de l'extérieur de la modeste cabane d'Hadjer vers son intérieur. Elle révèle ainsi les frontières physiques et émotionnelles qui délimitent son monde. Le réalisateur fait résonner l'image comme une voix silencieuse. Derrière ce silence se cache un enchevêtrement de peurs et de dilemmes.

L'arrivée de Mohamed

L'arrivée nocturne du mari de son amie intime, Mohamed, transforme l'atmosphère de la scène en un jeu de tensions implicites. Mohamed, prédateur potentiel, toque à sa porte, symbolisant un danger qui rôde et qui menace l'intégrité d'Hadjer.

Le silence d'Hadjer

Dans ce contexte, son silence devient une barricade émotionnelle, une tentative de se protéger des avances insidieuses de Mohamed, du danger qu'il incarne et des conséquences sociales qui pourraient découler de ses réponses.

Le dilemme d'Hadjer

Cette scène révèle subtilement le dilemme d'Hadjer. Elle est coincée entre sa propre autorité maternelle et les chaînes sociales qui pèsent sur elle. Sa réticence à répondre à Mohamed est un cri silencieux de résistance face à la menace qu'il représente, mais aussi face aux attentes et aux conséquences sociales de ses actions.

La tension non dite

Cette tension non dite est magnifiquement capturée par la caméra et l'actrice, offrant au public un instantané de la complexité de la situation.



Figure n°(50) capture d'écran.



Figure n°(51) capture d'écran.

Le plan de demi-ensemble, de cette image (plan moyen) fait dégager les vives émotions de la mère, accroupie auprès du corps sans vie de son fils allongé sur le sol.

Composition de l'image

Il montre la mère bouleversée, penchée sur son fils inanimé. Ses cheveux pendants semblent former un voile pour créer une intimité ultime. La composition symétrique de l'image attire le regard, constituant une sorte de passage obligé qui guide l'œil à se fixer sur les deux personnages farts (Hadjer et Djamil).

Contrastes et couleurs

Hormis les contrastes chromatiques, clair-obscur, le réalisateur a joué également sur les dissemblances des couleurs froides (le bleu) et des couleurs chaudes (le rouge) de la couverture posée sur la dépouille.

Début et fin du film

Le film commence par un suicide et s'achève par la même image, une mort volontaire tragique. Djamil périt au large de la méditerranée, dans des conditions dramatiques, seul, sans personne pour le secourir.

4.11 Discussion des résultats d'analyse

Dans son film « La Vie d'Après », le réalisateur Anis Djaad (*cf.* annexe 16) met en scène la figure maternelle, représentée par Hadjer, de manière à souligner sa fragilité à travers des choix cinématographiques spécifiques. Il utilise des plans et des scènes qui mettent en avant les défis et les luttes d'Hadjer en tant que mère, ainsi que ses interactions avec ses enfants et son environnement domestique. Par exemple, il privilégie des plans rapprochés sur le visage d'Hadjer pour capturer ses émotions et son état intérieur, permettant ainsi aux spectateurs de ressentir sa fatigue et sa tension. De plus, il utilise des plans larges pour mettre en évidence la surpopulation de son logement, soulignant ainsi les difficultés auxquelles elle est confrontée au quotidien. Ces choix cinématographiques visent à créer une représentation authentique et réaliste de la figure maternelle, montrant à la fois sa force et sa vulnérabilité face aux défis de la vie. Les théories de Louis Marin sur la représentation absent/présent et de Nicole Brenez sur le corps filmique sont appliquées pour analyser la figure d'autorité maternelle dans « La Vie d'Après ». Ces théories sont intéressantes également quand nous sommes devant le personnage de la mère qui élève ses enfants seuls.

4.12. Représentation absent/présent de Louis Marin

Dans le cadre de l'analyse de la représentation de la figure maternelle dans la vie de Hadjer, il est intéressant d'explorer plus en profondeur les implications de cette dualité entre présence physique et autorité effective. Louis Marin, offre un éclairage pertinent sur cette question.

En outre, la présence physique de la figure maternelle est considérée comme une manifestation tangible de son existence dans la vie de Hadjer. Cependant, l'absence d'autorité ou d'influence réelle soulève des questions cruciales sur la nature de l'autorité maternelle dans un contexte socio-économique spécifique.

L'analyse de Marin nous permet d'approfondir cette contradiction en examinant les facteurs qui compromettent l'autorité maternelle de Hadjer. Les problèmes économiques, par exemple, limitent sa capacité à exercer son autorité en tant que pourvoyeuse de ressources et de sécurité financière pour sa famille. Les pressions sociales, telles que les normes de genre ou les attentes culturelles, également jouent un rôle dans la remise en question de son autorité, en imposant des rôles et des responsabilités contraignantes qui entravent son pouvoir décisionnel. De plus, les menaces extérieures, qu'elles soient d'ordre sécuritaire, ou sociétal, peuvent fragiliser davantage l'autorité de la figure maternelle en créant un climat d'incertitude et de vulnérabilité au sein de la famille.

4.13 Le corps filmique chez Nicole Brenez

Dans « La Vie d'Après », la figure maternelle est présentée de manière complexe et profonde, offrant une réflexion sur les défis et les réalités de la vie des femmes algériennes. À travers l'objectif de la caméra, le réalisateur Anis Djaad capture avec finesse les nuances de la maternité et les luttes auxquelles les mères se trouvent confrontées.

La représentation de la figure maternelle dans le film est marquée par une attention particulière portée aux détails physiques et aux expressions du corps des personnages, ce qui reflète les émotions et les messages symboliques. Comme le souligne la théoricienne du cinéma Nicole Brenez, l'utilisation de plans rapprochés sur le visage de Hadjer et de plans larges de son environnement surpeuplé met en évidence sa fragilité et les défis qu'elle doit affronter en tant que mère seule. Ces choix cinématographiques contribuent à créer une représentation visuelle puissante de la maternité dans toutes ses nuances et ses complexités.

Par ailleurs, le film explore également les pressions sociales et économiques qui pèsent sur les femmes en tant que mères célibataires, ainsi que leur lutte pour maintenir leur autonomie et leur dignité dans une société souvent dominée par des normes patriarcales. La représentation de la figure maternelle dans « La Vie d'Après » offre ainsi une réflexion profonde sur les rôles de genre, la résilience féminine et les défis auxquels sont confrontées les femmes dans leur quête d'émancipation et de reconnaissance sociale.

4.14. Approche « faire parler/faire taire »

Plusieurs interactions peuvent être avancées pour la compréhension de l'approche « faire parler/faire taire » dans le contexte de la lutte de la figure maternelle filmique (Hadjer) pour maintenir son autorité comme :

1)-La résistance silencieuse comme stratégie de préservation de l'autonomie psychologique : Ou le silence d'Hadjer face à Mohamed peut être interprété comme une stratégie de préservation de son autonomie psychologique. Dans un environnement où les pressions sociales et les menaces extérieures compromettent son autorité, le choix de se taire peut-être perçu comme un moyen de se protéger contre les influences coercitives et de maintenir son intégrité personnelle.

2)-La protection de la famille contre les répercussions négatives : En refusant de répondre aux provocations de Mohamed, Hadjer cherche peut-être à protéger sa famille des conséquences potentiellement néfastes de ses paroles ou de ses actions. Elle reconnaît peut-être que toute réaction pourrait aggraver la situation ou mettre en danger ceux qu'elle aime, et donc opte pour le silence comme moyen de préserver leur sécurité et leur bien-être.

3)-L'expression d'une forme de pouvoir invisible : Le silence peut également être considéré comme une manifestation de pouvoir subtil et invisible. En choisissant de ne pas répondre aux tentatives de déstabilisation de Mohamed, Hadjer peut exercer un contrôle sur la situation en refusant de participer à un jeu de pouvoir qui risquerait de lui être défavorable. Son silence peut ainsi être perçu comme une affirmation tacite de son autorité et de sa dignité.

4)-La stratégie de préservation de la paix sociale au sein de la famille : En choisissant de ne pas alimenter les conflits avec Mohamed par des réponses verbales, Hadjer peut également chercher à maintenir un semblant de paix sociale au sein de sa famille. Son silence peut être interprété comme un effort pour éviter les confrontations directes qui pourraient diviser davantage la famille et nuire aux relations interpersonnelles.

5)-Le reflet des normes culturelles et des attentes de genre : Enfin, le silence d’Hadjer peut être influencé par les normes culturelles et les attentes de genre qui régissent son environnement social. Dans certaines cultures, le silence peut être perçu comme une vertu féminine, associée à la patience, à la retenue émotionnelle et à la sagesse. Ainsi, son choix de se taire peut-être en partie façonné par ces normes sociales et ces attentes de genre.

En considérant ces différents angles d’analyse, nous pouvons mieux comprendre la signification profonde du silence d’Hadjer dans sa lutte pour maintenir son autorité face aux pressions sociales et aux menaces extérieures. Ce silence peut être interprété comme une stratégie complexe et multifacette, reflétant à la fois sa résistance, sa protection, son pouvoir et sa conformité aux normes culturelles et sociales.

Le troisième film pour la figure d'autorité parentale « RACHIDA ».

4.15. Carte artistique du film -Titre du film : Rachida.

- Réalisatrice : Yamina Bachir Epouse Chouikh
- Situation familiale : Mariée à Mohamed Chouikh lui aussi réalisateur.
- Année d'émission : 2004.
- Lieu de tournage : Algérie
- Montage : Yamina Bachir Chouikh

4.16. Carte signalétique de la réalisatrice

Yamina Bachir Chouikh: est une monteuse, scénariste et réalisatrice algérienne née à Alger le 20 mars 1954 et morte dans la même ville le 3 avril 2022.Elle est d'abord scripte pour deux films importants du cinéma maghrébin : « Omar Gatlatto » (1976) de Merzak Allouache et « Vent de Sable »de Mohamed Lakhdar-Hamina (1982). Elle se consacrera par la suite à la responsabilité du montage sur la plupart des réalisations de Mohammed Chouikh dont elle deviendra l'épouse

4.17. Synopsis

Rachida est une enseignante algérienne qui vie avec un contexte affligeant tout en essayant de subsister sa part de modernité. L'horreur la guette et la rattrape sur le chemin du collège. D'anciens camarades d'école, aux allures délurées et inoffensives, lui font barrage. Ils lui demandent froidement de déposer une bombe à l'école ou elle enseigne. Rachida refuse. Ses camarades tirent sur elle. Sa blessure est sans gravité. Cependant, Il n'est plus question de vivre avec sa mère en ville. Leur déménagement sera vital. Grâce à la protection de la directrice de l'école ou Rachida enseignait ,elles vont trouver refuge dans un village à la campagne .Enfin Rachida pourra y exercer son métier de maitresse d'école .Hélas la violence ,dont Rachida et sa mère croyaient laisser dans les rues de la ville ,ne va leur laisser qu'un court répit .Les voyous ruraux sont plus implacables que leurs collègues citadins .Armés jusqu'aux dents ils pillent ,violent et tuent .Malgré le tableau sombre que Yamina Chouikh illustre dans le film son arrière-plan ,elle le voulait optimiste et heureux par ses arbres , les rires des enfants , les hammams ,la mère et de l'amour partout dans cette terre algérienne

.Infinie le film à travers sa dernière séquence ,éructa un message pertinent qui est l' « éducation » est la clé de toute nation qui se veut être civilisatrice .

4.18 Contextualisation

La contextualisation du film « Rachida » dans la période entre 1992 et 2002 en Algérie est essentielle pour comprendre l'environnement historique, sociale et politique dans laquelle le film se déploie. Cette période tumultueuse a été marquée par une série d'événements et de changements qui ont influencé la société algérienne et ont fourni un cadre pour les dynamiques et les thèmes explorés dans le film. Au début des années 1990, les élections municipales en Algérie ont vu la victoire des islamistes¹¹⁹. Cependant, suite à la dissolution du parti islamiste par le gouvernement algérien, cela a conduit à des tensions croissantes et à une réaction violente des islamistes, déclenchant ainsi une guerre civile complexe et dévastatrice. Cette période a été marquée par des affrontements sanglants entre les forces gouvernementales et les groupes islamistes armés, également connus sous le nom de « La décennie noire »¹²⁰ la montée du radicalisme islamique a eu un impact significatif sur la société algérienne. L'influence croissante de l'extrémisme a conduit à des changements drastiques dans le mode de vie sociétal. Des restrictions ont été imposées sur les comportements sociaux, ou les femmes non voilées se comptaient sur les doigts de la main et la fermeture de lieux de loisirs, tels que les salles de cinéma. La politique de la peur, caractérisée par des actes de violence aveugle et des attentats terroristes, a engendré un climat d'insécurité généralisée. La dépendance économique à l'égard des exportations de pétrole a également exacerbé les problèmes. La chute des prix du pétrole a entraîné une crise économique majeure depuis 1986, mettant en évidence les vulnérabilités d'un pays fortement dépendant de cette ressource. L'arrivée au pouvoir du Président Abdelaziz Bouteflika a introduit une nouvelle phase politique, marquée par l'amnistie offerte aux anciens combattants islamistes. Cette politique de réconciliation a été associée à des tentatives de stabilisation politique et de consolidation du pouvoir. L'environnement législatif a également évolué pendant cette période. Des lois ont été promulguées pour tenter de traiter les questions sociétales, telles que la protection des droits des femmes. La loi sur la nationalité en 2005 en est un exemple, visant à améliorer la condition des femmes en leur permettant de transmettre leur nationalité à leurs enfants. Le film « Rachida », inscrit dans ce contexte, s'est nourrit

¹¹⁹ Moussaoui, A. (2003). *Pertes et fracas, une décennie algérienne meurtrière. In L'expérience traumatique. NAQD, Alger. p. 134.*

¹²⁰ Benchicou, M. (2004). *Bouteflika : Une imposture algérienne. PICOLLEC.pp30-62.*

d'une conjoncture politique, sociale et culturelle de l'époque, dans laquelle les personnages du film deviennent un témoin artistique des bouleversements profonds qui ont marqué l'Algérie de cette période.

4.19 Analyse technique des tableaux

Cette section, développée par Jacques Aumont et Marie Michelle, est dédiée à l'analyse du corpus cinématographique au moyen de l'animation. Notre méthode de recherche s'appuie sur les données recueillies dans le tableau.

Paramètres examinés

- *Le temps
- *Les limites de la séquence
- *Les dialogues désactivés ou en incrustation
- *Le contenu de la séquence
- *Le mouvement de la caméra
- *La présence potentielle de musique

Nous approfondirons les différentes données que nous avons collectées. Notre choix de méthode œuvre pour dresser un portrait le plus fidèle possible de la réalité observée.

Tableau n°(01-R) (début du générique).

N°	Musique	Bruit s	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	P (M S)
	L'andalous	//// ////	Off	Pendant le générique Ecran noir ou défile les noms du staff technique et esthétique du film « Rachida » en blanc' écrit du générique défile en Français.	F	F	01mn 05S

Tableau n°(02-R) (l'espace de l'école).

N°	Musique	Bruits	Dial ogue in/of f	Contenu de la séquence	MC	A I	P (M S)
S2	L'andalous	Le bruits des enfants .	OFF	Une main d'une femme qui ouvre un tube de rouge à lèvres, vient s'ajouter l'images très rapprochée qui fait valoir juste les lèvres de la jeune femme (pas de rides) face à un miroir, après la même tête mais de derrière ou nous découvrons de belle chevelure frisée qui étaient ramassé par un chouchou et avec la même main qui mettait le rouge à lèvres libère les cheveux en enlevant le chouchou.	Fixe	↑ ↑	01mn 58s

Tableau n°(03-R)

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	A I	P (M S)
S3	mélodie de l'« Oud»	Le son des pas descendant les escaliers, le claquement des portes de la voiture, les sonnettes d'alarmes des véhicules de pompiers et de policiers les cris de la foule dans la rue.	Off	L'espace visionné est une rue de la capitale Alger –l'espace commence à se diviser en deux : celui de la foule (externe) et celui de la voiture où se trouve Rachida, sa mère et leur cousine la directrice d'école (interne).	Mobile	<p>↑</p> <p>↓</p> <p>→</p>	16mn 54s à 18mn 04s

Tableau n°(04-R)

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S4	18mn 31 à 19mn 25s	(-)	La voix de la mère et de Rachida	In/Rachida interrompe la prière de sa mère en lui posant cette question : «Est-ce que c'est possible que deux femmes seules peuvent vivre dans un point perdu comme ce village ? ».La maman lui répond d'une manière rigolote : « Demain je vais aller au Souk pour acheter deux hommes ,et ou bien je vais laisser pousser les moustaches .	Changement radical de l'espace (exode de la ville à la campagne. Un nouveau environnement pour l'institutrice	Mobile	↔

Tableau n°(05-R)

N°	PHMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S5	29mn 33s à32mn 36s	(-)	Le son de la monnaie +La voix de du jeune +la voix du vieux +la voix de Rachida+ la voix de sa cousine	<p>Dialogue 1 :</p> <p>-La tante : As-tu entendu parler de l'assassinat des 07 révérends à Médéa ?</p> <p>-La mère de Rachida : Oui, c'est horrible. La situation devient de plus en plus critique.</p> <p>Dialogue 2 :</p> <p>-La tante : J'ai entendu dire qu'ils ont également tué 80 imams et 22 civils.</p> <p>-Rachida : C'est terrible, où va le monde ?</p> <p>Intervention de l'information télévisée : Nous interrompons ce dialogue pour vous informer de la tragédie récente à Médéa. Sept révérends ont été assassinés, ainsi que 80 imams et 22 civils. De plus, quatre jeunes filles ont été kidnappées. Cette série d'événements tragiques secoue la région et le pays tout entier.</p>	L'espace est la salle de séjour devant la télévision (journal télévisé de 20 h) .Une conversation morale s'engage entre Rachida et sa cousine, portant sur des thèmes tels que la haine, la tolérance et la culture de la négligence.	M	↓↓↓

Tableau n°(06-R)

N°	PHM S	Mus ique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S6	3 5mn à 36mn 45s	(-)	Le champ des oiseaux +la voix du couple des vieux	<p>-Le vieux père : (nostalgique) Tu sais, les enfants me manquent tellement, ils me manquent vraiment.</p> <p>-La veille mère : (résolue) Ils sont bien là où ils sont, en tout cas mieux qu'ici.</p> <p>-Le vieux père : (surpris) Mais pourquoi dis-tu ça ? Pourquoi éviter de parler.?</p> <p>-La veille mère : (soucieuse) Parce que parfois, il vaut mieux ne pas remuer le passé, mon amour.</p> <p>-Le vieux père : (persévérant) Mais Dieu nous a mis sur cette terre pour produire, pour changer les choses, au moins pour parler et dire ce qui ne va pas.</p> <p>-La veille mère : (pensive) Je comprends, mais parfois, le silence peut être notre meilleure défense, surtout pour protéger nos enfants..</p>	L'endroit où le vieux couple se retrouve est un jardin serein, agrémenté d'une table basse et de tasses de café.	F	→ ←

Tableau n°(07-R)

N°	PHMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S7	4 1mn5 2s à 43mn 02s	Début la chanson de Dehmane El harrachi (Elhmem) Après les bruits des voitures, les clacksons, les voix de personnes	Des cries des hommes pris en qui demandent instamment les terroristes de leur laisser la vie sauf	-Taxieur : (paniqué) Faux barrage !! Faux barrage !!! -Mère de Rachida : (alarmée) Rachida, vite, vite !!! -Mère de Rachida : (criant) Attention, B'Chouia !!! (Doucement) -Rachida : (agacée) Je t'ai dit de ne pas partir à Alger !!	Une route sinueuse, Des terroristes masqués et fortement armés, équipés aussi bien d'armes à feu que d'armes blanches.	M	→ ← ↓ ↑

Tableau n°(08-R)

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S8	24mn 05s à 24mn 33s	Absence de musique	Les pas	Off	L'espace est un petit magasin d'alimentation générale situé au village. Les enfants n'ont plus peur de croiser des terroristes, car leur présence est devenue quotidienne dans le village. Rachida a été choquée car elle a vu un terroriste qui était venu prendre des courses sans payer. Elle a immédiatement fait demi-tour et est rentrée en courant.	F	↓← ↔

Tableau n°(09-R)

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S9	67mn à 68mn et 19s	(-)	Les pas des terroristes	off	L'image des islamistes terroristes sombre (juste l'ombre de leurs corps et leur arme, par contre les personnes innocentes (les villageois), leur représentation étaient franche encore plus la réalisatrice a préféré les filmer en sautant et jamais en se tenant à croupetons	M	↓ → ←

4.20. Discussion des résultats d'analyse

-Analyse de la séquence d'ouverture du film « Rachida »

La séquence d'ouverture du film « Rachida » se distingue par son utilisation de plusieurs éléments:

- La musique, qui crée une atmosphère particulière dès le début du film
- L'absence de bruitages, qui met en évidence les noms du staff technique et esthétique du film
- L'absence de dialogue audible, qui permet au spectateur de se concentrer pleinement sur les crédits du film

-Présentation visuelle

La séquence est constituée d'un écran noir sur lequel défilent les noms du staff technique et esthétique du film en blanc. Cette présentation visuelle est importante pour établir le ton et le style du film dès le début. La mise en champ est fixe, sans mouvement de caméra, ce qui renforce l'effet de contemplation et de respect pour les personnes impliquées dans la

réalisation du film. L'angle d'incidence est frontal, ce qui crée une relation directe entre le spectateur et les crédits du film.

Durée de la séquence

La durée de la séquence est de 01 minute et 05 secondes, ce qui correspond à une durée relativement courte mais qui permet tout de même d'établir les bases visuelles et sonores du film. En analysant ces éléments, on peut comprendre comment le réalisateur utilise la musique, les bruitages, le dialogue in/off, le contenu visuel, la mise en champ, l'angle d'incidence et la durée pour introduire efficacement son film et captiver l'attention du spectateur dès les premières secondes.

La séquence S2 du film

La séquence S2 du film est caractérisée par : L'utilisation de la musique andalouse, des bruits d'enfants en arrière-plan et la mise en champ. L'angle d'incidence et la durée, contribuent à créer une atmosphère contrastée entre l'animation des bruits d'enfants et l'intimité de la scène principale. La séquence débute par une série d'actions, dont l'ouverture d'un tube de rouge à lèvres et l'application de celui-ci devant un miroir.

La mise en champ

La mise en champ est fixe, permet de focaliser l'attention sur les gestes et les expressions des personnages. L'angle d'incidence, orienté vers le haut, donne une perspective dominante à la scène.

L'utilisation de la musique andalouse et des bruits d'enfants

L'utilisation de la musique andalouse et des bruits d'enfants crée un contraste saisissant, mettant en lumière les différents aspects de la vie ou de la personnalité de la femme. Cette séquence joue sur la dualité entre l'intimité et l'animation, et offre au spectateur une première immersion dans l'univers du film.

Analyse des séquences S3 et S4 du film

Séquence S3

La séquence S3 du film est marquée par l'utilisation de la mélodie de l'« Oud », des bruits urbains tels que les pas descendant les escaliers, le claquement des portes de voiture, les sonnettes d'alarmes des véhicules de pompiers et de police, ainsi que les cris de la foule dans la rue. Cette utilisation sonore crée une ambiance dynamique et urbaine, renforçant le réalisme de la scène qui se déroule dans une rue de la capitale Alger. La séquence présente également un espace divisé en deux : celui de la foule dans la rue (externe) et celui de la voiture où se trouvent Rachida, sa mère et leur cousine la directrice d'école (interne). Cette division d'espace met en évidence le contraste entre l'agitation extérieure et l'intimité de la voiture, soulignant peut-être un moment de transition ou de tension pour les personnages.

Dans ce sens, la mise en champ est mobile, ce qui permet de suivre les déplacements des personnages et de mettre en valeur les différents éléments de l'environnement urbain. L'angle d'incidence varie également, indiquant une perspective changeante et dynamique sur la scène. La durée de la séquence est de 16 minutes et 54 secondes à 18 minutes et 04 secondes, ce qui laisse le temps d'explorer en profondeur la situation et les émotions des personnages.

Séquence S4

La séquence S4, quant à elle, se déroule de 18 minutes et 31 secondes à 19 minutes et 25 secondes et est marquée par l'absence de musique. Les bruits sont principalement constitués de la voix de la mère et de Rachida. Le dialogue in/off met en scène Rachida interrompant la prière de sa mère pour poser une question sur la vie dans un village isolé. La réponse humoristique de la mère suggère un changement radical d'environnement, passant de la ville à la campagne, ce qui annonce un nouveau chapitre dans la vie de l'institutrice.

Séquence S5 du film

La séquence S5 du film se déroule de 29 minutes et 33 secondes à 32 minutes et 36 secondes. Elle est marquée par l'absence de musique. Les bruits sont principalement constitués du son de la monnaie, ainsi que des voix du jeune, du vieux, de Rachida et de sa cousine. La scène se passe dans la salle de séjour devant la télévision, où une conversation importante se déroule.

Dialogues clés

Dans cette séquence, deux dialogues clés se déroulent: Le premier dialogue entre la tante et la mère de Rachida aborde l'assassinat de sept révérends à Médéa, illustrant ainsi une discussion sur la violence et l'instabilité dans le pays. Le deuxième dialogue entre la tante et Rachida évoque les meurtres d'imams et de civils, soulignant l'ampleur de la tragédie. Cette conversation est interrompue par une annonce télévisée informant de nouveaux événements tragiques, renforçant le sentiment d'urgence et de crise dans le pays.

Conversation morale

La séquence se concentre également sur une conversation morale entre Rachida et sa cousine, portant sur des thèmes profonds tels que la haine, la tolérance et la culture de la négligence. Cette conversation souligne les préoccupations sociales et politiques qui traversent la société, offrant une réflexion sur les valeurs et les attitudes des personnages.

Séquence SS6 du film

La séquence SS6 du film se déroule de 35 minutes à 36 minutes et 45 secondes. Elle est marquée par l'absence de musique. Les bruits sont principalement constitués du champ des oiseaux, créant une atmosphère paisible et naturelle. La scène se passe dans un jardin serein, agrémenté d'une table basse et de tasses de café, où un dialogue émouvant entre un vieux couple se déroule.

Dialogue entre le vieux couple

Dans ce dialogue: Le vieux père exprime sa nostalgie envers ses enfants, affirmant qu'ils lui manquent énormément. La vieille mère, quant à elle, adopte une attitude résolue en affirmant que leurs enfants sont bien là où ils sont, voire mieux qu'ici. Ce dialogue révèle des tensions latentes au sein du couple, entre la nostalgie du passé et la résignation face au présent.

Réaction du vieux père

Le vieux père, surpris par la réponse de sa femme, cherche à engager une discussion plus profonde sur le rôle de chacun sur terre et sur l'importance de parler et de changer les choses. Cependant, la vieille mère, soucieuse de protéger leurs enfants, soutient que parfois, le silence peut être la meilleure défense.

Signification de la séquence

Cette séquence illustre ainsi les conflits générationnels et les différentes perceptions de la vie et du passé entre le vieux couple. Elle met en évidence la complexité des relations familiales et des questionnements existentiels, tout en offrant une réflexion sur la transmission des valeurs et des souvenirs à travers les générations¹²¹.

Séquence SS7 du film

La séquence SS7 du film se déroule de 41 minutes et 52 secondes à 43 minutes et 02 secondes. Elle est marquée par le début de la chanson de Dehmane El harrachi (Elhmem ; c'est-à-dire les pigeons) en musique de fond. Les bruits d'ambiance comprennent les voitures, les klaxons et les voix de personnes, créant une atmosphère urbaine animée.

Scène de cris d'hommes pris en otage

La séquence met en scène des cris d'hommes pris en otage, demandant instamment aux terroristes de leur laisser la vie sauve. Le taxieur est paniqué et crie « Faux barrage !! Faux barrage !!! », tandis que la mère de Rachida est alarmée et crie à sa fille de se dépêcher. La tension monte lorsque la mère de Rachida crie « Attention, B'Chouia !!! » (DouceMENT), montrant une situation de danger imminent.

Route sinueuse et terroristes masqués

La séquence se déroule sur une route sinueuse, où des terroristes masqués et fortement armés, équipés d'armes à feu et d'armes blanches, sont présents. Cette scène intense illustre le danger et l'urgence de la situation, mettant en lumière les menaces auxquelles les personnages sont confrontés.

Atmosphère de tension et de danger

Cette séquence est ainsi marquée par une atmosphère de tension et de danger, renforcée par la musique de fond et les bruits d'ambiance, ainsi que par les actions et les dialogues des personnages.

¹²¹ Delory Momberger, C. (2002). *L'écho et le silence dans le labyrinthe généalogique*. In M. Lahlou (Ed.), *Histoires familiales, Identité, Citoyenneté* Éditions. L'Interdisciplinaire.

Séquence SS8 du film

La séquence SS8 du film se déroule de 24 minutes et 05 secondes à 24 minutes et 33 secondes. Elle est caractérisée par l'absence de musique. Les bruits d'ambiance sont principalement constitués des pas des personnages. La scène se déroule dans un petit magasin d'alimentation générale situé au village.

Impact de la présence des terroristes

Dans cette séquence, les enfants du village ne semblent plus craindre la présence des terroristes, car elle est devenue quotidienne. Rachida, quant à elle, est choquée car elle a vu un terroriste venir prendre des courses sans payer. Cette scène souligne l'impact de la présence des terroristes sur la vie quotidienne des habitants du village, ainsi que la peur et le traumatisme que cela peut engendrer.

Réalisme et tension de la scène

L'absence de musique dans cette séquence renforce le réalisme et la tension de la scène, mettant en avant les bruits naturels de l'environnement. La réaction de Rachida montre également la réalité brutale de la vie dans un village confronté à la menace terroriste, soulignant les défis auxquels la population locale est confrontée au quotidien.

Impact psychologique et émotionnel

Cette séquence offre ainsi un aperçu de l'influence psychologique et émotionnel de la présence des terroristes dans la vie des habitants d'un village, mettant en lumière les tensions et les peurs qui peuvent découler d'une telle situation.

Séquence SS9 du film

La séquence SS9 du film se déroule de 67 minutes à 68 minutes et 19 secondes. Elle est marquée par l'absence de musique. Les bruits d'ambiance sont principalement constitués des pas des terroristes. La scène montre l'image sombre des terroristes islamistes, représentés uniquement par l'ombre de leurs corps et leurs armes.

Représentation des villageois et des terroristes

En revanche, les villageois innocents sont représentés de manière franche. La réalisatrice a choisi de les filmer en train de sauter et jamais en position accroupie. Cette mise en scène souligne le contraste entre :

-Les terroristes, représentés de manière menaçante et anonyme.

-Les villageois, représentés de manière plus humaine et courageuse.

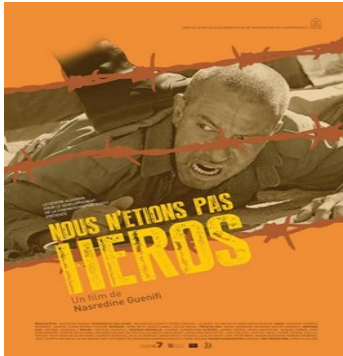
Effet de l'absence de musique

L'absence de musique dans cette séquence renforce le réalisme et la tension de la scène. Elle met en avant les bruits naturels de l'environnement. La manière dont les personnages sont filmés illustre la volonté de la réalisatrice de mettre en valeur la résilience et la dignité des villageois face à la menace terroriste.

Section 02

La figure d'autorité politique dans le cinéma algérien

« Nous n'étions pas tous des héros »



2.1 Fiche artistique du film

Titre : « Nous n'étions pas tous des héros » ; D'après « Le Camp », roman de Abdelhamid Benzine écrit durant la guerre d'Algérie alors qu'il était en détention dans le camp spécial de Boughar. Le livre fut publié en France en 1962.

Couleur /Couleur

Durée : 110 minutes

Scénario et dialogue : Nasser Eddine Guenifi, Réalisateur : Nessreddine Guenifi

Acteurs: Jacques Serre, Serge Requet, Nicolas Georges, Ahmed Nezza.

Montage : Nora Nefzi

2.2 Le Camp: L'Auteur et Son Adaptation

Abdelhamid Benzine (1926-2003) fut un militant du Parti du peuple algérien (PPA) de Messali Hadj. Au début des années 1950, il rejoignit la fédération de France du Mouvement pour le Triomphe des Libertés démocratiques (MTLD), parti qui remplaça le PPA après son interdiction par les autorités coloniales. Il prit le maquis en tant que commissaire politique de l'Armée de libération nationale (ALN) après l'interdiction du quotidien « Alger républicain » dans lequel il exerçait en tant que journaliste. À l'indépendance, il adhéra au Parti communiste algérien (PCA) puis au Parti de l'avant-garde socialiste (PAGS) jusqu'en 1990.

2.3 Fiche signalétique du réalisateur

Nasser Eddine Guenifi a amorcé son parcours dans le domaine télévisuel dès 1962, puis a ensuite travaillé au sein du Centre audiovisuel de Ben Aknoun à Alger. Il a occupé le rôle de directeur de la photographie pour plusieurs films algériens majeurs et a également dirigé la réalisation de nombreux documentaires. « Nous n'étions pas des héros » marque ses débuts en tant que réalisateur de long métrage de fiction.

2.4 Synopsis

Le film intitulé « Nous n'étions pas des héros », réalisé par Nasser Eddine Guenifi, raconte l'histoire basée sur les expériences d'Abdelhamid Benzine, un détenu politique qui a vécu dans un camp de prisonniers pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie.

Ce film se concentre sur les événements décrits dans le livre clandestin intitulé « Le Camp », rédigé en prison par Benzine lui-même. Le récit a été publié en France en 1962 par la revue littéraire « Lettres françaises ».

L'histoire suit Abdelhamid Benzine, interprété par le talentueux Ahmed Rezzak, alors qu'il est incarcéré dans le camp spécial de détention appelé « Boughar ».

Dans ce lieu sinistre, les prisonniers, des militants de la cause algérienne, subissent des conditions de vie épouvantables, travaillant dans des conditions pénibles et dégradantes.

Ils sont mal nourris, contraints aux travaux forcés, et subissent régulièrement des sévices et des humiliations.

2.5 Contextualisation du film

Le jeudi 31 octobre 2019, le film « Nous n'étions pas des héros », réalisé par Nasser Eddine Guenifi, a été projeté simultanément dans plusieurs salles à travers l'Algérie, marquant ainsi le 65e anniversaire de la révolution algérienne, un moment crucial de l'histoire du pays. Le film est une adaptation du livre écrit par le journaliste Abdelhamid Benzine pendant sa détention en prison, le film expose les conditions inhumaines auxquelles les prisonniers algériens ont été soumis dans les camps spéciaux pendant la lutte pour la libération nationale. En présentant cette adaptation cinématographique lors de la commémoration de l'anniversaire de la révolution, les organisateurs ont souhaité rappeler et honorer le courage et la résilience des combattants algériens pendant cette période de lutte pour l'indépendance. Le film offre

ainsi une fenêtre sur le passé, permettant aux générations actuelles de mieux comprendre les sacrifices et les épreuves endurées par ceux qui se sont battus pour la liberté de leur pays.

2.6 Le choix du film

Notre choix initial était le film « Ben M'hidi » pour explorer la figure d'autorité politique dans le cinéma algérien. Cependant, plusieurs facteurs ont conduit à un changement dans ma décision. Les films pertinents pour cette thématique étaient :

-« Ben M'hidi »

-« L'oranée »

-« Krim Belkacem »

« Nous n'étions pas tous des héros »

Notre intérêt initial s'est porté sur le film « Ben M'hidi ». Nous avons suivi de près son processus de production ainsi que la polémique entourant sa diffusion entre 2017 et 2019, notamment à travers les médias algériens. Cependant, malgré notre enthousiasme initial, il est devenu évident que la probabilité de le visionner était devenue presque nulle en 2019. Cette attente prolongée et l'impossibilité d'accéder au film ont conduit à une réévaluation de nos options. Finalement, notre choix s'est porté sur un véritable film algérien représentant une vraie figure d'autorité politique, à savoir le film de Guenifi. Celui-ci est en effet le seul à traiter véritablement de la figure d'autorité politique, d'où notre décision de nous concentrer sur ce film.



Copie de l'article qui a confirmé son interdiction de visionnage (journal El Watan algérien 12/11/2019).

2.7 Captiver l'autorité fragile : Exploration des Photogrammes

Au cœur de la scène cinématographique algérienne se trouve la figure complexe du pouvoir politique. À travers des images fixes et des séquences animées, le cinéma algérien utilise une gamme de positions et de formes convaincantes pour représenter ce personnage spécifique. Ainsi, notre analyse propose un examen minutieux de la structure iconique de cette figure d'autorité politique, cherchant à sonder les nuances subtiles de son influence et à révéler ses profondes faiblesses.

Dans ce sens, nous explorons les multiples facettes de la figure politique de la filmographie algérienne. Pour ce faire, nous analysons chaque mouvement instantané fourni par les personnages et mis en scène. En scrutant ces images, nous nous efforçons de décrypter la toile complexe de signes, de symboles et de gestes qui composent cette autorité politique. Notre objectif est d'évaluer la mesure de son influence, qu'elle soit profonde et dominante, ou bien subtilement fragile. De plus, nous observons comment cette figure dialogue avec son environnement et comment elle réagit face aux défis. Au-delà de cette surface visuelle, nous nous aventurons pour saisir l'essence profonde de son autorité, ou de l'absence de celle-ci.

2.8 Analyse des séquences



Figure n°(51 capture d'écran : **Photogramme01**

Photogramme 02

À l'aide du double mouvement d'intégration et d'exclusion, la séquence met en relief la ténacité résolue de Benzine. Affrontant les conditions carcérales impitoyables, il fait face au froid, à l'obscurité perpétuelle et à la nécessité de cacher ses écrits.

- **L'image cinématographique**

Tel un fragment cinématographique, cette image possède la capacité de raviver son passé à Lambèse. Allumer la bougie pour écrire, tout en bloquant simultanément le déroulement de l'histoire, se remémorant les actions et les gestes d'avant son arrivée au camp de Boughar.

- **La présence physique du protagoniste**

Notre protagoniste se trouve à même le sol, enchevêtrant allumettes et stylo pour témoigner des conditions de détention auxquelles il est confronté, lui et ses compagnons d'infortune. La lueur provenant de la bougie est intentionnellement conçue, conformément à la pensée d'Alkan Henri, pour accentuer la présence physique de notre protagoniste, indépendamment du contexte (système d'étoiles).

- **L'attraction exceptionnelle de l'acteur**

Comme l'ont observé Francis Vanoye¹²² et Anne Goliot-lété¹²³, cette lumière confère à l'acteur une attraction exceptionnelle, attirant de manière inévitable le spectateur à sa rencontre.

- **La composition de l'image**

La composition de l'image joue avec le cadrage, où la moitié du corps de Benzine lui confère une présence faciale, mettant en exergue la main portant le stylo (symbole de force intellectuelle), tandis que le reste du corps s'estompe de manière intermittente, évoquant une autre présence corporelle dans un autre espace, la prison de Lambèse.



Figure n° (53) capture d'écran.

Dans cette image, différents éléments visuels sont habilement exploités pour transmettre des messages puissants comme :

¹²² Vanoye, F. (1993). *Récit écrit, récit filmique*. ARMAND COLIN. PP.15-84.

¹²³ Goliot-Lété, A., & Vanoye, F. (1992). *Précis d'analyse filmique*. Nathan. (pp. 16-18).

-Alkan Henri est le découvreur de la lumière à 180°

-La composition visuelle met en avant le protagoniste en gros plan, captant instantanément notre attention. De plus, elle établit un lien entre la brutalité du militarisme colonial et la résilience inébranlable du personnage de Benzine. Par ailleurs, le choix d'une caméra fixe renforce l'impact de cette scène.

-En ce sens, le contraste et la confrontation sont également soulignés : la stabilité du cadre met en évidence la force tranquille du protagoniste face à la pression implacable exercée par le pied du militaire sur son dos. Cette confrontation visuelle met en lumière la résistance obstinée face à l'oppression. Le plan très rapproché sur le regard du protagoniste ajoute une intensité émotionnelle supplémentaire.

- Dans la même lignée, le symbolisme et la dignité sont illustrés à travers les détails du regard captif et déterminé du protagoniste, mettant en avant sa dignité face à l'adversité. En surcroît, le découpage cinématographique linéaire accentue l'importance de la figure d'autorité politique présente. En dernier ressort, l'image du pied du militaire sur le dos du protagoniste représente le conflit entre l'oppression et la résistance, tout en soulignant la fierté et la dignité inébranlables de Benzine.



Figure n° (54) capture d'écran.

▪ **Analyse de la mise en scène**

Dans ce cadre poignant, l'âme résistante semble se confronter à l'effroi authentique, une dualité capturée avec une habileté saisissante. Le choix de capturer l'image en plongée vers le bas confère un effet visuel d'écrasement, une représentation viscérale de l'étau de la peur qui serre le protagoniste.

▪ Techniques de mise en scène

La caméra se positionne au niveau de notre protagoniste, une tactique scénique qui alimente l'illusion immersive de la scène, créant une harmonie réaliste incontestable. Un gros plan minutieusement élaboré encadre le pistolet pointé vers son visage, accentuant la présence tridimensionnelle de cette menace, intensifiant la palette d'émotions véhiculées par le visage de Benzine. Cette mise en scène retentissante sert à aiguïser la dramaturgie de la souffrance qui engloutit notre personnage central.

À cet égard, le réalisateur opère une convergence intrigante entre le concept du « Studium », qui représente la signification intentionnelle de l'image (dans ce cas, le militaire français), et le « punctum » qui découle de la figure d'autorité politique. Cette stratégie intelligente du réalisateur reflète une interprétation subtile de la théorie de Barthes¹²⁴, qui soutient que la photographie peut saisir un instant du passé et susciter des émotions et des souvenirs qui transcendent les limites temporelles et spatiales.



Figure n° (55) Capture d'écran n°03

Dans ce photogramme, nous observons la représentation de deux amis et militants communistes dans un film. Le cadrage des images est dépouillé, sans décor, avec un mur nu en arrière-plan. Ce choix de cadrage serré enferme les deux personnages et attire l'attention uniquement sur eux. Les deux personnages se regardent avec un visage très enthousiaste. Benzine est particulièrement heureux de l'information révélant que son amie est libérée de

¹²⁴ Barthes, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard.

-Le terme « punctum » provient du latin et signifie « point ». Barthes l'utilise pour décrire cet élément particulier d'une photographie qui attire l'attention du spectateur de manière presque involontaire, qui "perfore" l'image et provoque une réaction émotionnelle intense. Contrairement à l'élément intentionnel et conscient que l'on peut décrire et analyser (ce que Barthes appelle le "studium"), le "punctum" est subjectif et unique pour chaque spectateur.

prison. L'image est en gros plan, avec une lumière nette pour mettre en avant les émotions des personnages.

2.9 Analyse technique

Au centre de chaque production cinématographique, nous découvrons un ensemble complexe d'éléments visuels et sonores, en connexion linéaire afin de réaliser une image intéressante. Le film « Nous n'étions pas tous des héros » devient ainsi le terrain d'exploration où chaque détail a son importance.

➤ Éléments à analyser

À partir de sept tableaux captivants, nous allons analyser des éléments imbriqués :

-La présence de la musique.

-L'absence éloquente de bruitage.

-Les dialogues en option.

La composition des scènes elles-mêmes.

-Les mouvements fluides de la caméra.

-Les angles qui encadrent chaque image.

Dans cette démarche analytique, nous chercherons à dévoiler la résultante de la convergence de ces éléments à la figure de l'autorité politique, capturée dans des images fixes ou animées.

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(01-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S1	Début à la première minute et 41 s	Musique	////////	////////	Pendant le générique Ecran noir ou défile. Le titre du film d'après le récit véridique « Le Camp » du regretté Abdelhamid Benzine + une petite préface qui relate la date du 19-03-1958 ; la création de camps d'internements spéciaux pour les combattants de l'ALN .La mission de ces camps est de forcer les prisonniers à s'engager dans le corps des Harkis par la torture et par des humiliations .	Fixe	↔

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(02-P)

N°	PMS	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S3	02 mn 41s à 03minutes.	(-)	Des voix de personnes	-Étienne : Il me reste 03 jours ici et je te dis au revoir, tu vas me manquer (Bka aalakhir), c'est-à-dire au revoir. -Benzine : Tu vas me manquer aussi (waleftek maraniche heb nkhorj), c'est-à-dire je me suis habitué à toi je ne veux pas sortir. -Benzine (Narrateur) : Nous nous sommes promis de rester en contact grâce à mon frère Abderrazak.	Un petit espace de la prison de Lambèse, au milieu de la cour .	F	↑↓

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(03-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S4	04mn 29	(-)	Le bruit de la porte de la cour de la prison qui s'ouvre pour le Directeur la prison de Lambèse	<p>Directeur : Bon, voilà, vous avez bénéficié d'une suspension de peine par décret ministériel.</p> <p>-Directeur (continuant) : Vous serez transféré demain dans des centres militaires en attendant votre libération.</p> <p>-Un des prisonniers : Je peux vous parler, monsieur le Directeur ?</p> <p>Directeur/(l'ignorant complètement) : ...</p> <p>(La porte se ferme dès que le directeur la franchit.)</p>	L'espace est la cour de la prison les prisonniers + le traducteur.	M	↔

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(04-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S5	05mn43s à 07mn 15s	La présence de la musique	Bruits de véhicules + la voix du narrateur	Le générique n'a pas encore fini, l'image annonce une date Février 1961/Pas de dialogue .	Un espace de montagnes rocheuses , pas de forêts et au milieu de nulle part ,nous voyons à travers les yeux des prisonniers entassés dans les deux camions un camps ;c'st Boughar	Mobile	↑↓

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(05-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S6	07mn 26s à 07mn44s	Pas de Musique	Des hurlements + des cris + pas de pieds + le son des cou de matraques .	Militaire 1 : Descendez !! Militaire 2 : Magnez-vous !! Harki 1 (en frappant un prisonnier) : Tarek Ya Tahere !! Harki 2 (en frappant un prisonnier) : Tharek ya chmatta !! Militaire 3 : Allez ! Alignez-vous ! Militaire 4 : Bande de Salo- parts !!	L'espace du Camp de Boghare + des soldats + les légionnaires +les prisonniers .	M	↑↔→

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(06-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S07	36mn 30 s à 37mn 42s	Pas de musique	.le bruits de pas .	<p>Le capitaine : Ablhamid Benzine, vous êtes ici de me rapportera tous les agissements de vos camarades.</p> <p>Benzine : Vous n'avez pas le droit de me demander de faire ça mon capitaine.</p> <p>Le capitaine : Ah Bon ,et pourquoi ça !?</p> <p>Benzine :car il y'a la convention de Genève relative aux prisonniers de guerre .</p> <p>Le Capitaine :Ici ,vous n'êtes pas des soldats ,vous êtes des criminels et des hors la loi.</p> <p>Benzine :T'as pas le droit.</p> <p>Le Capitaine : Sortez !Sortez ,Dehors.</p>	L'espace est le bureau du capitaine	M	↕↔

Tableau d'analyse de la figure d'autorité Politique n°(07-P)

N°	Période	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI
S8	01heure et 11 secondes à 01 heures 13 secondes	-	Voix de prisonniers	Au cours de cette séquence, on entend une voix off à l'intérieur du film. Cependant, c'est le narrateur, par le biais de la voix du protagoniste, qui revient pour s'adresser directement au spectateur, cherchant à expliquer la situation désespérée des prisonniers politiques et à faire passer un message pour dire : « Je reconnais que nous avons été faibles, nous aurions peut être du accepter de mourir et refuser les humiliations, mais personne ne voulait mourir comme ça.	La grande salle au Camp de Boughar	M	↑→

2.10 Discussion des résultats

La séquence débute avec un écran noir sur lequel défile le titre du film, « Le Camp », basé sur le récit véridique d'Abdelhamid Benzine. Une courte préface rappelle la date du 19 mars 1958, marquant la création de camps d'internement spéciaux destinés aux combattants de l'ALN. Ces camps avaient pour mission de contraindre les prisonniers à rejoindre les rangs des Harkis par le biais de la torture et de l'humiliation. La caméra effectue des mouvements fixes tandis qu'une musique absente laisse place aux voix des personnes. Benzine, endossant le rôle du narrateur, présente une image de lui-même avec un autre prisonnier, son ami Etienne, décrit comme toujours du côté des Algériens. Le dialogue commence avec Etienne exprimant son départ imminent de la prison, suivi d'une promesse mutuelle de rester en contact via le frère de Benzine, Abderrazak. Cette séquence se déroule dans un petit espace de la cour de la prison de Lambèse.

S4 : Dans la séquence de la prison de Lambèse qui suit, il n'y a pas de musique. Le bruit de la porte de la cour de la prison s'ouvrant annonce l'entrée du directeur de la prison de Lambèse. Ce dernier informe les prisonniers qu'ils bénéficient d'une suspension de peine par décret ministériel. Dans ce sens, ils seront transférés dans des centres militaires en attendant leur libération. Pour cela, un prisonnier tente de parler au directeur, mais ce dernier l'ignore totalement et la porte se referme rapidement derrière lui. Historiquement parlant, cette séquence évolue alors vers le mois de février 1961, sans dialogue mais avec une image qui annonce cette nouvelle date. Ainsi, l'espace se situe dans la cour de la prison, avec les prisonniers.

S5 : Cette séquence nous montre le départ des prisonniers vers le Camp de Boughar. Le photogramme nous transporte vers des montagnes rocheuses, dépourvues de forêts et en plein désert. À travers les yeux des prisonniers entassés dans des camions, la caméra nous fait découvrir le camp de Boughar. Soudain, des cris de militaires et de Harkis retentissent, accompagnés de coups portés aux prisonniers. Les soldats leur ordonnent de descendre des camions et de s'aligner. Dans ce camp, les prisonniers sont traités avec brutalité et mépris.

S6 : La séquence se déroule dans le bureau du capitaine au Camp de Boughar. Le capitaine s'adresse à Abdelhamid Benzine et lui demande de lui rapporter les actions de ses camarades. Benzine refuse en invoquant la convention de Genève relative aux prisonniers de guerre. Le dialogue entre eux tourne autour des droits et des obligations des détenus de guerre. Mais le capitaine répond au protagoniste Benzine que les prisonniers sont des criminels et des hors-la-loi, et ne méritent en aucun cas les droits de cette convention. Les mouvements de caméra mobiles accentuent l'intensité du dialogue et la dynamique de la confrontation. Le bureau du capitaine devient ainsi le théâtre où se jouent les droits humains face à l'autorité militaire.

S8 Dans cette dernière séquence, la voix off à l'intérieur du film est incarnée par le narrateur, qui est le protagoniste Benzine. Il s'adresse ainsi directement au spectateur en tentant d'éclairer la nature pacifique et fragile des prisonniers politiques en déclarant : « *Je reconnais que nous avons été faibles, nous aurions peut-être dû accepter de mourir plutôt que de subir ces humiliations, mais personne ne voulait mourir ainsi.* » Il faut rappeler que cette scène se déroule dans la grande salle du Camp de Boughar. De surcroît, la caméra effectue des mouvements mobiles pour capturer des éléments visuels de la scène, tels que les regards des prisonniers et des soldats présents. Le protagoniste, grâce à sa voix off, partage ses réflexions et ses regrets quant à la manière dont les prisonniers politiques ont géré leur situation. Ainsi, il devient la caméra et le son, ses paroles témoignant des dilemmes et des choix complexes auxquels ils ont été confrontés.

2.11 Illustration de la théorie de Louis Marin

L'illustration d'un avocat français se rendant dans un camp de concentration pour présenter des documents constitutionnels en vue de défendre Benzine, le protagoniste, souligne la persistance des normes juridiques au sein de la France coloniale, même dans des contextes extrêmement difficiles et dans des territoires éloignés de la métropole. Cette scène met en lumière un aspect crucial de la société coloniale française, où certains individus, malgré les conditions oppressives, s'efforçaient de respecter les principes légaux fondamentaux.

L'analyse de la théorie de Louis Marin met en avant la figure d'autorité politique, en démontrant que sa présence ou son absence sont étroitement liées aux impératifs logistiques auxquels sont confrontés ses compagnons internés. Là où l'autorité politique est présente, elle répond aux besoins pratiques de ceux qui sont internés, tandis que son absence se manifeste souvent par des peurs liées aux conditions matérielles de vie, telles que le froid, la faim, et la menace constante de torture, affectant tant l'homme politique que ses camarades. Cette analyse met en lumière également les réalités complexes et parfois contradictoires de la gouvernance coloniale, où la présence ou l'absence de l'autorité politique a des répercussions significatives sur le quotidien des individus.

Enfin, l'intervention de la commission d'inspection, visant à rectifier les comportements non conformes des chefs militaires et à garantir le respect des droits des détenus politiques, témoigne de la présence effective de l'État français colonial, bien que distante géographiquement, dans cette situation particulière. Cette commission agit comme un prolongement institutionnel de l'autorité étatique, cherchant à maintenir un semblant d'ordre et de légalité au sein des camps de détention, malgré les défis logistiques et politiques associés à la gouvernance coloniale.

Ainsi, à travers ces différentes facettes, le réalisateur du film parvient à illustrer avec finesse la complexité et les nuances de la présence coloniale française en Algérie. Ce faisant, il met en exergue les tensions et les contradictions inhérentes à cette période historique, tout en offrant une réflexion profonde sur les dynamiques de pouvoir, de légitimité et de résistance qui caractérisaient la relation coloniale.

2.12 Approche de Nicole Brenez sur le corps et la figure filmique

L'approche de Nicole Brenez sur le corps et la figure filmique offre une perspective fascinante sur la manière dont les films capturent la figure de l'autorité politique, en particulier dans des œuvres comme « Nous n'étions pas tous des héros ». Dans ce contexte, l'analyse de Brenez se concentre sur la représentation des corps des personnages, notamment lors des scènes de brutalité et de confrontation.

Elle examine comment les mouvements de caméra et les expressions faciales des acteurs sont utilisés pour mettre en valeur l'intensité émotionnelle et physique des situations de l'oppression. Par exemple, les plans rapprochés sur les visages des prisonniers peuvent révéler leur détermination et leur dignité malgré les circonstances difficiles. De même, les mouvements de caméra rapides ou saccadés peuvent évoquer le chaos et la violence de l'environnement carcéral.

En utilisant cette approche, Brenez réussit à saisir la façon dont le corps humain devient un espace de résistance et de contestation politique dans le film. Les actions et les réactions des personnages incarnent leur lutte contre l'autorité oppressante, faisant de chaque geste un acte de défiance et de dignité. Ainsi, cette analyse met en lumière la capacité du cinéma à représenter les dynamiques complexes de pouvoir et de résistance, offrant ainsi une lecture plus profonde de la figure de l'autorité politique et de son impact sur les individus.

2.13 Approche « faire parler/faire taire »

Dans ce film, la voix off de Benzine représente un élément central de l'expression de la résistance des prisonniers politiques. En utilisant sa voix, Benzine agit comme un porte-parole, non seulement pour lui-même, mais aussi pour ses compagnons d'infortune. Sa voix devient ainsi le moyen par lequel les injustices subies par les prisonniers sont portées à la connaissance du public, mais aussi des autorités. Elle incarne la lutte pour la dignité humaine et la reconnaissance des droits fondamentaux, tels que la liberté et la justice.

En opposition à cette expression de la parole et de la résistance, l'autorité militaire cherche à faire taire Benzine et ses compagnons. Leur objectif est de maintenir le contrôle et de perpétuer l'oppression en réduisant au silence toute forme de dissidence. Le silence imposé par l'autorité militaire symbolise la tentative de supprimer la vérité et d'occulter les souffrances des prisonniers politiques.

C'est une manifestation de l'exercice arbitraire du pouvoir, visant à maintenir un ordre établi qui favorise les intérêts de ceux qui détiennent le pouvoir. Ainsi, cette confrontation entre la parole de Benzine et le silence imposé par l'autorité militaire met en évidence les dynamiques de pouvoir et de résistance qui sous-tendent la lutte des prisonniers politiques. Elle souligne également l'importance de la voix comme instrument de protestation et de prise de conscience, ainsi que les efforts déployés par les autorités pour maintenir leur domination en réprimant toute forme d'expression dissidente. En fin de compte, cette dialectique entre la parole et le silence enrichit notre compréhension des enjeux sociaux et politiques abordés dans le film, tout en offrant une réflexion profonde sur les mécanismes de contrôle et de résistance présents dans les sociétés sous oppression.

Section 03

3.La figure d'autorité religieuse du film algérien

3.1 Sous les Projecteurs : Regards contrastés sur la figure religieuse - Patrimoine Archivé-

3.1.3 Introduction

La pluralité des locutions de l'autorité religieuse en Algérie, ainsi que dans plusieurs nations arabes, représente un phénomène notable. Cette représentation se manifeste dans divers films algériens, dont « Rachida » qui se démêle en étudiant la figure d'autorité parentale. Bien que ce long-métrage traite de ce phénomène, il nous présente néanmoins une image stéréotypée de la figure religieuse, la présentant sous un angle radical et terroriste, une perspective perturbatrice. Cependant, avant l'avènement de cette nouvelle forme étrangère aux valeurs de l'islam conservées dans la société algérienne depuis des siècles grâce aux hommes religieux des confréries, la société algérienne était différente. Au-delà de cette approche du film « Rachida », il est important d'analyser la manifestation traditionnelle et locale de l'autorité religieuse, profondément enracinée dans la société maghrébine et incarnée par les zawiyas (confréries ou tarikas)¹²⁵. D'où l'importance de prendre en compte le film de « Bouamama » qui offre une représentation remettant la figure d'autorité religieuse dans un contexte historique perçu comme digne d'une exposition muséale. Malgré que la dimension cinématographique de la figure religieuse n'ait pas été directement abordée dans nos deux reportages, les interrogations relatives à cette figure et à son image étaient présentes en arrière-plan. Selon Edgar Morin¹²⁶, le cinéma diffère des autres arts en ce sens qu'il n'a pas d'origine religieuse. Il avance que le cinéma, en tant que produit complexe d'une société sécularisée, renferme en lui une forme de religion latente. L'approche de la figure d'autorité religieuse s'avère intrinsèquement complexe. En effet, la prohibition de la représentation visuelle, ancrée dans la religion islamique, instaure une dynamique complexe, divergeant des autres croyances où cette interdiction a évolué avec le temps. Cette dualité entre l'interdiction et le désir d'image persiste dans les sociétés musulmanes. Le domaine cinématographique, qu'il soit arabe ou occidental, a toujours cherché à aborder la religion, parfois jusqu'à créer sa propre forme de dévotion. Le cinéma arabe a érigé ses fidèles et célébré des rituels, captivant

¹²⁵Triaud, J.-L., & Robinson, D. (2000). *La Tijaniyya : une confrérie musulmane à la conquête de l'Afrique*. Paris : Karthala. (pp. 12-17)

¹²⁶(Morin, Edgar,(1957). « Les Stars » ,Paris, Éditions du Seuil. Pp. 191-192.

les spectateurs par un engagement de la foi. Ce médium cinématographique stimule notre imagination en nous invitant à suivre sa religion imagée, découlant de récits sacrés. Le cinéma égyptien, notamment avec le film « Rissala »¹²⁷ du réalisateur « El Akkad »¹²⁸ s'est distingué en proposant une représentation cinématographique exceptionnelle, marquée par une présence grandiose de la figure d'autorité religieuse. Le réalisateur a réussi à contourner l'interdiction en utilisant des éléments symboliques. Durant les dernières décennies, le cinéma iranien s'est affirmé dans le domaine du cinéma religieux, osant représenter des figures telles que la Vierge Marie¹²⁹, les prophètes Josef, Jésus, et Mahomet. Cette audace a suscité cependant la critique des théologiens, particulièrement d'Al-Azhar¹³⁰ en Égypte et d'Arabie saoudite. En Algérie, le cinéma explore la société et les dérives religieuses à travers des films tels que « Rachida » de Yamina Chouikh et « Fatwa » de Mahmoud Ben Mahmoud. Sélectionner des films sur la figure d'autorité religieuse a été un défi en raison de sa complexité, notamment dans le contexte du contrôle stratégique du champ religieux face aux mouvements politico-religieux contemporains. Cependant, il est intéressant de noter que le cinéma tunisien n'a jamais abordé la figure d'autorité religieuse depuis ses débuts. Ce choix est significatif pour le cinéma tunisien. Dans notre étude portant sur la représentation de la figure d'autorité religieuse dans le cinéma algérien, nous allons examiner son incarnation en tant qu'autorité religieuse du passé. Notre analyse se concentrera particulièrement sur le film de « Bouamama », une production cinématographique qui, dans ce chapitre, présente cette figure d'autorité d'une manière atrophiée. Au moment d'envisager notre choix cinématographique, le film de « Benbadis »¹³¹ (2017) a d'abord suscité notre attention en tant que représentation formelle

¹²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=eSfAwPo_XiA(le lien du film « El Rissala » du réalisateur Moustapha Akkad.

¹²⁸ Moustapha Akkad (مصطفى العقاد en arabe), né le 1er juillet 1930 à Alep et mort le 11 novembre 2005 à Amman, est un producteur et réalisateur de film américain d'origine syrienne. Disparu lors des attentats-suicides d'Amman du 9 novembre 2005, il était le producteur des *Halloween* (8 films entre 1978 et 2002) et fut le réalisateur-producteur du *Message* (1976) et du *Lion du désert* (1981). Source : Wikipédia

¹²⁹ Beitia, P. (2012). *Notre-Dame de la Compassion*. Édition. PIERRE TÉQUI ÉDITEUR.

¹³⁰ Al-Azhar : l'institution, ou siège d'une autorité religieuse de l'Islam. Source (article ; Al-Azhar, institution sunnite réformée). Pierre-Jean Luizard, pp. 519-548

¹³¹ Abdelhamid Benbadis (en arabe : عبد الحميد بن باديس, en tamazight : ⵏⵓⵎⵎⵓⵔ ⵏ ⵔⵉⵎⵓⵙⵜⵉⵏⵏ), né le 4 décembre 1889 à Constantine, ville au nord-est de l'Algérie, et mort le 16 avril 1940 dans la même ville, est une figure emblématique du mouvement réformiste musulman en Algérie. Fils aîné d'une famille de vieille bourgeoisie citadine, il prône le nationalisme, l'arabisme et la fidélité à l'islam, qui sont, pour lui, les trois piliers de la personnalité algérienne, Souque : Wikipédia le 25/03/2020 à 15h 30mn. Abdelhamid Benbadis fonde en 1931 l'Association des oulémas musulmans algériens. C'est dans le mensuel *al-Chihab* qu'il publie, de 1925 jusqu'à sa mort, ses idées réformistes qui concernaient le domaine religieux.

Basil Alkhatib (باسل الخطيب en arabe) est un réalisateur syrien de films et séries télévisées. Il est né le 6 mai 1962 à Hilversum, aux Pays-Bas, et depuis 1963 vit avec sa famille en Syrie, à Damas. Son père est le poète palestinien Yousef Alkhatib. Il est diplômé de l'Institut national de la cinématographie à Moscou et travaille depuis 1992 pour la télévision et le cinéma. Source Wikipédia. Le 22/02/2022. à 17h31mn.

-Rabah Drif a été limogé de son poste de directeur de la culture de la wilaya de M'sila. Source Algérie Eco.

d'une figure d'autorité religieuse. Réalisé par Basil Al Khatib, cinéaste d'origine palestinienne. Le protagoniste, Youssef Suhair ancien secrétaire d'État délégué à l'industrie cinématographique, a livré une interprétation problématique du personnage de « Benbadis ». Sa prestation a été marquée par des fluctuations vocales, des émotions ambiguës et une interprétation laborieuse des dialogues. Cette représentation décousue ne correspondait guère à la profondeur historique d'Abdelhamid Benbadis. L'absence d'humanité dans la représentation a confiné le personnage à un état où il ne mangeait pas, ne buvait pas, ne souriait pas, et ne riait pas. Youcef Sehaïri n'a pas réussi à capturer l'essence même de la personnalité complexe d'« Abdelhamid Benbadis ». Cette carence d'impact à l'écran, a incontestablement compromis la cohérence du récit cinématographique. Pourtant, la comparaison avec le film de Bouamama (1983) est saisissante, illustrant une disparité marquée. Cette distinction significative justifie pleinement l'intégration du film de Bouamama dans notre recherche, mettant en évidence la pertinence de cette analyse comparative pour éclairer les nuances subtiles des représentations cinématographiques de l'autorité.

Né le 21 juin 1985 à Zgag El Hadjadj, Laghouat, Bachir Youcef Sehaïri est un acteur algérien et Secrétaire d'Etat chargé de l'Industrie cinématographique. En 2019, L'acteur à connu un succès retentissant en Algérie en incarnant le rôle de « Zinou » dans le feuilleton. « Ouled Lahlal ».

Benbadis était-il le père spirituel du FLN ? Culture : les autres articles, Fayçal Métaoui, Publié dans El Watan le 26 - 05 – 2017.



3.1.3 Carte artistique du film

Titre français : L'Épopée de Cheikh Bouamama. Titre original : ملحمة الشيخ بوعمامة

Durée : 178 minutes. Réalisation : Benamar Bakhti

Scénario : Boualem Bessaïh et Benamar Bakhti

Photographie : Youcef Sahraoui. Musique : Chérif Korteby

Production : Messaoud Hannache. Sociétés de production : RTA.

Les acteurs : Athmane Ariouet : Cheikh Bouamama ; Robert Bazil : le général Lyautey ; Ahmed Benaïssa ; Mustapha Chougrani ; Pierre Fromont ; Benyoucef Hattab ; Alain Janey ; Sissani ; Nadia Talbi.

3.1.3 Fiche signalétique du réalisateur

Né en 1941 à Tlemcen, Benamar Bakhti¹³² (بن عمر بختي) fait ses études à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) de Paris. Il travaille ensuite un temps à l'ORTF comme assistant de Claude Lelouch et Jean-Paul Sassy. Cependant, il est ensuite retourné en Algérie pour rejoindre la chaîne de télévision algérienne (RTA). Après avoir réalisé « El Khalidoune » (les éternels), (1969) et « Un Combattant » (1974), des films sur le thème de la guerre d'indépendance, ainsi que « Le Retour », qui traitait de l'émigration des Algériens vers la France, Benamar Bakhti réalise une reconnaissance en 1983 avec « Cheikh Bouamama¹³³ ». Ce film, blockbuster de la RTA, raconte le soulèvement d'Ouled Sidi Cheikh contre

¹³² Khalifi, A. (2004). La résistance populaire de Cheikh Bouamama. Edition, La résistance populaire de Cheikh Bouamama Dar Al-Nashar Dar Al-Gharb. Livre écrit en langue arabe (traduction personnelle).

¹³³ Ibid. (2004). La résistance populaire de Cheikh Bouamama. pp.47-75.

l'armée française dans les années 1880. Le film brille surtout grâce au jeu et à l'éloquence de l'acteur Athman Airouet, que Bakhti a rencontré lors du tournage de « Le Retour ».

3.1.4 Synopsis

Le film « Bouamama » plonge au cœur de l'épopée extraordinaire du Cheikh Bouamama (1833–1908), incarné avec maestria par le talentueux Athmane Ariouet. Figure emblématique, guerrier aguerrri et personnage mystique du Sud-ouest Algérien, Bouamama émerge de la branche des Ouled Sidi Cheikh, son turban inébranlable symbolisant son identité arabe. En tant que leader charismatique, il a dirigé la lutte contre le colonialisme en Algérie de 1881 à 1908, se distinguant dans d'innombrables batailles aux côtés de héros légendaires tels que l'Émir Abdelkader et le Cheikh El Mokrani, tous engagés dans la libération totale de l'Algérie.

À travers des décors somptueux et une interprétation captivante, le film plonge le spectateur dans cette épopée tumultueuse, révélant les sacrifices, les victoires et les défis auxquels Bouamama et ses compagnons ont été confrontés dans leur quête d'indépendance. Des ruelles poussiéreuses du Sud-ouest Algérien aux champs de bataille ensanglantés, chaque scène illustre la détermination inébranlable de ces hommes et femmes à préserver l'âme et la dignité de leur patrie, offrant ainsi un témoignage poignant de la résilience et de la bravoure du peuple algérien face à l'oppression coloniale.

3.1.5 Analyse des photogrammes



Figure n° (56) extrait du film de Bouamama.

Cette image fait valoir le symbole religieux qui est le mausolée de toute la région maghrébine, un lieu jusqu'à lors très respecté et très côtoyé des maghrébins, notamment les algériens et les tunisiens. Jadis ,il représentait le lieu sacré des hommes religieux de la région ,l'endroit où les disciples venait réciter le coran en groupes et régler les problèmes sociaux de /des Arches *comme les mariages ,les divorces .C'était entre autre l'espace d'apprentissage de la langue arabe et le Coran aux grands et aux petits, un endroit où les malades venaient prendre de l'énergie positive pour guérir ,refuge pour les voyageurs pour se détendre et prendre de la force en trouvant nourriture et eau, aussi une mosquée pour faire de la prière .Le réalisateur a bien choisi la couleur du mausolée (blanche),signe de pudeur et intégrité, maintenant changée en vert (couleur des habits du paradis), selon le verset coranique .



Figure n° (57) extrait du film de Bouamama.

Dans cette scène, l'image dépeint un vaste plan général où les individus demeurent indiscernables par leurs traits faciaux. Seule notre figure d'autorité religieuse, le Cheikh Bouaamama, se détache du lot. Il est saisi en profil, à une distance plus ou moins lointaine de la caméra, dans une pose distinctive qui le distingue des autres présents. Le décor naturel, constitué du ciel, des montagnes et des palmiers, constitue la toile de fond de cette scène. La blancheur des burnous reflète la modestie des participants à la « Halka », se mariant avec une mise en scène sobre incluant des éléments comme le mausolée, la khaima, le mur en pierre et la disposition circulaire des personnages. Ce grand plan est complété par un arrière-plan verdoyant qui se juxtapose harmonieusement avec le ciel. Dans cette composition dépouillée, un édifice à l'architecture arabe, de style mosoléen et peint en blanc, ajoute une touche de simplicité. Les burnous arabes font partie intégrante de ce tableau visuel. C'est ainsi que la lumière, en tant que pierre angulaire du cinéma, éclaire non seulement cette scène, mais également notre compréhension de l'art cinématographique lui-même¹³⁴.

¹³⁴ Jacques Loiseleux, (2004). *La Lumière en cinéma*, Edité par Cahiers du cinéma. Paris pp20-70.



Figure n° (58) extrait du film de Bouamama.

Cette image montre l'autorité et la force spirituelle de notre figure d'autorité « Bouamama », ou des soldats arabes dans les ronds de l'armée française courent vers cheikh Bouamama pour embrasser sa main « signe de respect et de loyauté » envers le cheikh. Le cadre nous montre aussi les outils révélateurs de la figure religieuse qui sont : les chapelets un autour du coup et un autre à la main, la barbe, la « Amama », le « Burnous » et la « Abaya ». Le réalisateur nous révèle que la figure d'autorité religieuse contrairement aux militaires français ne porte pas d'arme avec lui signe de force spirituel ou le religieux est protégé d'emblée par dieu. Dans cette image le réalisateur continue à utiliser le plan général afin de capter le côté français représenté par les militaires français et les goumis et notre figure religieuse accompagnée de son serviteur non distingué dans l'image. L'arrière-plan n'a pas été exclu avec l'effet flou au contraire, il a été mis en valeur mais cette fois avec un aspect loin. Les couleurs à travers le vestimentaire étaient très présentes comme le bleu, le rouge, et le doré.



Figure n° (59) extrait du film de Bouamama.

Relations entre « Bouamama » et ses disciples

Dans cette scène, les relations entre « Bouamama » et ses disciples sont présentées de manière très positive, mettant en avant le respect et la confiance mutuels. Lorsque « Bouamama » prend la parole, tous l'écoutent attentivement, ce qui témoigne du respect et de l'autorité qu'il incarne. Ses directives ne sont jamais remises en question ni discutées, ce qui souligne la confiance absolue que ses disciples lui accordent. Pour eux, « Bouamama » incarne bien plus que le simple chef de file de leur lutte. Il est vu comme un guide spirituel, une source d'inspiration et une référence de sagesse. Cette dimension spirituelle de leur relation souligne l'importance du leadership charismatique et de la dimension symbolique dans la mobilisation des individus pour une cause commune. Le cadrage de la scène ajoute une strate supplémentaire à sa signification. Dans le plan où Bouamama est positionné avec ses hommes, la disposition horizontale du cadrage évoque un sentiment de tranquillité et de distance. Cette orientation horizontale est souvent associée à un calme serein et à une certaine réserve émotionnelle. La sémiotique du turban s'épanouit dans toute sa diversité, dénotant le statut de celui qui le revêt. Le tissu utilisé, la couleur choisie et même la façon dont le turban¹³⁵ est enveloppé jouent tous un rôle crucial dans la transmission d'informations sur la position sociale de l'individu. La forme générale du turban, y compris la manière dont il est noué, devient un signe visuel essentiel de son rang dans la société.

¹³⁵ These doctorale (2017), university of Yarmouk, Semiotics of Fashion in Literary Tradition until the end of the Fourth Century AH Arih Aissa Ahmed Tilen Essalimpp45-46-47.

J'ai assisté à des masters class au festival international du film arabe en 2018 à Oron /Algérie et aux prises de photos et d'images filmiques en plongée et en contre plongée.



Figure n° (60) extrait du film de Bouamama.

Le travail esthétique du film contribue à faire de cette figure d'autorité religieuse une œuvre touchante, qui rend perceptible, de façon très efficace, sa carrure en maîtrisant son cheval, signe d'autorité pour les tribus de l'ouest de l'Algérie. Le livre saint devant lui reflète que le personnage n'était pas illettré, et la disposition de sa nourriture, qui se limite aux dattes et à la Qasra (pain arabe), est un signe d'humilité. Encore une fois, le réalisateur voulait par cette image rendre compte de l'enjeu économique de la vie des Algériens à travers leurs chefs spirituels, repris plusieurs fois dans le film.

Les vêtements de cheikh « Bouamama » reproduisent la période des années 1878, avec la « Amama », « El Kenbouche et l'Abaya large, », typiques de l'Algérie. L'obscurité reflète une puissance poétique distincte, intimement liée à des éléments narratifs spécifiques et à des situations dramatiques, en étant le témoin de la défaite de Bouamama contre l'armée de la France coloniale. Ainsi, l'image de la figure d'autorité religieuse se superpose partiellement à la lumière projetée, jouant le rôle d'un petit écran filtrant. En outre, le contraste produit entre la lumière et l'obscurité revêt une importance cruciale dans le langage silencieux de ce photogramme. Dans cette image particulière, l'obscurité qui entoure le protagoniste évolue au sein de son environnement personnel, par exemple sa khaima (sa maison). Par ailleurs, l'utilisation avisée des angles de vue en plongée dans cette scène met le protagoniste dans une position de dominé. Quant aux objets soigneusement mis en avant au sein du décor, tels que le pain, le livre sacré, le chapelet et les dattes, ils contribuent à instaurer une atmosphère révélant une authentique réalité à la scène.

3.1.6 Discussion des résultats d'analyse des images

L'analyse des images proposées révèle une atmosphère religieuse, incarnée par le mausolée qui représente un lieu de grande importance dans la région maghrébine. Ce mausolée était historiquement un lieu sacré où les hommes religieux de la région se réunissaient pour des pratiques religieuses et pour résoudre des problèmes sociaux, tels que les mariages et les divorces. Il servait également d'espace d'apprentissage pour la langue arabe et le Coran, ainsi que de refuge pour les voyageurs. Le choix judicieux de la couleur du mausolée en blanc reflète de la pureté de cet espace.

L'image se déploie dans un plan très large, englobant le ciel, les montagnes et les palmiers. Dans ce cadre naturel, la couleur blanche des burnous reflète la pudeur des participants à la scène. Au centre de l'image se dresse Cheikh Bouaamama, la figure d'autorité religieuse, capturée de profil et légèrement éloignée de la caméra.

Le décor est simple, composé du mausolée, d'une tente khaima et d'un mur de pierre, avec les personnages disposés en cercle. Pour la deuxième et troisième image, les plans mettent en évidence l'autorité spirituelle de Cheikh Bouaamama, des soldats arabes de l'armée française qui s'approchent en courant pour embrasser sa main, signe de respect et de loyauté envers le cheikh. Les attributs distinctifs de la figure religieuse sont clairement visibles : les chapelets autour de son cou et dans sa main, sa barbe, son Amama (turban), son burnous et son Abaya (tunique). Contrairement aux militaires français, il ne porte pas d'arme, soulignant ainsi sa force spirituelle et sa protection divine.

Les couleurs des vêtements, notamment le bleu, le rouge et le doré, jouent un rôle important pour créer une atmosphère visuelle vibrante. Le film présente les relations entre Cheikh Bouaamama et ses disciples de manière positive, avec un travail esthétique qui sublime sa prestance, notamment lorsqu'il maîtrise un cheval, signe d'autorité pour les tribus de l'ouest de l'Algérie.

Le livre sacré devant lui indique qu'il n'était pas illettré, tandis que la modeste disposition de sa nourriture, constituée de dates et de quasar (pain arabe), évoque son humilité. L'image reflète également les enjeux économiques de la vie des Algériens à travers leurs chefs spirituels. Le film parvient avec brio à recréer le vestimentaire caractéristique de l'époque, illustrant la richesse du patrimoine vestimentaire de la période en question. La khaima, construite à partir de tapis traditionnels et soutenue par des piliers de troncs d'arbres, transmet l'authenticité de l'habitat bédouin de l'époque. Le film se fait l'écho du mode de vie de cette

période en mettant en évidence l'absence de chaises pour les Algériens de l'époque, qui préféreraient s'asseoir directement sur le sol. Un élément frappant est la manière dont le film présente le cadre de vie de l'époque. Cette observation, selon laquelle les gens s'asseyaient par terre, contribue à créer une image réaliste et immersive de la vie quotidienne des Algériens de cette période. Cette représentation détaille avec minutie les aspects du quotidien, comme les habitudes de siège, pour renforcer l'authenticité de l'atmosphère historique. Par contre, le film présente de manière problématique la figure d'autorité religieuse en la plaçant entre des hommes au physique imposant et charismatique. Cette disposition a pour effet indirect de diminuer l'impact de notre protagoniste et de le fragiliser visuellement.

3.1.7 La théorie de l'absent/présent chez e Louis Marin

Elle offre une analyse particulièrement intéressante sur la représentation de « Bouamama » dans le film. Sa présence physique à l'écran est le reflet d'une absence symbolique, celle de l'indépendance et de la liberté pour lesquelles il lutte. La figure de « Bouamama », bien qu'absente dans certains plans ou certaines scènes, est omniprésente à travers les discours, les actions et les symboles qui lui sont associés.

Son absence physique dans certaines scènes renforce ainsi son importance symbolique et sa présence dans l'esprit des personnages et des spectateurs. En outre, le choix de cadrage, de mise en scène et de montage contribue à consolider le caractère symbolique et la force évocatrice de cette figure historique. Ces choix cinématographiques mettent en évidence les différentes stratégies utilisées par le réalisateur pour représenter « Bouamama » et pour véhiculer des messages symboliques et politiques forts comme la résistance et la paix.

3.1.8 La théorie analytique de Nicole Brenez

Dans l'approche analytique de Nicole Brenez, il est crucial de considérer comment le réalisateur utilise le corps de Bouamama pour exprimer sa subjectivité et sa résistance face à l'oppression coloniale. La façon dont le réalisateur cadre le corps de Bouamama lorsqu'il interagit avec les soldats français peut révéler sa force intérieure et sa détermination. Les choix vestimentaires de Bouamama peuvent être analysés pour montrer comment il utilise son apparence physique pour affirmer son identité culturelle et sa dignité face à l'oppression.

L'approche de Brenez met également l'accent sur la dimension politique du corps filmique. Dans le cas de Bouamama, le réalisateur pourrait utiliser le corps du personnage pour représenter la lutte du peuple algérien contre la colonisation.

Application de l'approche analytique de Nicole Brenez au film de Bouamama

Brenez souligne l'importance de la représentation du corps des personnages par rapport à leur environnement. Dans le film, le corps de « Bouamama » est représenté de manière à refléter sa force physique. Aussi, les marques de sa lutte et de sa souffrance, soulignent son engagement et sa résilience.

En outre, les vêtements de « Bouamama » sont choisis de manière à refléter son statut social, son identité culturelle et son engagement politique. Peut-être simples et fonctionnels, mais porteurs de symboles forts, comme le turban ou la tenue traditionnelle algérienne, qui renforcent son identité et son autorité.

Enfin, l'espace de la khaima de « Bouamama » visionne un lieu chargé de significations symboliques et politiques. La manière dont le réalisateur représente cet espace, à travers son aménagement et sa relation avec l'environnement extérieur, manifeste l'attachement de « Bouamama » à sa culture et à sa terre, ainsi que son engagement envers sa cause politique. La khaima devient alors un élément central de la représentation de la figure d'autorité religieuse en tant que figure historique et politique.

3.1.9 L'approche « faire parler/faire taire » et la figure d'autorité religieuse

Elle est pertinente pour analyser la figure d'autorité religieuse de Bouamama dans le film. « Faire parler » renvoie à la capacité du personnage à exprimer sa voix, sa vision du monde et ses revendications. Pour « Bouamama », cela se traduit par la capacité à mobiliser les foules, l'inspiration de ses disciples, la transmission de ses idéaux de liberté et d'indépendance.

Cette figure d'autorité religieuse choisit les versets du Coran qui renforcent la détermination de ses disciples face à l'oppression coloniale. Cette sélection vise à stimuler le courage et la résistance de ses disciples en leur rappelant les valeurs de justice, de dignité et de liberté. Ainsi, « Bouamama » utilise la parole divine pour légitimer sa lutte et galvaniser ses partisans. « Faire taire » se manifeste par le silence de Bouamama dans deux cas distincts :

Le premier silence, qui reflète sa force, survient lorsqu'il prépare sa vengeance contre les soldats français. Ce silence dénote une détermination farouche et une préparation méticuleuse pour affronter l'ennemi colonial. Le second silence, après sa défaite contre l'armée française, illustre une autre forme de faire taire. Bouamama se retire vers le Sud pour se reposer et reconstituer ses forces armées, marquant une pause stratégique dans sa lutte. Ces deux exemples montrent comment le silence de Bouamama peut être utilisé comme une stratégie,

soit pour préparer une action violente et décisive, soit pour prendre du recul et se réorganiser après une défaite.

3.1.10 Analyse technique selon la théorie d'Aumont et Marie Michelle

Tableau n°(01-B). Séquence de la réunion de Bouamama avec ses hommes

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S1	---	---	off	Une image figée (fixe) représentants des hommes sur leurs chevaux les fusils à la main qui se disposent d'une manière horizontale .l'espace est magistrale l'horizon est de voir la terre se croiser avec le ciel. Dans le film de Bouamama s'ouvre sur un plan général dans un vaste cadre géographique. où la caméra indiscrete dévoile au spectateur la fameuse images de Fantasia.	Fixe	↑ ↓	02mn 50s

Tableau n°(02-B) ;Les cavaliers de Bouamama .

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S2	Pas de musique	Bruits des chevaux	L'image devient mobile et l'image des cavaliers figés comment à avancer sur leur chevaux	Un mirage de cavaliers	Fixe	↓	0257à 03 mn 04mn

Tableau n°(03-B) ; Séquence ou Bouamama arrête la date de la révolution

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S3	Pas de musique	Bruits des chevaux	Ici ce n'est pas un dialogue mais discours que Bouamama prononce devant ses hommes.	Le protagoniste est assis tout seul et devant lui ses hommes mais à une distance bien marquée, il leur demande d'être patient car la guerre va être déclarer à la France coloniale après les moissons ,il les met en garde contre	Fixe	↓	

Tableau n°(04-B) ; Discussion de Bouamama avec ses hommes.

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S4	-	Voix des présents	<p>Bouamama : C'est une situation insupportable, les militaires français nous prennent nos meilleurs chevaux et nous volent nos moutons. Ils mangent tout et tuent le reste, ce n'est pas juste. Il faut déclarer la guerre.</p> <p>Membre de la tribu 1 : La guerre ? Mais que dit le Coran à ce sujet ?</p> <p>Bouamama : Le Coran nous enseigne que nous devons défendre notre terre et notre peuple. Nous ne pouvons pas rester passifs face à ces injustices.</p> <p>Membre de la tribu 2 : C'est vrai, nous ne pouvons pas laisser les Français continuer à nous opprimer de cette manière.</p> <p>Bouamama : Alors, sommes-nous tous d'accord pour déclarer la guerre et défendre notre honneur et notre territoire ?</p> <p>Membre de la tribu 3 : Oui, nous devons agir maintenant.</p>	L'espace est une khaima(maison),ou Bouamama est entre ses hommes tous assis per terre .Un cadre pas trop éclairé (la nuit),trois personnes échangent entre eux la conversation.	Fixe	↓	26mn à 27m06s

Tableau n°(05-B) ;Le discours de Bouamama.

N o	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S5	-	Voix des hommes présents	Ce n'est pas un dialogue mais Bouamama qui est entrain de supplier Dieu pour vaincre il demande à Dieu de faire trembler la terre sous leurs pieds.	Dans cette scène nous observons Bouamama qui devance ses troupes tous assis derrière lui, ils ne les regardent pas il lève les mains pour supplier Dieu qu'il soit avec lui et ses hommes pour vaincre l'ennemi. il suppliât Dieu et les hommes répètent après lui pour dire « Amène ».Le cadre de cette scène englobe ciel et terre avec un Legé couché de soleil, l'image encadre est le protagoniste est le reste des hommes dans un plan flou ou aucun visage y compris celui de Bouamama n'est visible .Une lumière jaunâtre et poussiéreuse .	Fixe	↓	01 h 01mn à 01h02 55s

Tableau n°(06-B) ; L'espace personnel de Bouamama.

N °	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	MC	AI	P (MS)
S6	(-)	- Les voix du message et du Cheikh Bouamama.	<p>Bouamama : (prieux) Avant de commencer, demandons à Dieu d'être à nos côtés, mes frères musulmans.</p> <p>Homme 1 : (déterminé) Écoutons-moi tous, il est impératif que nous continuions à nous battre, pour les femmes, les enfants et les anciens. Je propose de les rapatrier vers le Sahara, vers le sud.</p> <p>Voix du cheikh (oc): (solennelle) Pour ma part, je suggère que nous partions tous ensemble vers le Sahara.</p> <p>Bouamama: (réfléchissant) Mon avis est que nous devrions partir avec nos familles, le temps de récupérer nos hommes et nos forces. C'est ce qui semble le plus sensé.</p>	L'espace est une khaima(maison),ou Bouamama est entre ses hommes tous assis par terre .Un cadre pas trop éclairé (la nuit),trois personnes échangent entre eux la conversation.	Fixe	↓	02h 26mn à

Tableau (n°07-B) ; Échanges entre l'armée coloniale et Bouamama.

N°	Musique	Bruits	Dialogue in/off	Contenu de la séquence	M C	AI	P (MS)
S7	-	-	<p>Le communiqué de l'armée coloniale : La France recherche une trêve, et je vous informe que le roi du Maroc a conclu un accord avec la France pour fermer les frontières. Soyez donc prudent, Sidi Bouamama.</p> <p>Bouamama: Je perçois cela comme une menace. Si vous n'avez rien d'autre à dire, vous êtes libre de partir.</p> <p>Le communiqué de l'armée coloniale : Je vous remercie, Sidi Cheikh, de m'avoir accueilli. Que Dieu vous accorde sa bénédiction..</p>	<p>Toujours dans la fameuse khaima qui est entre ses hommes tous assis par terre. Des personnes échangent entre eux la conversation. Cheikh Bouamama pendant tout le film n'a pas dirigé ses hommes en qualité d'homme de guerre, cependant il était toujours présent pour accompagner ses hommes par les paroles seines du livre sacré.</p>	F	↓	96mn à 99mn

3.1.11 Discussion des résultats d'analyse

La S1 du film, nous observons l'angle d'image qui est orienté de droite à gauche, offrant une vue panoramique sur la scène à venir. Les mouvements de caméra sont immobiles, conférant à l'image une qualité fixe et immuable. Cette séquence présente une image figée où des hommes à cheval, armés de fusils, s'alignent horizontalement. L'espace environnant est imposant, et l'horizon dévoile la rencontre entre la terre et le ciel. Le film de Bouamama commence par un plan général qui s'étend sur un vaste cadre géographique. À travers une caméra discrète mais curieuse, le spectateur est introduit à l'image emblématique de Fantasia. Cette scène est caractérisée par l'absence de dialogues, laissant place à un silence initial qui est progressivement remplacé par la musique du générique. Avant que cette musique ne se dissipe, en cédant la place aux bruits imminents de la course des chevaux. L'absence de mouvement de la caméra, combinée à la disposition statique des hommes à cheval, crée une atmosphère immuable. L'horizon majestueux où la terre et le ciel se rejoignent ajoute à l'ampleur de la scène. Le réalisateur amène ainsi le spectateur dans un espace vaste et significatif. La caméra joue un rôle observateur, introduisant discrètement l'image iconique de Fantasia. Le manque de dialogues est remplacé par une musique de générique qui évolue en harmonie avec le déroulement de la séquence. Cette musique, à son tour, laisse progressivement la place aux bruits réels de la course des chevaux, établissant ainsi une transition immersive entre le générique et la scène en action. La séquence 02 du film se caractérise par un angle d'image dirigé vers la droite, puis vers le haut et le bas. Les mouvements de caméra sont mobiles, ajoutant une dimension dynamique à la scène. À travers une caméra à la fois indiscreète et curieuse, le spectateur est introduit à l'image emblématique de Fantasia. Le dialogue est off, laissant place aux bruits des chevaux qui ajoutent une dimension sonore réaliste à la séquence. Dans cette séquence, la lumière dure est utilisée pour mettre en évidence les personnages filmés. Ces derniers sont distinctement détourés, créant un contraste saisissant entre les personnages et leur environnement. Cette technique de lumière crée des contours nets et accentue les détails visuels. La séquence S3 du film se distingue par un angle d'image orienté de droite à gauche. La caméra adopte un mouvement fixe, mais avec un effet de zoom, ce qui ajoute une dimension visuelle particulière à la scène. Dans cette séquence, le protagoniste est isolé, assis seul, tandis que devant lui, à une distance notable, se tiennent ses hommes. Il adresse un message à ces derniers, les exhortant à la patience, car la guerre contre la France coloniale sera proclamée après les moissons. Il les met également en garde contre certains aspects. Le mode de communication est un discours unilatéral, le

protagoniste s'exprime devant ses hommes. La voix du protagoniste prédomine, et il n'y a pas de musique accompagnant cette scène, L'utilisation de l'angle d'image, permet au spectateur de suivre le mouvement de la scène de droite à gauche. Le choix d'un mouvement de caméra fixe avec un effet de zoom ajoute une note de tension visuelle tout en maintenant l'ancrage de la scène. Son discours monologue exprime l'importance des moissons avant la déclaration imminente de la guerre contre la France coloniale. Cette séquence⁰⁴ démontre l'utilisation ingénieuse de du mouvement de caméra, offrant une vue dynamique en passant de droite à gauche. La caméra fixe focalise l'attention sur le dialogue animé entre les personnages. La mise en scène dans la « khaima » évoque une ambiance intime et nocturne, renforçant le sentiment de confidentialité de la conversation. Les voix du chef de tribu, de Bouamama et de l'autre homme donnent vie à la scène, tout en soulignant les préoccupations et les injustices évoquées. L'éclairage frontal ajoute une dimension visuelle significative, tout en maintenant une certaine tension visuelle par la compression des perspectives. La conversation s'étale entre les deux hommes le chef de la tribu de « Ouled Cheikh », et cheikh Bouamama, ainsi que d'un autre homme qui exprime l'injustice perpétrée par les militaires français. La scène illustre que le leadership et l'autorité ne sont pas toujours basés sur la prise de décisions unilatérales, mais peuvent également émerger d'une interaction et d'une discussion ouverte avec les membres du groupe. Le fait que « Bouamama » appuie cette proposition montre sa faculté à écouter, à évaluer les idées des autres et à prendre des décisions avisées pour le bien du groupe. La lumière est dirigée vers le protagoniste, créant un éclairage frontal qui ajoute de la profondeur à la scène. Cependant, les perspectives sont légèrement comprimées, ajoutant une atmosphère de tension visuelle à la scène. La voix multiple dans la conversation contribue à la richesse narrative en montrant que les décisions à cette époque et dans ses tribus ne sont pas uniquement le fruit d'une seule personne, mais qu'elles émergent d'une discussion éclairée. La séquence S5 du film utilise une caméra fixe et un angle de vue de haut en bas. Le cadre de la scène embrasse à la fois le ciel et la terre, avec un léger coucher de soleil. L'image est encadrée de manière floue, ne montrant aucun visage, y compris celui de « Bouamama ». La lumière qui baigne la scène est teintée de jaune, créant une atmosphère poussiéreuse. La séquence se caractérise par l'absence de musique, ce qui renforce l'intensité de la scène et permet aux voix des personnages d'être pleinement perçues. La voix de « Bouamama » domine, tandis que les hommes écoutent attentivement et répètent après lui en chœur l'expression « Amène ». Cette répétition collective souligne l'unité et la dévotion du groupe envers leur leader. L'absence de visages clairs dans le cadre flou met l'accent sur l'aspect collectif et symbolique de la prière. La lumière jaunâtre ajoute une dimension visuelle qui

correspond à l'atmosphère poussiéreuse et dramatique de la scène. La séquence 06 crée un contraste visuel frappant grâce à l'alternance des angles de vue, produisant une dynamique visuelle saisissante. L'utilisation d'un éclairage diffus avec des ombres minimales contribue à l'atmosphère sereine de la scène, tandis que la caméra fixe renforce la dimension introspective de celle-ci. Les échanges entre les personnages mettent en lumière le processus décisionnel collectif et la profonde réflexion concernant les actions à entreprendre. Le dialogue révèle le côté pondéré de Bouamama et son souci pour les familles, tout en exposant les opinions divergentes des autres membres du groupe. L'absence de musique permet aux voix des personnages et aux sons ambiants, tels que les bourdonnements des libellules, de tisser une toile réelle de la scène.

La séquence 07 du film maintient une caméra fixe et alterne entre des angles d'image de haut en bas et de bas en haut. La scène se déroule toujours dans la khaima familiale, où le protagoniste est entouré de ses hommes assis par terre. Des échanges entre les personnages constituent le contenu de la séquence. Ce qui est notable, c'est que tout au long du film, Cheikh Bouamama n'a pas endossé le rôle conventionnel d'un chef de guerre, mais a plutôt guidé ses hommes avec les paroles apaisantes du livre sacré. Le dialogue dans cette séquence tourne autour d'un message de l'armée coloniale. Le message informe que la France souhaite une période de trêve, mais annonce également que le roi du Maroc a conclu un accord avec la France pour fermer les frontières. Le messenger avertit ainsi la figure d'autorité religieuse de faire preuve de prudence. La réponse de Bouamama à ce message est marquée par son affirmation selon laquelle il considère ce message comme une menace. Il renvoie le messenger en l'informant qu'il n'a rien d'autre à ajouter. La séquence se conclut par un remerciement du messenger envers Cheikh Bouamama. Les bruits ambiants sont dominés par les voix du messenger et de la figure d'autorité religieuse. L'utilisation de l'éclairage diffuse et la minimisation des ombres créent une ambiance douce et équilibrée. Cette approche lumineuse s'harmonise avec la profondeur émotionnelle de la scène, où le cheikh intercède avec ses hommes par des paroles réconfortantes et pieuses. L'absence de musique souligne la réalité de la scène, laissant les voix des personnages prendre le devant.

Conclusion

La représentation des figures d'autorité PPR dans les films algériens

Dans la continuité de la théorie marinière de l'absent/présent, la représentation des figures d'autorité maternelle dans les trois films algériens est caractérisée par leur présence à travers les tâches ménagères de la maison, soulignant ainsi leur rôle central dans la vie familiale. Cependant, cette présence est souvent liée aux besoins des enfants et au fonctionnement du foyer, plutôt qu'à leur propre épanouissement ou valorisation personnelle.

Dans tous ces cas, la présence des figures d'autorité maternelle est subordonnée aux besoins et aux exigences du foyer, les reléguant ainsi à un rôle fonctionnel plutôt qu'à une représentation complète de leur identité individuelle. Cette absence d'une représentation holistique de ces femmes dans le récit cinématographique souligne leur marginalisation et leur invisibilité en tant qu'individus autonomes dans la société représentée à l'écran.

Représentation du corps des figures maternelles dans les films

Dans les films « Aiche Btache », « La Vie d'Après » et « Rachida », la représentation du corps des figures maternelles est une composante essentielle de leur caractérisation et de leur relation à l'espace dans lequel elles évoluent. En utilisant la théorie de Nicole Brenez sur le corps et la figure filmique, nous pouvons examiner comment ces films mettent en lumière les tensions et les défis auxquels sont confrontées ces femmes, en particulier dans leur rôle de mères et de gardiennes du foyer.

-Dans « Aiche Btache », la mère de famille avec douze enfants est représentée dans un environnement domestique surpeuplé, ce qui souligne visuellement les difficultés qu'elle rencontre pour gérer une famille nombreuse avec des ressources limitées. La façon dont son corps occupe l'espace restreint de la maison met en évidence les contraintes physiques et émotionnelles auxquelles elle est confrontée au quotidien. Fatiha Soltane, en tant qu'actrice, a tenté de justifier le rôle de la figure maternelle dans « Aiche Btache » comme une continuité de la tradition selon laquelle: « *Les enfants naissent avec leur destin préétabli, ce qui diminue l'importance de se soucier de leur avenir. Cette autorité maternelle joue un rôle dans l'éducation des enfants, en particulier des filles, tandis que les garçons relèvent de la responsabilité du père après l'âge de 14 ou 15 ans* »¹³⁶.

¹³⁶ Entretien personnel. (2020, décembre). *Entretien avec Fatiha Soltane sur son rôle de figure d'autorité maternelle dans le film « Aiche Btache »*.

Elle a souligné que son expérience personnelle, ayant grandi dans une famille nombreuse, ressemblait beaucoup à ce qui était dépeint dans le film « Aich Btnache ».

-Dans « La Vie d'Après », la figure maternelle est représentée par une femme veuve élevant son fils Jamil. Son corps est souvent montré dans des scènes de travail domestique ou de déplacement, ce qui souligne sa solitude et sa détermination à subvenir aux besoins de sa famille malgré les difficultés. Le film met en avant la force physique et mentale de la protagoniste, tout en soulignant les sacrifices qu'elle doit faire pour assurer la survie de sa famille. Le réalisateur Anis Djaad adopte une approche audacieuse en redéfinissant le rôle traditionnel de la figure maternelle dans le contexte cinématographique algérien. En rejetant l'idée de lui attribuer une autorité conventionnelle, il remet en question les normes sociales préétablies concernant le pouvoir et l'influence des mères au sein de la famille. Cette remise en question reflète une évolution sociétale plus large, où les dynamiques familiales et les rôles de genre sont soumis à une réévaluation constante.

En effet, l'œuvre de Djaad marque un tournant dans le cinéma algérien en mettant en lumière les subtilités et les complexités des relations familiales contemporaines. En refusant de représenter la femme uniquement dans le cadre traditionnel du foyer, il : « *explore plutôt la réalité du quotidien des femmes algériennes, qui jonglent souvent avec les responsabilités familiales tout en cherchant à s'affirmer dans le monde extérieur.* »¹³⁷ Cette approche offre un regard plus authentique sur la condition féminine en Algérie, dépassant les stéréotypes et offrant une représentation plus fidèle des défis auxquels les femmes sont confrontées.

En soulignant le nouveau statut de la femme algérienne, qui travaille désormais au profit de toute la famille, Djaad met en lumière les changements sociaux et économiques qui ont transformé les rôles traditionnels au sein du foyer. Cette évolution reflète une dynamique mondiale où les femmes jouent un rôle de plus en plus important dans la subsistance économique des ménages, ce qui remet en question les structures patriarcales et traditionnelles de la société.

De plus, l'introduction du personnage de l'homme prédateur dans le film souligne les défis spécifiques auxquels les femmes font face dans leur quête d'autonomie et de dignité. Ce personnage symbolise les obstacles rencontrés par les femmes dans leur lutte pour échapper

¹³⁷ Djaad, A. (2020, Juillet 15). Entretien sur la représentation de la figure de la femme algérienne dans le film « La Vie d'Après » [Entretien personnel].

aux violences domestiques et à l'exploitation, offrant ainsi une réflexion profonde sur les questions de pouvoir, de contrôle et d'autonomie dans les relations de genre.

Enfin, dans « Rachida », la présence physique de la mère, en tant que figure d'autorité maternelle, est subtile mais significative. Elle symbolise un sentiment de sécurité et de réconfort pour Rachida, lui rappelant des notions de protection et de soutien familial.

La défunte Yamina Chouikh explique que :« *chaque femme, que ce soit à travers sa figure maternelle ou sa propre identité en tant que fille ou épouse, parvient à s'émanciper à sa manière, en utilisant les ressources à sa disposition. La mère, souvent représentée comme l'épine dorsale de la famille, incarne la force silencieuse et la détermination inébranlable face à l'adversité. Son rôle est celui d'une protectrice, d'une gardienne des traditions et des valeurs familiales, mais aussi d'une source de réconfort et de soutien. Malgré les pressions sociales et politiques qui pèsent sur elle, elle trouve des moyens subtils de naviguer à travers les défis, offrant ainsi un exemple de résilience et de détermination pour ses enfants* »¹³⁸.

D'autre part, la fille, incarnée par le personnage de Rachida, représente une génération éduquée et instruite, dotée d'une conscience sociale et politique plus aiguisée. À travers son parcours, on observe comment elle utilise son éducation et ses compétences pour défendre ses convictions et lutter contre les injustices de la société. Son engagement en tant qu'institutrice témoigne de sa volonté de faire une différence, non seulement pour elle-même, mais aussi pour les générations futures.

Ainsi, À travers « Rachida », la réalisatrice met en lumière les différentes stratégies de survie et de résilience adoptées par les femmes algériennes pendant la période sombre de la décennie noire. Cette capacité à s'émanciper, chacune à sa manière et selon ses propres moyens, témoigne de la force indomptable des femmes algériennes à surmonter les défis quotidiens auxquels elles étaient confrontées. Cela souligne également le rôle central des femmes dans la continuité et la résilience de la société algérienne.

➤ **L'absence du corps masculin**

Le film met également en lumière l'absence du corps masculin dans cette famille, ce qui semble être une source de souffrance pour les membres de la famille. Cette absence souligne le rôle crucial de la figure maternelle dans la protection et le soutien de la famille en l'absence d'une figure paternelle.

¹³⁸ Chouikh, Y. (2018, Juillet). *Exploration des thèmes de « Rachida »: Entretien avec Yamina Chouikh lors du Festival international du film arabe d'Oran [Entretien]. Festival International du Film Arabe d'Oran.*

➤ **Le rôle de la figure maternelle**

Au début du film, le rôle de la figure maternelle semble passif, mais il s'avère crucial pour la protection et le recueillement des secrets de la famille. Son soutien silencieux mais constant montre comment les figures d'autorité maternelle peuvent être des piliers de force dans les moments difficiles, même sans occuper une position dominante ou directive dans le récit.

➤ **Politique et Religion : Conflits de Pouvoir**

L'analyse des films « Nous n'étions pas tous des héros » et « Bouamama » met en évidence l'importance de la religion et de la politique dans la construction des figures d'autorité en Algérie. Alors que les deux films ont un objectif politique manifeste, la figure religieuse semble souvent utiliser la religion comme un moyen d'accéder au pouvoir politique. Il apparaît ainsi que le politique en Algérie a besoin de la religion pour perdurer dans le temps, tandis que la figure religieuse peut avoir besoin de la religion pour accéder au pouvoir mais pas nécessairement pour se perpétuer. Cette dynamique complexe souligne les interactions subtiles entre religion, politique et pouvoir en Algérie, telles qu'elles sont représentées dans le cinéma et suggère une relation dialectique entre ces deux sphères de pouvoir.

Dans la représentation visuelle des figures d'autorité politique et religieuse dans les films étudiés, l'espace et le décor jouent un rôle essentiel. Pour le religieux, son image vestimentaire traditionnelle, telle que l'Abaya, l'Ammama (le turban) ou le chapelet, le distingue des autres et marque son identité religieuse. En revanche, le politique n'a pas besoin de tels signes distinctifs ; il préfère souvent des vêtements qui soulignent sa temporalité, sa position changeante dans le temps.

De plus, les outils d'influence diffèrent entre les deux figures. Le politique utilise principalement sa rhétorique et, rarement, sa foi, qui n'est plus souvent une qualité recherchée chez les figures politiques contemporaines. En revanche, pour la figure d'autorité religieuse, sa maîtrise des textes sacrés et de la parole divine représente sa puissance et son autorité vis-à-vis des autres.

Dans ce troisième point de conclusion, nous pouvons observer que la figure d'autorité religieuse maîtrise parfaitement l'outil de l'« absent/présent ». Son statut spirituel lui confère la capacité de se manifester et de disparaître à sa guise, symbolisant ainsi une forme de transcendance et d'influence continue, même en son absence physique. En revanche, la figure d'autorité politique est souvent sujette à la critique tant dans sa présence que dans son

absence. Elle ne possède pas cette autorité innée sur sa présence et son absence, ce qui souligne une différence fondamentale dans la perception de ces deux types de figures d'autorité.

Dans les deux films étudiés, « Nous n'étions pas tous des héros » et « Bouamama », l'approche « parler/se taire » met en lumière des éléments intéressants concernant les figures d'autorité politique et religieuse. Dans ces films, la force des deux figures réside dans leur capacité à s'exprimer de manière décisive, utilisant parfois des mensonges ou une désinformation habile pour manipuler la vérité. Le politique utilise des arguments pragmatiques, tandis que le religieux s'appuie sur des arguments spirituels et sacrés pour légitimer ses paroles.

En ce qui concerne le silence, les deux figures d'autorité ont la capacité de se taire, mais le silence du religieux est souvent perçu comme plus crédible et acceptable que celui du politique. Le religieux peut choisir de se taire pour des raisons de sagesse ou de respect du sacré, ce qui renforce sa position d'autorité. En revanche, le silence du politique peut être perçu comme une faiblesse ou une tentative de dissimulation.

PARTIE III

NARRATION ET RECEPTION DANS

LE CINEMA ALGERIRIEN ET

TUNISIEN

CHAPITRE V

La narration dans le cinéma algérien et tunisien

Dans le contexte de l'industrie cinématographique, le processus narratif a toujours suscité un intérêt constant et soutenu de la part de nombreux auteurs comme Christian Metz, où il aborde la narration à travers une typologie des séquences narratives¹³⁹ afin d'analyser la structure filmique. Il a distingué plusieurs unités narratives, notamment les « scènes » qui représentent des actions concrètes, après nous avons les « séquences » qui représentent des moments insignifiants¹⁴⁰, et finalement les « syntagmes »¹⁴¹ qui sont des suites de plans qui interagissent entre eux. Ces syntagmes selon Metz peuvent être non chronologiques, ou « syntagmes parallèles » avec des motifs à effet d'alternance. Ils peuvent également être chronologiques, comme le « syntagme de simultanéité » décrivant un lieu où le « syntagme alterné » montrant des actions liées chronologiquement.

En parallèle, André Bazin¹⁴² propose le concept de « narration immersive » dans le domaine cinématographique, se référant à la capacité du cinéma à immerger les spectateurs dans l'intrigue au point qu'ils se sentent complètement immergés dans le monde cinématographique. L'utilisation judicieuse de la durée implique que les films ne se limitent pas à montrer des instants isolés, mais offrent la possibilité aux spectateurs de suivre une séquence d'événements sur une période prolongée, établissant ainsi un lien solide entre les spectateurs et les personnages ou l'intrigue. Ceci les plonge dans une expérience qui semble évoluer de manière réaliste au fil du temps, comme s'ils vivaient ces moments aux côtés des personnages. De plus, l'utilisation habile de la profondeur de champ permet de créer un espace visuel réaliste dans le film. Les spectateurs peuvent ainsi voir des objets à différentes distances dans une seule image, ce qui reflète notre perception de la réalité, où nous choisissons de focaliser notre attention sur des objets proches ou lointains.

¹³⁹ Metz, C. (1966). *La grande syntagmatique du film narratif*. In Communications, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit (pp. 120-124). URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966 Consulté le 25-09-2022 à 16h 41mn.

¹⁴⁰ Metz, C. (2014). *Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique?* (inédit avec une présentation de Martin Lefebvre). 1895, Revue d'histoire du cinéma, 70, 154-167.

¹⁴¹ Ibid. (1966). *La grande syntagmatique du film narratif*.

¹⁴² André Bazin, (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions Cerf. pp.233-280.

Cette technique donne aux spectateurs l'impression d'explorer activement l'espace cinématographique, renforçant ainsi leur immersion. Cette immersion va au-delà de la simple observation passive ; elle génère un fort sentiment d'implication émotionnelle et intellectuelle dans l'intrigue. Les spectateurs s'identifient aux personnages, éprouvent de l'empathie pour leurs expériences et se laissent captiver par les enjeux de l'histoire. En fin de compte, l'objectif ultime de la narration immersive est de créer une sensation de présence, où les spectateurs ont l'impression d'être physiquement présents dans le monde cinématographique. Ils oublient temporairement leur environnement réel, que ce soit une salle de cinéma ou un écran, et sont transportés dans l'univers cinématographique, renforçant ainsi l'impact émotionnel du film et permettant aux spectateurs de vivre l'histoire de manière plus intense. Dans le cadre de notre recherche, nous chercherons à examiner comment ces concepts et perspectives ont été utilisés dans les films algériens et tunisiens. Notre objectif principal est d'évaluer si les cinéastes de ces deux nations ont exploité ces idées, si elles ont influencé leur approche narrative et comment elles se manifestent dans les récits spécifiques de ces pays.

Section 1 :

Construction narrative à travers les mouvements de caméra

Retournons au dogme cinématographique : « S'il n'y a pas de caméra, il n'y aura pas de film ». C'est le premier facteur qui nous a incité à mettre en valeur l'aspect narratif de la caméra et de ses actions. Le but de ce chapitre, est d'examiner la construction narrative du cinéma algérien et tunisien en utilisant régulièrement des regards par et avec la caméra. Cette méthode se répète tout au long des films analysés, engendrant ainsi un effet de perturbation avec lequel le spectateur pourrait s'immerger dans l'histoire inévitablement.

Nous laissons la caméra prendre le relais¹⁴³ dans cet espace visuel en transférant la perspective visuelle à celle-ci.

Cette méthode tire son inspiration de la pensée de François Jost¹⁴⁴, qui a développé une conception du concept de « ocularisation ». L'objectif est de décrire la relation entre ce que le personnage voit et ce que la caméra dévoile. Dans un film, donc, un plan peut soit refléter le point de vue subjectif d'un personnage, soit s'inscrire dans une perspective qui dépasse la diégèse. Cette différence aboutit à deux types d'ocularisation : interne, qui se produit lorsque le spectateur observe à travers les yeux d'un acteur. Des indices visuels dans l'image peuvent donner cette indication, comme la présence d'habits comme dans le film « Les silences des palais » ou un tube de rouge à lèvres comme dans le film « Rachida » qui fait référence directement à la représentation (on parle alors d'ocularisation interne primaire). Ou bien par un montage, comme dans le cas du champ-contre champ dans le cas du jeu du regard dans le miroir entre Alia et sa mère (nous parlons ainsi d'ocularisation interne second). En revanche, l'ocularisation [...] zéro désigne les plans qui ne sont associés au regard d'aucun personnage en particulier. Ce mode d'ocularisation se retrouve principalement dans les plans généraux caractéristiques des débuts du film, comme dans le cas de « Nous n'étions pas tous des héros » et « Droite, gauche ».

¹⁴³ Nosal, C. (2017). L'invu-visible de soi dans les histoires de vie: flânerie ethnographique et distanciation intimiste. In Colloque international Lire des vies. L'approche biographique en sciences humaines et sociales (pp. 281-294). Presses universitaires indiaocéaniques.

¹⁴⁴ Lebtahi, Y., & Chambat-Houillon, M. F. (2014). Dialogues avec François Jost (des Arts aux Médias). Dialogues avec François Jost (des Arts aux Médias), 1-294.

Les regards des figures d'autorité sont particulièrement étudiés, ce qui apporte une dimension supplémentaire à l'analyse. Cette dimension nous amènera à examiner le fil conducteur de la construction du récit par la narration. Selon Jean Michel Adam¹⁴⁵, le récit consiste à raconter un événement en utilisant au moins deux propositions organisées dans le temps et qui forment une histoire¹⁴⁶. Il est également essentiel que le récit utilise correctement une langue ou un langage reconnu par l'émetteur (l'acteur) et le récepteur (le public), car il est crucial qu'ils partagent un certain référentiel culturel, linguistique et textuel. Cependant, dans le cadre maghrébin, cette réflexion est remise en question car les spectateurs de cette région ont une particularité qui leur est toujours propre. En prenant l'exemple des Algériens, l'approche de l'écrivain ne correspond pas parfaitement à cet espace, car leurs goûts (les Algériens) pour le cinéma sont d'autres : égyptien, américain, indien. C'est ce qu'affirme Edgar Morin¹⁴⁷, mais en utilisant la méthode compensatrice, où il explique que le cinéma agit comme une compensation pour les comportements et les modes de vie spécifiques aux différents groupes sociaux. L'auteur affirme que les personnages élaborés au sein [...] d'une culture particulière à un moment donné de l'histoire peuvent être compris par d'autres cultures¹⁴⁸. Cela nous conduit à confirmer ce qui a été dit par les travaux de Gaudrault¹⁴⁹ pour étudier comment la transmission du récit peut être facile, sans avoir recours aux présupposés du destinataire, comme l'a confirmé Jean-Michel Adam. Edgar Morin affirme que les personnages élaborés au sein [...] d'une culture particulière à un moment donné de l'histoire peuvent être compris par d'autres cultures. Cela nous conduit à confirmer ce qui a été dit par les travaux de Gaudrault pour étudier comment la transmission du récit peut être facile, sans avoir recours aux présupposés du destinataire, comme l'a confirmé Jean-Michel Adam.

Dans le cas de Gaudrault, on remarque qu'il introduit deux notions essentielles : la « monstration » et la « narration ». Cette présence peut être diminuée dans le récit cinématographique maghrébin par l'interaction entre les personnages, voire par le fait que le narrateur, comme dans le film algérien « Nous n'étions pas tous des héros », assume lui-même le rôle principal. Dans ce cas, le cinéaste devient le narrateur, racontant le récit depuis le point de vue de l'auteur à qui on l'a transcrit en film.

¹⁴⁵ ADAM, J.M., (1999). *Le récit*, Paris: PUF.p. 12

¹⁴⁶ (1999). *Le récit*. Ibid. pp. 25-36.

¹⁴⁷ Edgar Morin. (1982). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edition MINUIT. pp11-15.

¹⁴⁸ Ibid. pp14-66.

¹⁴⁹Jean-Michel Adam. (1996). *Le récit*, Edition, Presses universitaires de France.pp50-59.

Cependant, un autre problème se pose : comment se construit la relation entre les personnages et le narrateur dans un récit de fiction?

Tzvetan Todorov répond à cette question en proposant une théorie narrative qui se divise en cinq étapes simples : L'équilibre initial est la première étape. La majorité des personnages sont heureux au début de l'histoire, l'ambiance est joyeuse, tout est normal et toutes les forces sont équilibrées, tout comme dans le film *Droite gauche*. Le déséquilibre, qui est toujours mis en évidence dans le même film lorsque Yassine rentre de l'école, est la deuxième étape.

Le récepteur remarque qu'un événement va se produire qui va perturber l'équilibre et cela se déroule lors de l'entrée du père de Yassine à l'école renfrogné. L'équilibre est perturbé, entraînant un déséquilibre, quand le père commence à exprimer son mécontentement à table en faisant des remarques et en montant le ton contre son fils. La troisième étape est la prise de conscience.¹⁵⁰

En ce moment, ce sont les personnages du film qui commencent alors à reconnaître que l'équilibre a été perturbé par un événement qui s'est produit. La quatrième étape est la tentative de résoudre le déséquilibre. À ce stade, les personnages ont maintenant reconnu qu'il y a eu un déséquilibre et, en conséquence, ils tentent de le réparer et de le résoudre, et nous voyons ceci clairement lorsque la mère de Yassine essaie d'intervenir. La cinquième étape est le nouvel équilibre final qui est le retrait du père, c'est-à-dire le moment où il quitte la table de la salle à manger. À la fin de l'histoire, les personnages ont réussi à rétablir l'équilibre. L'auteur établit une triade de perceptions ou de points de vue distincts au sein du récit : une vision « par derrière », une vision « avec » et une vision « du dehors ». Toujours, selon Todorov, le personnage revêt une position centrale au sein du récit. Cette perspective est en harmonie avec les écrits de Roland Barthes¹⁵¹, notamment quand il explique que le récit trouve sa raison d'être grâce aux personnages. En effet, ce sont eux qui insufflent vie au récit en apportant des motivations, des actions et des interactions qui font progresser l'intrigue. Cette vision s'aligne une autre fois avec les réflexions de Roland Barthes, notamment lorsqu'il met en avant le rôle central des personnages dans la construction narrative. Ce sont eux qui donnent vie au récit en instaurant des motivations, des actions et des interactions qui font avancer l'intrigue. En ce qui concerne les figures d'autorité dans les films, leur

¹⁵⁰ Noria Remaoun et Abdelkrim Elaidi. (2012). Jeunes et vécu social en situation de crise : retour sur des recherches menées dans l'Algérie des années 1990. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.13507>, consulté le 25/02/2020 à 18h 18mn.

¹⁵¹ Barthes, R. (1967-1968). *La mort de l'auteur*. In *Œuvres complètes*, vol. III, 1974-1980, edited by Éric Marty, 491-495. Paris: Seuil. (1995).

dynamisme ou leur passivité est souvent déterminé par la caméra ou l'angle de prise de vue. Ainsi, la caméra devient le moteur du comportement de ces personnages filmiques. De surcroît, sans la présence de la caméra, il n'y a pas de mouvement, et sans mouvement, il n'y a pas d'expression, ce qui entraîne un manque d'émotion. Par conséquent, la narration cinématographique à travers la caméra confère une signification narrative aux acteurs en général et aux figures d'autorité en particulier dans le cas de notre travail de recherche.

5.1 La Caméra narratrice : L'Art des mouvements cinématographiques

Les techniques propres au cinéma, telles que la composition des plans, les angles de prise de vue, les mouvements de caméra et l'évolution des personnages d'une scène à l'autre, sont essentielles pour mettre en évidence les diverses caractéristiques des personnages, leurs thèmes et leurs rôles dans l'intrigue. Effectivement, dans la narration, tout est centré sur le personnage principal ou le protagoniste, y compris le scénario de la fiction du film. On observe souvent cette tendance en raison de la prédominance physique du héros à l'écran, à l'exception de quelques œuvres telles que « Bouamama ». La caméra se démarque dans ce film par sa présence et sa mise en évidence par des mouvements rapprochés et l'emploi fréquent de grands plans. La caméra assure cette fonction.

En revanche, le récit cinématographique exploite primordialement des techniques propres au cinéma, comme la composition des plans, les angles de prise de vue, les mouvements de caméra, et l'évolution des personnages d'une scène à l'autre, afin de mettre en lumière les différentes caractéristiques des personnages, leurs thèmes et leurs rôles dans l'intrigue. En effet, dans la construction narrative, tout gravite autour du protagoniste ou du personnage principal, y compris le scénario de la fiction du film. Cette tendance découle souvent de la prédominance physique du héros à l'écran, à l'exception de quelques œuvres comme « Bouamama ». Dans ce film, la caméra se distingue par sa présence marquée et sa mise en valeur à travers des mouvements rapprochés et l'utilisation fréquente de grands plans. La caméra est responsable de donner du charisme au personnage principal. Bien que petite, les mouvements de la caméra ne nous permettent jamais de percevoir cette dimension physique. Au contraire, Bouamama demeure une figure charismatique tout au long du film, grâce à l'emploi de grands plans rapprochés et de contre-plongées qui mettent en évidence son autorité religieuse imposante. Mais le fait que cette figure ne soit pas présente dans certaines séquences engendre une certaine ambivalence autour de son personnage.

D'autre part, « Nous n'étions pas tous des héros » est l'un des rares films qui donne une place à des personnages collectifs ou multiples ayant un statut structurel similaire. Cela implique que nous caractérisons deux catégories de personnages : les soldats de la France coloniale d'une part et les prisonniers politiques algériens d'autre part. En outre, la caméra nous donne une compréhension dès le début grâce à ses mouvements qui entourent les personnages principaux et les personnages secondaires. Elle permet également d'identifier les rôles des acteurs et leurs rôles dans le récit filmique. Dans « Nous n'étions pas tous des héros », une scène très intéressante se déroule lors de la confrontation entre Benzine et le capitaine français. Le plan frontal de cette scène permet à la caméra de créer une perspective semi-subjective, nous plongeant dans la vision de Benzine tantôt horizontale, tantôt verticale (il convient de souligner que c'est un angle de caméra recherché mais pas toujours réalisable), et l'image précédente le montre, debout à droite du capitaine, le fixant avec une fureur intense à travers le cadre. Il a été observé que les figures d'autorité sont souvent représentées de diverses manières à l'écran, souvent en lien avec leur expression visuelle, en particulier leur regard.

Dans le film tunisien « Les silences des palais », la narration est principalement basée sur le point de vue de sa protagoniste Alia. De plus, la focalisation est intrinsèque à elle, c'est-à-dire que nous faisons partie de son regard, de sa découverte, de ce qu'elle voit et ne voit pas. Son récit et celui de sa mère engendrent un véritable échange de focalisations internes, puisque c'est Alia qui surveille sa mère en permanence. Par exemple, on présente en double la scène où sa mère et Sid Ali sont allongés dans la chambre. Premièrement, elle n'est présentée qu'au spectateur à travers un plan moyen. Le spectateur est donc dans une position de privilège en ayant accès à cette scène. Cette sensation d'intimité entre le spectateur et le personnage d'Alia est renforcée par la répétition de la même scène avec le regard qu'Alia jette par la fenêtre, accentuée par la caméra avec de près. En fait, c'est comme un miroir où les personnages se regardent mutuellement et se font regarder, et où les femmes domestiques sont présentées comme des objets du regard par les hommes du palais. Ce regard prédateur est condamné par la réalisatrice dans ce film. Effectivement, la caméra observe à travers les yeux d'Alia, qui demeure invisible aux personnes présentes dans le palais, ce qui renforce la perspective unidirectionnelle de son observation. D'autre part, les regards se déplacent à deux niveaux entre Alia et sa mère Khadija. Cependant, la réalisatrice utilise ce type de circulation des regards pour illustrer la transition des rôles entre la mère et la fille. Par exemple, prenons les regards échangés entre les deux personnages dans le miroir et leur position (debout/assise)

après le changement de position grâce aux mouvements de caméra, ce qui facilite l'intermittence de nos deux personnages et la fluidité du regard des deux personnages.

Ainsi, le fil conducteur des séquences est linéaire en utilisant le regard plutôt que le mouvement de la caméra. Nous fournissons un autre exemple, en particulier pour les scènes intimes qui se déroulent dans les appartements du palais du Bey. Selon l'exemple du film tunisien *Les Silences des palais*, Alia ne parvient pas à suivre sa mère dans cet environnement clos. Elle reste donc immobile devant la porte. Cette capacité, cette fois-ci, a été obtenue par l'interposition de la caméra, sans l'intervention des personnages du film, permettant ainsi la transgression des limites des plans et des cadres du cinéma. La caméra se présente comme un élément qui, même s'il peut être guidé ou assisté, montre une certaine autonomie par rapport au personnage principal.

Cependant, dans le long métrage *Rachida*, ce sont les scènes qui utilisent les échanges de regards momentanés en dehors de la scène, soulignant les émotions et représentant les relations entre les personnages. Dans ce film, la caméra ne se place pas derrière le protagoniste, comme dans *Les Silences des palais*, mais se positionne derrière lui, comme le dirait son guide. C'est donc la caméra qui fait la découverte des scènes du film par les mouvements de *Rachida*.

Dans un premier temps, la caméra suit le personnage de *Rachida* alors qu'elle se rend au village pour faire des achats. Cette approche de mise en scène, connue sous le nom de « plan-séquence », offre une immersion complète dans l'expérience de *Rachida*, offrant ainsi au spectateur la possibilité de partager son point de vue et de ressentir son environnement de manière authentique. Au cours de cette sortie, *Rachida* est remarquée par un jeune dragueur, un élément essentiel de la narration du film, où le réalisateur utilise ici le concept de « mise en cadre » pour porter l'attention du spectateur sur cette interaction, mettant ainsi en évidence son importance dans le déroulement de l'histoire du récit filmique.

Quand *Rachida* rentre à la maison, la caméra capte sa peur, ce qui renforce l'ambiance de tension de la scène. De plus, les méthodes de cadrage et la lumière ont joué un rôle pertinent dans la création de cette atmosphère oppressante, rendant la peur de *Rachida* tangible pour le spectateur. De plus, les contre-plongées ont été employées afin de symboliser des périodes de crise et de drame, en particulier dans la scène où *Rachida* a été confrontée à une crise à la maison.

Un autre mouvement de caméra utilisé dans ce film, l'angle de contre-plongée, a également été observé. Ici la caméra vise à mettre en évidence l'importance et la gravité de la situation, comme on peut le constater dans la scène où Rachida est abattue et tombe par terre, tandis que sa mère crie à l'aide pour sa fille, et dont le pronostic vital est en danger. Une autre séquence notable du film qui met l'accent sur l'utilisation des contre-plongées mérite d'être mentionnée. Dans cette scène, on voit la mère de Rachida à l'hôpital, attendant à la porte de la salle d'opération. Ici, la caméra effectue des mouvements alternés qui préfigurent son inquiétude et sa douleur dues aux événements de la campagne et au sort de sa fille. Prises en contre-plongée, les images soulignent fortement la douleur et l'angoisse de la mère, ce qui renforce l'impact émotionnel de cette séquence.

Un autre exemple pertinent peut être trouvé dans le film « La vie D'après », où les deux personnages (la mère et le fils) se tiennent devant la caméra dans une séquence intrigante. Leur placement dans le cadre est soigneusement agencé, doublement encadré par une fenêtre en arrière-plan. En outre, les positions physiques des personnages dans la pièce ne correspondent pas forcément à leur présence répétée dans la scène. Cependant, ces choix de mise en scène étaient importants pour décrire la relation entre la mère et son fils.

Le sociologue Djabi¹⁵² décrit ce phénomène comme un conflit générationnel, qui se manifeste clairement chez Remaoun et Abdelkrim Elaid¹⁵³ à travers une relation illustrant un défi direct envers l'autorité parentale. Selon les auteurs, les jeunes remettent en question diverses institutions, y compris l'autorité parentale, en développant leurs propres stratégies et initiatives. Cette contestation met en lumière leur capacité à façonner leur destinée en dehors des normes sociales traditionnelles et des attentes établies. Cette évolution dans le cinéma reflète également les changements sociaux et la remise en question des pratiques établies par la jeunesse.

De plus, abordons le cas du film « La vie d'après », en particulier dans la scène où le personnage principal est allongé sur son lit. De plus, à cet instant précis, la caméra suit ses déplacements en modifiant sa perspective. Elle découvre l'intérieur de la chambre et l'extérieur en traversant la fenêtre. Son mouvement indépendant se démarque des

¹⁵² Abdel Nacer Djabi. (2012). *The impasse of political transition in Algeria: three generations and two scenarios*. Research paper, Arab Center for research polycystudies, <https://www.dohainstitute.org/en/ResearchAndStudies>

¹⁵³ Remaoun, N., & Elaidi, A. (2012). *Jeunes et vécu social en situation de crise : retour sur des recherches menées dans l'Algérie des années 1990*. Insaniyat. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.13507>, consulté le 25/02/2020 à 18h 18mn.

mouvements des personnages. En outre, la caméra joue un double rôle dans ce film : elle ouvre les espaces cinématographiques tout en suscitant l'animation des protagonistes. Elle souligne l'image de l'autorité maternelle dans le film et la fragilise en même temps par les mouvements qu'elle lui donne.

Le long-métrage « Fatwa » se démarque par sa capacité à apporter une nouvelle approche dans la maîtrise des mouvements de la caméra, offrant une vision complète des possibilités cinématographiques. Les images montrent les personnages dans toutes leurs dimensions, offrant ainsi une perspective globale de l'ensemble. Le moteur narratif des figures d'autorité est la caméra, qui utilise astucieusement les grands plans, les champs et les hors-champs. Ces méthodes mettent en évidence une totale liberté artistique accordée à la caméra, lui donnant ainsi la possibilité d'explorer les diverses perspectives en fonction des positions de ces personnages. À titre d'exemple, le fait qu'il n'y ait pas de contact visuel entre les membres du couple à un moment clé du film est exemplaire de la différence de leurs trajectoires.

De plus, il semblerait que la caméra ait une connaissance innée des actions et des moments de retrait des protagonistes. De plus, elle confère une profondeur et une esthétique aux corps de ces personnages, saisissant leurs moments de faiblesse, leurs regards perdus, leur colère ou encore leurs silences, démontrant ainsi une véritable beauté artistique.

5.2 Les Dialogues en tant que moyen de narration

Dans l'analyse cinématographique moderne, un élément fascinant et indispensable apparaît : les dialogues. Ces conversations sont bien plus qu'un simple échange sonore entre les personnages, elles sont des instruments narratifs d'une valeur inestimable. Ils représentent les voix des personnages et mettent en lumière les liens de l'intrigue. En outre, les dialogues cinématographiques ne se résument pas à des paroles échangées entre les acteurs, mais jouent le rôle de transmetteurs de signification, de catalyseurs d'émotions et de révélateurs de conflits. Ils ont la capacité de provoquer des sourires, des larmes, des réflexions, ou même de conserver le spectateur en suspens. Les artisans discrets mais essentiels de la magie du cinéma sont eux. Dans cette situation, nous allons analyser comment les dialogues des films algériens et tunisiens vont au-delà de la simple conversation verbale pour susciter une double intrigue.

Il s'agit donc pour nous d'examiner comment ces dialogues, en s'appuyant sur les intrigues, contribuent à fragiliser les dirigeants. Nous examinerons des extraits de dialogues choisis avec soin, à partir de notre corpus de recherche, afin de mettre en évidence cette lacune qui affecte les dialogues dans le cinéma de cette région.

Par ailleurs, en accordant une grande importance aux dialogues, nous avançons ainsi dans une voie cruciale vers la compréhension du cinéma pour cette population. L'objectif de notre étude est de prouver que les dialogues ne sont pas seulement des éléments verbaux de l'œuvre, mais qu'ils sont un élément essentiel de la narration visuelle, apportant une dimension importante au récit porté à l'écran. Bien que notre étude ne se penche pas sur ce domaine, nous estimons tout de même qu'il est pertinent de le considérer comme un élément sous-jacent, mettant en évidence le potentiel transformateur de l'attention accordée aux dialogues.

Nous avons choisi des extraits de dialogue du corpus de notre travail de recherche pour cette étude sur la narration des dialogues dans les films algériens et tunisiens. Ceux-ci incluent le dialogue entre le couple principal de « Fatwa », les échanges entre Hadda et Alia dans « Les Silences des palais », la confrontation verbale entre Ibrahim et les intégristes religieux dans « Fatwa », le dialogue entre Cheikh Bouamama et les chefs de tribus dans le film éponyme « Bouamama » et la conversation entre Benzine et le capitaine du camp de détention de Boughar dans « Nous n'étions pas des héros ». Ces dialogues ont été sélectionnés pour diverses raisons. Dans un premier temps, ils symbolisent des moments essentiels dans leurs films respectifs, où les échanges verbaux entre les personnages jouent un rôle essentiel dans l'évolution de l'intrigue et dans la description des personnages. Ces échanges sont aussi empreints de subtilités et de nuances, offrant ainsi une analyse intéressante.

En outre, ces passages de conversation mettent en évidence divers aspects de la société et de la culture algériennes et tunisiennes, ainsi que des problématiques politiques, sociales et religieuses qui y sont associées. Les dialogues offrent ainsi l'opportunité d'explorer comment les réalisateurs de ces régions utilisent le langage et les échanges verbaux pour aborder les problématiques complexes de la famille, des enfants, de la religion, du politique et du silence qui donne un autre son aux dialogues.

5.2.1 Le dialogue entre Loubna, sa mère et Ibrahim dans le film **Fatwa**

À la huitième minute et 34 secondes, la mère apporte de la nourriture pour sa fille Loubna (la mère de Marouane).

– La mère de Loubna : Tu dois t'alimenter pour tenir le coup, ma fille !

— Loubna (la mère de Marouane) : n'insiste pas.

À la 08e minute et 58e seconde, les parents discutent des préparatifs de l'enterrement de leur fils Marouane.

Ibrahim (le père) : As-tu parlé avec le procureur au sujet de l'autorisation d'inhumation ?

– Loubna (la mère de Marouane) : il m'a informé que l'enquête est toujours en cours.

-Ibrahim (le père) : Et pour l'enterrement, vous y avez pensé ?

– Loubna (la mère de Marouane) : Je vous préviens, pas de religieux chez moi !

— Ibrahim (le père) : Comment ! ?

– Loubna (la mère de Marouane) : Vous me connaissez, je ne crois pas en ces choses-là !

Ibrahim (le père) : Tu parles sérieusement !

— Ibrahim (le père) : Tu ne veux pas aussi qu'on l'incinère comme en Europe !!

— Loubna (la mère de Marouane) : Pas d'ironies, s'il vous plaît !

— Ibrahim (le père) : Moi, je n'ai jamais renié mon éducation et mes traditions !

— Loubna (la mère de Marouane) : Et moi, je n'ai pas abandonné les miens pour un moins que rien !

La mère intervient pour calmer les parents, car leur dispute inquiète les présents dans la maison de Loubna.

— La mère de Loubna : ne complique pas les choses, ma fille. Des funérailles sans religieux, ça va faire jaser dans toute la ville ! Ça va faire un scandale !

– Loubna (la mère de Marouane) s'adressant à tout le monde : Vous ne m'obligerez pas à enterrer mon fils comme au Moyen Âge.

— Ibrahim (le père) : Elle est folle ! ! ! ! Tu ne l'enterreras pas comme un mécréant ou un indigent ! On a encore des traditions dans la famille !

Robert McKee¹⁵⁴ examine de manière approfondie le rôle des dialogues dans la création d'une histoire cinématographique persuasive. Elle souligne l'importance des dialogues comme éléments essentiels de la narration cinématographique. L'auteur ajoute que les dialogues ne sont pas simplement des moyens d'explication, mais des outils puissants pour créer des conflits, développer des personnages, exprimer des émotions et faire avancer l'intrigue de manière engageante et mémorable. Au sein de ce dialogue mentionné précédemment, une révélation profonde apparaît, que Robert McKee a appelée « subtextualité »¹⁵⁵, une dimension de sens non explicitement exprimée, mais subtilement dissimulée dans les échanges verbaux.

En réalité, les réciprocitys d'importance réelles entre les personnages peuvent se développer à partir des interstices silencieux des échanges, se traduisant par le silence, les non-dits et les hiatus éloquentes. Cet aspect, profondément ancré dans les échanges entre les individus, apporte une profondeur et une complexité aux liens qui les relient. On peut observer cette dynamique dans le dialogue entre Loubna et Ibrahim, où une controverse survient concernant l'invitation d'imams dans leur maison pour réciter des versets du Coran. Nous pouvons observer dans le dialogue entre la mère de Loubna et Ibrahim (le père de Marouane) comment ils expriment des conflits profonds et des divergences d'opinions. Loubna refuse l'influence religieuse lors des obsèques de son fils, Ibrahim insiste sur le respect des traditions familiales et religieuses, et la mère insiste sur le respect des traditions familiales et religieuses.

- ❖ Dans la deuxième scène du dialogue, le réalisateur nous révèle un autre point de vue, plus discret mais tout aussi captivant, grâce aux gestes subtils de l'ami de Loubna devant Ibrahim et tous les autres. Effectivement, il se rend à Loubna et, avec précaution, lui tient les épaules afin de l'aider à s'installer sur le divan. Le spectateur est plongé dans une autre intrigue avec ce geste un peu maladroit de l'ami : quelle est la nature de la relation entre Loubna et cet ami, pour qu'il ose la tenir ainsi? Cette nouvelle intrigue est principalement mise en lumière par le regard attentif d'Ibrahim. Et dans ce cas précis, c'est la présence simultanée de deux intrigues qui perturbe le destinataire, le ramenant ainsi à un état de confusion.

¹⁵⁴ McKee, R. (2017). *Story - Écrire des dialogues pour la scène et l'écran*. ARMAND COLIN.

¹⁵⁵ *Écrire des dialogues pour la scène et l'écran*. Ibid. pp.15-65.

5.2.2 Dialogue pour le film de « Les Silences des palais »

Alia s'assoit à côté de la vieille et la serre dans ses bras. La vieille commence à toucher le visage d'Alia. Apparemment, la vieille a perdu la vue, et elles commencent à discuter.

-Alia : Tante Hadda, c'est Alia.

-Tante Hadda : Alia ! Tu m'as tellement manqué.

-Alia : Moi aussi, on t'a attendu et perdu espoir. On s'est dit que tu ne reviendrais jamais.

-Alia baisse la tête, puis la redresse et entame la parole.

-Alia : Silence... Tante Hadda, comment est mort Sid Ali ?

-La voix de tante Hadda : même les médecins ne savent pas. Je me suis occupé de lui, comme on s'occupe d'un petit garçon.

-Alia : Alors qui est Papa ?

Dans la scène que nous avons analysée, ce dialogue authentique entre Alia et tante Hadda met en lumière différentes dynamiques narratives pertinentes. En premier lieu, il crée une tension subtile mais évidente grâce à la question d'Alia concernant la disparition de Sid Ali. Le désir d'Alia d'obtenir des réponses sur la personne de son père est à l'origine de cette tension, tandis que tante Hadda semble réticente à donner une réponse. C'est d'emblée un conflit latent qui bouleverse le maintien engagé dans la scène. De plus, le jeu de ce dialogue joue un rôle crucial dans les réactions d'Alia, en particulier son désir inébranlable d'obtenir des réponses et son désir impérieux de saisir la vérité. Dans cette scène, nous sommes témoins de plusieurs intrigues qui s'entrelacent habilement : la mort de Sid Ali, le mystère du père d'Alia et la mort de la défunte mère d'Alia. Ainsi, cette séquence de conversation est un véritable événement émotionnel. Le spectateur est alors submergé par une multitude d'informations complexes, ce qui peut parfois le conduire à perdre le fil de l'intrigue principale, en particulier en ce qui concerne la figure d'autorité maternelle incarnée par la défunte Khadija. À ce moment-là, le spectateur est captivé par une nouvelle piste qui apparaît, supprimant quelque temps les autres : c'est qu'Alia n'a plus l'intention d'avorter. Finalement, la subtextualité joue un rôle essentiel dans ce dialogue.

5.2.3 Dialogue entre Ibrahim et les intégristes pour le film de Fatwa

— Le père de Marouane : Comment mon fils artiste va-t-il pouvoir se convertir du jour au lendemain pour rejoindre les rangs des salafistes ?

-L'imam : Dieu l'a choisie.

-Le père de Marouane Je voudrais rencontrer l'ancien Cheikh, s'il vous plaît.

-Le religieux 1 : l'ancien cheikh a pris sa retraite. Nous avons maintenant un religieux plus compétent.

– Le religieux 2 : Oui, il a fait son temps.

Plusieurs éléments se combinent dans ce dialogue pour illustrer la notion de « subtextualité » telle qu'elle est explorée par Robert McKee, en mettant en évidence le contexte social et religieux en Tunisie. En premier lieu, la question du père de Marouane concernant la conversion rapide de son fils artiste aux rangs des salafistes engendre un sous-texte rempli de questions et de préoccupations. Cette transformation imprévue témoigne d'un changement profond dans la société tunisienne. Si l'imam affirme que « Dieu l'a choisi », cela est perçu comme une résonance de la montée de l'intégrisme religieux en Tunisie. La conversion de Marouane à l'islam radical montre que l'ancienne religiosité tolérante et modérée a été remplacée par une interprétation plus radicale de la religion, comme le montre le sous-texte. Un sous-texte se manifeste même lorsque le père demande à rencontrer l'ancien cheikh, qui est le désir de revenir à des temps plus tolérants et traditionnels. Toutefois, selon les religieux, l'ancien cheikh a pris sa retraite, ce qui suggère un changement de direction. Le réalisateur a interprété cette transformation comme une métaphore des changements dans le paysage religieux tunisien. De cette manière, la réponse de l'Imam : « Oui, il a fait son temps » implique une critique implicite de l'ancien leadership religieux, suggérant qu'il était devenu obsolète face à ce nouvel islam.

5.2.4 Dialogue entre Cheikh et les autres chefs de tribus

– Bouamama : c'est une situation insupportable, les militaires français nous prennent nos meilleurs chevaux et nous volent nos moutons. Ils mangent tout et tuent le reste, ce n'est pas juste. Il faut déclarer la guerre.

– Membre de la tribu 1 : La guerre ? Mais que dit Le Coran à ce sujet ?

-Bouamama : le Coran nous enseigne que nous devons défendre notre terre et notre peuple. Nous ne pouvons pas rester passifs face à ces injustices.

-Membre de la tribu 2 : C'est vrai, nous ne pouvons pas laisser les Français continuer à nous opprimer de cette manière.

-Bouamama : Alors, sommes-nous tous d'accord pour déclarer la guerre et défendre notre honneur et notre territoire ?

– Membre de la tribu 3 : Oui, nous devons agir maintenant.

-Membre de la tribu 4 : je suis prêt à me battre pour notre liberté.

-Bouamama : Alors que Dieu soit avec nous dans cette lutte. La guerre est notre seul recours pour mettre fin à cette oppression.

Dans un premier temps, ce dialogue met en lumière un conflit crucial qui constitue le cœur de l'histoire. Bouamama met en évidence l'état d'urgence dans lequel se trouve la tribu, ce qui engendre un conflit entre la tribu et les militaires de la France coloniale. Mais le subtexte de ses paroles met en évidence son envie de défendre son peuple et sa volonté de combattre pour la justice, ce qui se manifeste à travers son ton et ses expressions faciales. La question du Coran est soulevée par le membre de la tribu 1, ce qui apporte une dimension morale et religieuse au conflit. La religion est une source d'inspiration et de légitimation pour la lutte à venir, selon le texte. La religion est une source d'inspiration et de légitimation pour la lutte à venir, selon le texte. Les tribus ont un sous-texte commun qui repose sur leur foi et leur dévouement à leur terre, mais aussi sur leur attachement aux biens, tels que les moutons, que les militaires de la France coloniale détruisent en les mangeant et parfois tuent simplement par plaisir. Il y a aussi dans ce dialogue un motif d'espoir et de solidarité qui s'inscrit dans leurs paroles. Leur croyance en la guerre comme seule solution viable est appuyée par le motif de leur unité en tant que tribu.

5.2.5 Dialogue entre Benzine et le capitaine

– Capitaine : Ablhamid Benzine, vous êtes ici pour me rapporter tous les agissements de vos camarades.

— Benzine : Vous n’avez pas le droit de me demander de faire ça, mon capitaine.

— Capitaine : Ah bon, et pourquoi ça ?

-Benzine : parce qu’il y a la Convention de Genève relative aux prisonniers de guerre.

— Capitaine : ici, vous n’êtes pas des soldats, vous êtes des criminels et des hors-la-loi.

— Benzine : Vous n’avez pas le droit.

– Capitaine : Sortez, sortez.

Dans le dialogue produit entre le Capitaine et Benzine, la subtextualité est manifeste par le fait que les personnages communiquent des messages implicites qui vont au-delà de leurs paroles explicites comme (rapporter tous les agissements de vos camarades). Ou Le Capitaine cherche secrètement des informations sur les actions de ses camarades, sous-entendant de possible enquêtes en cours. La référence de Benzine à la Convention de Genève relative aux prisonniers de guerre suggère qu’il perçoit la situation comme étant en violation des normes internationales, laissant entendre que les actions du Capitaine sont illégales. L’immersion narrative est renforcée par plusieurs éléments dans le dialogue, créant son atmosphère réaliste. Notons aussi une tension palpable entre le Capitaine et Benzine en générant un conflit intrigant qui alimente le suspense de la scène. Si nous revenons à la mention de la Convention de Genève, nous allons observer qu’elle contribue à l’ancrage de l’intrigue dans un contexte international et juridique, ce qui renforce le réalisme de l’univers fictif de la narration. Mais pas que, la revendication de Benzine reflète une compréhension claire de ses droits légaux en tant que prisonnier, conformément au droit international humanitaire.

La construction narrative est partagée entre le narrateur qui détient le pouvoir de dire et de montrer, et le personnage, comme dans le cas du film « Les Silences de Palais », ou « Alia » qui usurpe le « savoir voir ». Ce dernier devient un enjeu entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, et il distingue « Alia » du spectateur qui voit et entend séparément les deux personnages féminins, et qui voit et entend par la suite « Khadija » grâce à sa fille. Seule Khadija demeure dans l’ignorance. Disons que le personnage d’ « Alia » occupe une place centrale tant au niveau de la fiction que de la narration. Sa relation avec le « savoir voir » crée

un phénomène de construction narratif, ou nous découvrons tous les cadres du film à travers les yeux d'Alia. Mais qu'on –t-il pour le « faire parler /faire taire. »?

Dans ce contexte, ce qui permet de « Faire Parler / Faire Taire » est principalement la caméra, qui joue un rôle central à travers deux mécanismes distincts : le comportement des personnages et l'effet sonore. Dans ce film, la caméra construit la narration en utilisant tantôt le silence, qui transparaît à travers le comportement corporel des personnages, comme le regard dans le miroir, le changement de rôle à travers le miroir, la danse de Khadija, les moments où elle se prépare pour vivre des moments intimes avec Sid Ali, et les coups infligés à son ventre dans le but de provoquer un avortement). En effet, ces comportements de la figure d'autorité parentale « Khadija » reflètent de manière frappante les gestes du silence qui prévaut dans le palais du Bey.

D'autre part, le « Faire Parler » est mis en valeur par les chansons interprétées par Alia, notamment lorsqu'elle chante celles d'Oum Kalthoum¹⁵⁶. Dans ce cas, la caméra l'autorise à s'exprimer, à condition que ce ne soit pas à travers ses propres paroles, mais plutôt en utilisant les mots des autres.

Pour le film « Nous n'étions pas tous des héros » le narrateur est protagoniste lui-même. C'est lui qui raconte l'histoire du récit filmique et présente les autres personnages et les espaces du film. Depuis les premières secondes du film, nous sommes guidés par l'image et par le son de notre protagoniste Benzine. Nous observons aussi, nous sommes toujours en avance en tant que spectateurs par rapport aux personnages filmiques, et cela est dû à la cohérence globale du montage du film. Cela intrigue le phénomène de construction narrative par le biais de la visualisation qui suscite un intérêt crucial, en raison de l'acheminement de l'information vers le spectateur. Cela relève de ce que l'on appelle le truchement de la caméra, c'est-à-dire avant que l'information ne soit transmise à notre protagoniste, le spectateur lui a été infligée. Comme dans la scène de l'arrivée de l'avocate chargée de sa défense, où il a appris qu'après avoir été convoqué au bureau du capitaine. Cette situation interroge également le rôle de la caméra en tant que vecteur d'information dans la construction de la narration filmique. Le spectateur a l'impression que l'histoire se déroule en temps réel pendant sa présence devant l'écran.

Pour le film du réalisateur algérien Anis Djaad, « la vie d'après », le récit filmique est en focalisation interne, ce qui signifie qu'il est restreint à ce que le personnage principal, Djamil,

¹⁵⁶ Saïah-Baudis, Y., & Sharif, O. (2016). *Oum Kalsoum : L'étoile de l'Orient*. Éditions ROCHER.

peut voir. La construction narrative dans ce film suppose que Djamil est présent dans toutes les séquences même celle où il ne joue pas un rôle actif comme dans la scène où Mahmoud et Hadjer parlent de lui en son absence. Cela peut être interprété comme une façon de montrer que l'histoire est racontée du point de vue de Djamil et que nous sommes toujours ancrés dans sa perspective. Plusieurs plans sont établis dans un environnement externe, tels que ; le champ des oliviers, la cour de la maison, la route, le bus, le bidonville, le hammam. Cela peut indiquer que les événements sont décrits de l'extérieur, sans que nous pénétrions dans la tête des personnages. Cependant, il convient de remarquer que, même sans l'aide de la voix off, le spectateur peut très bien partager les sentiments de Djamil ou de sa mère Khadija ou savoir ce qu'ils éprouvent par la seule codification de leur jeu d'acteurs, et de ses gestuelles. À ce stade, l'extériorité de la caméra ne s'assimile donc pas à une pure négation de l'intériorité du personnage. Nous dirons alors que la focalisation dans le récit filmique, notamment celui du film algérien et tunisien peut varier pour diverses raisons, particulièrement pour susciter l'intérêt et l'émotion du spectateur en l'autorisant à parler, et en l'autorisant à se taire et par le fait de ce système (faire parler /faire taire) il devient présent ou tout simplement absent. Mais la narration est également dédiée à la révélation¹⁵⁷.

Dans le cas des films algériens et tunisiens, la narration tend fréquemment à susciter une énigme ou un mystère captivant le public, l'incitant à vouloir en savoir davantage. Cependant, cette intrigue est souvent encadrée par l'effet « Faire taire / faire parler », et les conséquences, seront bien plus graves qu'on ne l'imagine, car elles peuvent se traduire par une forme d'autocensure. Prenons l'exemple de la vue partielle du visage du jeune garçon au corps frêle de Djamil, vêtu de vêtements délavés regardant par la fenêtre, créant une situation où l'identité des personnages est partiellement cachée, ce qui stimule la curiosité du public et démontre la stratégie du réalisateur à construire une narration par le phénomène de ne pas révéler (faire voir) toutes les informations imagées en une seule fois.

Dans le contexte cinématographique, il est courant que cette technique de focalisation soit utilisée au début d'un film pour captiver le spectateur. Cependant, il est rare qu'un seul point de vue soit maintenu tout au long du récit. La focalisation peut varier en fonction des sentiments ou des émotions que l'on souhaite transmettre.

¹⁵⁷ Warigoda, M. (Février 2010). *Mémoire présenté comme exigence partielle pour la maîtrise en communication*, Université du Québec à Montréal, p. 79.

-Dans un film, contrairement à un lecteur qui peut fermer son livre, le spectateur est captivé par la progression du récit et ne peut pas s'échapper de l'histoire. Cela ajoute une dimension supplémentaire à la manière dont le récit est intégré et présenté dans le film. En effet, la maîtrise du récit est l'un des aspects les plus complexes d'un film.

Ces variations de focalisation permettent de placer le spectateur dans différentes positions, en fonction des moments du récit ou du genre du film. La focalisation interne peut être aussi utilisée pour dévoiler progressivement les événements au fur et à mesure que le personnage principal les découvre comme c'est le cas du film algérien « la vie d'après ». Cela suscite une tension narrative et des interrogations auxquelles le récit s'efforcera de répondre. Pour le film tunisien « Fatwa », nous découvrons les choses en même temps que le personnage de Ibrahim le père de Marouane, ce qui crée un suspense rapide non maîtrisable et une résolution progressive des interrogations.

Contrairement au film « Les silences des palais » où l'intrigue tourne autour de la recherche de l'identité du père inconnu du personnage de Alia, et où le récit s'efforce de résoudre cette question. Et le déroulement des événements pose des questions qui ne sont point résolues au cours du récit. Ces mystères contribuent à maintenir l'intérêt du spectateur tout en fournissant une exploration plus approfondie des personnages et de leurs motivations. Cela ajoute une dimension supplémentaire à la manière dont le récit est intégré et présenté dans le film. En effet, la maîtrise du récit est l'un des aspects les plus complexes d'un film.

5.3 Discussion des analyses

Nous avons observé que l'outil du « faire parler / faire taire » se révèle être un élément narratif essentiel, et une technique subtile qui permet d'explorer en profondeur la construction des récits cinématographiques. Son utilisation experte dans les films de notre corpus met en lumière la maîtrise des réalisateurs et des réalisatrices dans l'art de la révélation progressive dans la construction narrative des films étudiés dans cette thèse.

Son importance réside dans sa capacité à manipuler la révélation d'informations, à créer des mystères captivants, à maintenir une tension dramatique et à engager émotionnellement le spectateur dans l'histoire. La focalisation interne, où le spectateur découvre les événements en même temps que la figure d'autorité PPR, crée un sentiment d'immédiateté et de suspense. Dans des films tels que « Fatwa » et « La vie d'après », cette capacité à contrôler la parole, à autoriser ou à interdire le dialogue, offre au public algérien et tunisien la possibilité de s'identifier rapidement aux personnages filmiques, car cela reflète leur propre réalité quotidienne.

D'autre part, la focalisation externe, où le spectateur est en avance par rapport aux personnages filmiques, est employée pour susciter la curiosité et l'anticipation. Cette technique est particulièrement efficace pour maintenir l'intérêt du spectateur tout en laissant

planer des mystères non résolus. Les films tels que « Les Silences des Palais » et « Nous n'étions pas tous des héros » utilisent cette approche pour créer des récits intrigants et complexes. En outre, la subtextualité, qui consiste en la communication d'informations implicites entre les personnages, renforce la profondeur des personnages et ajoute des couches de sens au récit.

Par ailleurs, nous avons vu comment les personnages échangent des messages cachés qui vont au-delà de leurs paroles explicites. Cela crée un niveau de complexité psychologique qui rend les personnages plus réalistes et les situations plus nuancées. Enfin, l'utilisation judicieuse de l'image, du son et du montage pour « faire parler / faire taire » contribue grandement à la construction de la narration.

Enfin, cette exploration des dialogues cinématographiques et de leur rôle dans la construction de l'intrigue nous dévoile un aspect essentiel qui se révèle ainsi comme un véritable laboratoire narratif où les dialogues deviennent des outils puissants pour exprimer des émotions, révéler des caractères, et avancer l'intrigue. Chaque mot prononcé, chaque réplique échangée contribue à façonner l'univers du film et à immerger le spectateur dans l'histoire. Nous avons également observé comment les dialogues peuvent créer des couches d'intrigues imbriquées, ajoutant une profondeur et une complexité supplémentaires à l'expérience cinématographique. Les dialogues ne sont pas seulement des mots échangés, mais des leviers subtils qui manipulent les émotions et l'attention du public. Ainsi, le dialogue, en offrant une palette d'intrigues entrelacées, se révèle être un élément puissant pour déstabiliser et remettre en question les notions de pouvoir et d'autorité dans le monde cinématographique, tout en captivant le public et en enrichissant l'art du cinéma¹⁵⁸.

¹⁵⁸Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe [1975]*. Paris: Éditions Gallimard, réédité en 2012, p. 135.

Section02

5.2.1 Musique et effets sonores dans le cinéma Algérien et tunisien.

5.3 Introduction

La signification du cinéma, en tant qu'art visuel et auditif, est constituée de nombreux éléments. La musique joue un rôle important dans l'enrichissement du récit cinématographique parmi ces éléments. Au sein du cinéma algérien et tunisien, cette étude se concentre sur l'analyse de la musique en tant qu'élément artistique, culturel et narratif.

Il y a de nombreuses bandes originales de films qui restent gravées dans nos mémoires, telles que celle du film « Omar Guetlato », apportant une touche unique à chaque début, à chaque fin et à tout opus. À mesure que le cinéma évolue, en particulier dans le domaine du drame, la musique originale de film est devenue un art à part entière, accompagnant les scènes ou se faisant discrète en arrière-plan. Elle se démarque généralement par des chansons que le film peut apprivoiser.

La musique de film est généralement composée après que le compositeur a vu le film terminé. Mais pour des films qui requièrent une musique spécifique, comme une chanson, une séquence de danse ou une composition musicale, la partition est élaborée et enregistrée avant le tournage de la scène correspondante. En général, la bande originale d'un film est constituée de fragments séparés, allant de quelques instants à quelques minutes, ce qui fait de la musique de film une création exceptionnelle qui nécessite une maîtrise artistique profonde.

À partir de ce chapitre, nous examinerons l'utilisation de la musique dans les films maghrébins, puis nous examinerons le type de musique que les réalisateurs utilisent dans leurs films algériens et tunisiens. Finalement, nous allons analyser la manière dont l'emploi de musiques locales ou d'autres genres de musiques participe à l'identité culturelle du cinéma au Maghreb. Ce chapitre est important parce qu'il permet de mettre en évidence un élément essentiel qui impacte les émotions du spectateur et agit sur ses sentiments en accord avec l'image cinématographique. En outre, son objectif est de sensibiliser au style musical spécifique des films maghrébins.

5.3.1 Harmonie Émotionnelle : L'influence de la musique sur l'image filmique

La Symbiose entre la musique et l'image cinématographique témoigne de la force de la musique en tant qu'art indépendant. Cette connexion dépasse les obstacles linguistiques, temporels et géographiques, car la musique possède le pouvoir universel de toucher les esprits. La musique est restée le porte-parole du cinéma, depuis ses origines. Les réactions et le rythme de l'ensemble de l'œuvre cinématographique sont fortement influencés par elle. Grâce à cette harmonie entre la musique et l'image, les éléments visuels peuvent provoquer des émotions profondes, comme la tristesse, la colère, la romance et même le rire, tout en préservant l'esthétique et la musicalité de l'image fixe et animée. Le dialogue et les événements du film sont souvent accompagnés de musique, ce qui apporte une dimension narrative additionnelle. En effet, la musique au cinéma est utilisée parce qu'elle permet d'exprimer des idées et de faire des liens entre l'image et le son, deux médias différents mais complémentaires. Ce lien intime repose également sur des ressemblances sensorielles, où la musique peut susciter des émotions qui se mêlent à celles engendrées par l'image. Cette relation harmonieuse est à l'origine de plusieurs opérations cinématographiques :

-Musique descriptive : Cette musique renforce le contenu visuel en évoquant des éléments visuels et colorés qui correspondent à l'image.

-Musique d'accompagnement : Cette musique renforce le contenu visuel en synchronisant le rythme musical avec les réactions émotionnelles suscitées par l'image. Par exemple, une scène tragique sera accompagnée d'une musique au rythme lent, tandis qu'une scène dynamique sera soutenue par une musique au rythme rapide¹⁵⁹.

-Musique de transition : Cette musique facilite les transitions entre différentes scènes en modulant le rythme musical, créant ainsi un lien fluide entre les éléments narratifs¹⁶⁰.

¹⁵⁹ -<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/classic-club/la-musique-au-cinema-avec-michel-chion-7073046>.

¹⁶⁰Yahia, R. (2019). *موسيقى أفلام يوسف شاهين (Mussika Aflem Youcef Chahine) [La musique des films de Youssef Chahine]*. Éditions L'Agence générale des palais de la culture, pp. 42-94. (Traduction personnelle).

-Rania a expliqué : « Mon intérêt pour ce domaine est venu du fait qu'il n'y a pas d'études arabes sur cet élément important. C'est pourquoi ce livre met en lumière ce partenaire essentiel dans l'industrie du cinéma égyptien, ce partenaire méritant de son succès, mettant en avant le rôle et les efforts de ces grands musiciens, les treize « chevaliers de la mélodie ». Ce groupe est composé de douze compositeurs masculins, précédés par la pionnière de ce domaine, Mme Bahiga Hafez, et se terminant par les trois grands géants de la musique de film, classés selon leur entrée dans le monde du cinéma (Bahiga Hafez, Mohamed Abdel Wahab, Mohamed Hassan Al-Shawa'i, Abdelhamid Abdel Rahman, Farid Al-Atrash, Aziz Sadek, Mohamed Fawzi, Abdel Halim Noueira,

De plus, la musique utilisée dans les films peut parfois renforcer l'effet d'une scène en offrant une composition musicale qui témoigne du même concept. Elle peut également apporter une note de mélodie, de romantisme ou d'enthousiasme à la séquence cinématographique à d'autres moments. Toutefois, elle peut également être employée de façon inverse afin d'apporter les modifications nécessaires à la scène, la rendant ainsi plus intéressante, plus sobre ou plus touchante. Cette capacité selon Rania Yahia¹⁶¹ découle de la richesse de sa composante esthétique, qui exprime toutes les émotions psychologiques du spectateur. Par conséquent, l'ajout d'éléments musicaux est devenu indispensable pour atteindre cet effet esthétique dans le cinéma. Elle explique que dans le cinéma, l'image est une [...] traduction de l'histoire du film.

En outre, la musique de film nous permet de vivre instantanément chaque aspect de l'histoire¹⁶². Cet effet et cet impact du cinéma égyptien n'auraient pas été aussi puissants si les scènes cinématographiques ingénieuses ne s'accordaient pas avec leurs musiques qui, elles aussi, brillaient de leur propre éclat, portant ainsi l'impression souhaitée dans l'esprit du spectateur. Cette musique professionnelle, en harmonie avec les détails du mouvement de la scène, des actions des acteurs et en adéquation avec la nature de l'événement et de la situation représentés, parle au cœur et aux émotions du spectateur.

La musique entretient aussi un dialogue avec les événements dramatiques, s'adressant à son esprit. Dans ce cas, cette concordance et cette convergence parviennent non seulement à persuader le spectateur, mais aussi à l'inciter à devenir un partisan d'un personnage, d'un rôle, d'une équipe, voire à se substituer à eux.

Ibrahim Hegazy, Ali Faraj, Ali Ismail, Andrea Ryder, Fouad Al-Zaher). Ils ont été classés en reconnaissance de leurs efforts qui ont contribué au succès de nombreux films égyptiens et qui sont restés des références inoubliables dans la mémoire de la septième art. L'intérêt pour cet élément est devenu de plus en plus évident, et des générations successives ont suivi la voie tracée par les pionniers parmi les premiers musiciens à travailler dans ce domaine. Parmi eux, on peut citer les compositeurs de la génération intermédiaire tels que Jamal Salama, Ragheb Dawood, Omar Khairat, Ammar Al-Sharai, Moudi Al-Imam, Hany Shenouda, suivis par Yasser Abdel Rahman, Khaled Hamad, Tamer Karawan, Mustafa Al-Helwani, et bien d'autres ».

¹⁶¹ *Mussika aflem Youcef Chahine .Ibid .pp54-60.*

¹⁶² *Mussika aflem Youcef Chahine .Ibid .pp73-85.*

5.3.2 Les Genres musicaux dans les films algériens et tunisiens

Dans les sociétés algériennes et tunisiennes, la musique apparaît comme un art ancien, témoignant des changements culturels et sociaux qui ont influencé ces régions du Maghreb. Les mélodies interprétées par des voix ancestrales ont dépassé les temps pour devenir l'essence même de l'âme de ces pays. De Cheikh Belemou, Ain Tedless à Khaled, d'Aït Menguelet à Souad Massi, de la tradition musicale aux rythmes modernes, l'Algérie a laissé au monde un héritage musical d'une valeur inestimable.

Nous allons analyser à partir de ce chapitre comment ces musiques peuvent représenter de manière efficace la contradiction entre tradition et modernité au sein de la société algérienne. Par la suite, nous examinerons la façon dont le raï, de façon particulièrement forte. Nous examinerons comment le raï parvient à dépasser les revendications culturelles de différentes régions, même si ces régions sont connues pour leurs particularités, en intégrant ce genre musical dans les films réalisés par des cinéastes représentant ces régions. Il est indéniable que le raï est présent dans tous les coins de l'Algérie, que l'on soit kabyle, chaoui, sahraoui, mascarien, constantinois, musulman pratiquant ou non. Bien entendu, nous allons tenter d'observer comment ces musiques interagissent et se renouvellent, en particulier grâce à des influences arabes marquantes, comme celle d'Oum Kalthoum, qui se reflète dans des films tunisiens tels que « Les Silences des palais » et « Fatwa ». Et de quelle manière ces diverses catégories de timbres musicaux ont été employées afin de témoigner des changements sociaux, politiques et culturels de ces sociétés. Dans ce processus, nous nous basons sur les analyses de divers intellectuels arabes et occidentaux tels que Michel Chion et Jacqueline Caux¹⁶³, ainsi que sur les perspectives apportées par des experts arabes tels qu'Amine Bouhafaf¹⁶⁴ et Kamilya Jubran¹⁶⁵.

¹⁶³Jacqueline Caux « musiques arabes sont toujours très diverses du raï au chaâbi-électro-pop, en passant par le rap » Vendredi 22 juin 2018 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jacqueline-caux-les-musiques-arabes-sont-toujours-tres-diverses-du-rai-au-chaabi-electro-pop-en-passant-par-le-rap-3385953>

¹⁶⁴ -<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/amine-bouhafaf-compositeur-et-carole-desbarats-directrice-artistique-des-rencontres-havre-series-2819653>.

¹⁶⁵ Kamilya Jubran : "L'improvisation fait partie intégrante de la musique arabe" <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/kamilya-jubran-l-improvisation-fait-partie-integrante-de-la-musique-arabe-8897083>.

Cheikh Belemou et Ain Tedless sont des chanteurs de la chanson bédouine.

Aït Menguelet chanteur de la chanson amazigh.

Souad Massi Auteure-compositrice-interprète et musicienne.

Les variations émotionnelles au sein des performances (peur, joie, réflexion, perte) sont indispensables à l'incorporation de la musique dans un film cinématographique, car elles nécessitent une traduction authentique des sentiments. Par exemple, le film tunisien « Les Silences des Palais » est un exemple. Dans cette situation, il est possible de constater que les titres interprétés par « Om Kalthoum », telles que « Ghanili Chwey Chwey »¹⁶⁶ (chante-moi un peu) et « Amel Hayati »¹⁶⁷ (l'espoir de ma vie), reflètent tout d'abord l'influence de la société tunisienne à l'époque des beys, où le style musical était davantage oriental, s'inspirant de la célèbre chanteuse égyptienne Oum Kalthoum. Par la suite, une musique folklorique tunisienne a été introduite de manière subtile en tant que son d'ambiance en son off.

Il s'agit ici d'un changement qui s'approche très près d'un retour volontaire aux origines. Le film se transforme ainsi en un travail de réflexion, avec une critique implicite de l'illusion narrative qui lui avait été imposée historiquement. La réalisatrice peut considérer le passage de la musique d'Oum Kalthoum à la musique tunisienne comme une révolte. De plus, dans le roman « Les Silences du Palais », la musique, et plus spécifiquement le chant, joue un rôle essentiel dans l'évolution du personnage principal, Alia. Dès le générique d'ouverture, la musique dépasse sa fonction d'accompagnement pour s'intégrer à l'univers diégétique du film¹⁶⁸.

La dimension temporelle de la musique est particulièrement importante dans le cadre des films tunisiens, comme l'illustre l'exemple du film « Fatwa » de Mahmoud Ben Mahmoud. Dans cette situation, le réalisateur a volontairement réduit l'emploi de la musique, parfois interrompu par l'intervention subtile de la voix d'Oum Kalthoum, qui devient un élément narratif déterminant. Il incarne la charge du passé, l'écho de l'histoire et l'influence de la tradition dans la société tunisienne moderne. La musique d'Oum Kalthoum apparaît à certains moments, en particulier lors des moments tendres et émotionnels du film. La voix de la célèbre chanteuse égyptienne semble dépasser le temps et l'espace afin de relier les générations, mettant en évidence l'intemporalité de la musique.

Dans le film « Fatwa », le réalisateur a également exposé comment la musique pourrait être un lien entre le passé et le présent entre les individus, peu importe le contexte de leurs relations sociales. Oum Kalthoum est présente dans les films « Fatwa » (2018) et « Les Silences des Palais » (1984) de Moufida Tlatli, ce qui met en évidence une continuité

¹⁶⁶ <https://youtu.be/oT89GUfQzyY>, Chanson de Oum Keltoum « Ghanili CHAWE CHAWE.

¹⁶⁷ https://youtu.be/dFXYU_CjqHg, musique tunisienne folklorique.

¹⁶⁸ Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

remarquable dans la société tunisienne. Cela souligne que l'hégémonie d'Oum Kalthoum reste inchangée, non seulement en tant qu'artiste de prédilection, mais aussi en tant que symbole d'admiration et de respect. En dépit des changements sociaux et technologiques, Oum Kalthoum poursuit sa domination, même dans les cafétérias tunisiennes en 2018. Cette persévérance reflète la place particulière qu'elle occupe au sein du cœur des Tunisiens.

Dans un contexte où l'écoute de chansons de plus d'une heure est devenue rare, Oum Kalthoum reste une figure respectée dont la musique dépasse les générations. Le soutien inébranlable des tunisiens envers Oum Kalthoum, qui perdure malgré plus de trois décennies depuis la création des deux films, témoigne de la durabilité et de la profondeur de l'empreinte laissée par cette chanteuse égyptienne légendaire dans l'esprit de la culture tunisienne. La musique d'Oum Kalthoum dépasse les limites du temps et de l'espace, laissant une marque inoubliable dans les cœurs des auditeurs arabes .

Sa musique, avec des thèmes universels tels que l'amour, la passion, la douleur et l'espoir, est empreinte d'une intemporalité qui résonne toujours dans l'âme humaine, peu importe l'époque ou le contexte. Cette longévité artistique témoigne d'une expertise vocale incomparable, d'une aptitude à exprimer des émotions profondes qui dépassent les limites. Oum Kalthoum s'est ainsi imposée comme une figure d'autorité de l'art musical, non seulement en Tunisie, mais aussi auprès des passionnés de musique à travers le monde. Pendant des décennies, sa musique a joué un rôle essentiel dans la culture tunisienne, grâce à une diffusion régulière sur les ondes radio et les écrans de télévision. Ce besoin omniprésent a joué un rôle essentiel dans la persistance de sa popularité et a donné aux nouvelles générations la possibilité de la découvrir et de l'adopter.

5.3.3 Le silence cinématographique : Entre révélation et dissimulation

En tant que moyen artistique et narratif, le cinéma propose un espace riche et complexe où l'expression visuelle et sonore se combinent pour produire des créations d'une profondeur incomparable. Le silence est au centre de cette convergence, un élément souvent négligé, mais d'une importance capitale. Dans le domaine du cinéma, le silence ne se résume pas à un simple silence, mais devient une véritable puissance créatrice, capable de susciter des émotions, de renforcer des ambiances et de donner une nouvelle dimension aux récits. Dans ce titre, nous examinerons comment le silence est utilisé dans le cinéma moderne, en examinant les points de vue de divers réalisateurs et chercheurs renommés. De Michel

Chion¹⁶⁹ à David Lynch¹⁷⁰, de Béla Tarr¹⁷¹ aux réalisateurs d'Algérie et de Tunisie, nous parcourons un vaste éventail d'approches artistiques et narratives.

Le but est d'approfondir notre compréhension de la transformation du silence en un élément narratif essentiel, capable de transformer l'expérience cinématographique. Nous commencerons par plonger dans le concept de « silence actif »¹⁷² tel que développé par Michel Chion, qui nous invite à repenser le silence au cinéma comme bien plus qu'une simple absence de son, mais comme une pause délibérée qui peut créer des tensions et approfondir la signification des scènes. Ensuite, nous explorerons comment David Lynch, maître du mystère et de l'étrangeté, utilise le silence pour créer des atmosphères inquiétantes et ambiguës qui défient les attentes des spectateurs.

Béla Tarr, connue pour sa maîtrise du plan-séquence et sa capacité à plonger le public dans une réflexion profonde grâce au silence, sera également sollicité dans notre travail de recherche. Enfin, nous étudierons la manière dont les réalisateurs algériens et tunisiens intègrent le silence dans leurs films, en analysant des scènes emblématiques qui soulignent les aspects narratives et émotionnels de cette utilisation du silence.

➤ **Le Silence dans le cinéma algérien et tunisien**

À partir de quelques films du corpus cinématographique, nous examinerons les scènes qui mettent en évidence le silence. Par exemple, le silence d'Alia et les réponses évasives de tante Hadda dans le film tunisien « Les Silences du Palais » suggèrent qu'il y a des éléments non révélés, des significations dissimulées sous la surface du silence. Cette méthode encourage à plonger davantage dans l'histoire afin de dévoiler les vérités cachées et les motivations cachées des personnages. Cette mise en scène met l'accent sur les visages et les regards, qui se déplacent dans un cadre à la fois luxueux et décadent.

Ces yeux racontent donc une histoire émouvante : celle de servantes affaiblies par la fatalité, celle de princes aux envies folles face à la beauté d'Alia, celle de Khadija qui s'inquiète de sa fille, pressentant le destin qui l'attend. Il est important de comprendre que derrière cette critique des conditions de vie de ses ancêtres, Moufida Tlatli traite en réalité des questions du présent. Le silence est au centre de cette réflexion, un silence qui continue de réprimer la voix

¹⁶⁹ Chion, M. (1998). *Le son*. Paris : Nathan université. pp123-137.

¹⁷⁰ McKenna, K. (2019). *L'espace du rêve*. LE LIVRE DE POCHE

¹⁷¹ Kovács, András Bálint (2013). *The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes*. London, New York : Wallflower Press, Directors' Cuts.

¹⁷² *Le son*. Ibid. pp158-174.

de la femme tunisienne même aujourd'hui. Toutefois, dans le film « La vie d'après », le silence imposé par la mère de Djamil est considéré comme une forme de contrainte, reflétant son refus d'une communication transparente. Les propos renforcent cette notion de Yohann Guglielmetti ¹⁷³, qui explique le silence [...] comme un horizon qui s'éloigne de la vision réaliste de l'art de la parole. Selon l'auteur, le silence est une forme d'expression suprême, afin d'explorer le chemin [...] d'un quotidien tragique souvent négligé par le monde contemporain. Mais l'absence de discours de Djamil envers sa mère a-t-elle diminué son pouvoir en tant que figure maternelle? La réponse est positive, car Djamil a gardé la vérité confidentielle à propos de ses problèmes, tels que le vol de l'argent de Keder (l'employeur) et sa décision de partir illégalement en mer « Harga ». Que le silence [...] représente un horizon permettant de s'éloigner d'une vision trop réaliste de l'art de la parole, qui est considéré comme une forme d'expression suprême, pour explorer le chemin [...] d'un quotidien tragique souvent ignoré par le monde moderne. Cependant, Le silence de Djamil à l'égard de sa mère a-t-il affaibli son autorité en tant que figure maternelle ? La réponse est affirmative, car Djamil a gardé secrète la vérité concernant ses problèmes, notamment le vol de l'argent de Keder(l'employeur) et sa décision de partir illégalement en mer « Harga ».

Dans cette scène, le silence de Djamil accentua encore plus le geste important qu'il fit à sa mère, en l'embrassant sur le front pour lui témoigner un profond respect et une sincérité, tandis qu'il lui murmurait « je te promets ». Ce silence gestuel, si l'on peut l'appeler, remet en cause l'autorité de notre figure maternelle (Hadjer) de la même façon que ce nouveau silence prononcé. Ainsi, le silence, que ce soit par le geste ou par le langage, devient un élément puissant dans l'analyse de la vulnérabilité de l'autorité maternelle représentée par Hadjer. Comme nous l'avons vu, cette absence de gestes menace déjà cette figure maternelle. Mais ce n'est pas le seul geste à exprimer le poids de ce silence dans le rapport mère-fils.

Un autre silence aussi évocateur se manifeste et participe à cette vulnérabilité. La scène la plus marquante du film « Nous n'étions pas tous des héros » est celle où un jeune homme est obligé de lécher la chaussure d'un militaire français, sous le regard impuissant des autres personnages. Normalement, cette image tragique et humiliante devrait provoquer une douleur intense chez les personnages principaux. Toutefois, le cinéaste n'a pas su transmettre cette souffrance de façon efficace. C'est le silence qui domine cette séquence, du côté des personnages comme du côté du spectateur. Ce silence reste silencieux, et il revêt une grande importance à plusieurs égards. Tout d'abord, il met en évidence l'impuissance totale des

¹⁷³Guglielmetti, Y. (2020). *Silence, bruit, et musique au cinéma*. Éditions Broché. pp.47-96.

personnages face au contexte. Ils sont présents. Ils observent cet acte dégradant, mais ne peuvent réagir, effrayés par la peur et l'humiliation.

Toutefois, ce silence ne résulte pas seulement de la peur. Il témoigne aussi d'un refus de communication. Effectivement, la répétition des scènes violentes tout au long du film a provoqué une sorte de désensibilisation chez les personnages du film, ainsi que chez le spectateur. Ces actes de violence se sont donc tellement multipliés qu'ils ont fini par s'évanouir et à susciter des émotions. À travers cette scène, nous pouvons réfléchir aux limites de la représentation cinématographique de la douleur et de la violence.

Ainsi, le silence qui domine cette séquence pose des interrogations quant à la communication, à la réaction face à l'oppression et à la capacité ou non du cinéma à rendre compte de la réalité tragique vécue par les personnages. Dans l'exercice de la parentalité, l'approche « Faire parler / Faire taire » a mis en évidence l'importance du silence et des discussions. Les yeux, les expressions faciales et les mouvements ont joué un rôle essentiel dans la transmission de tensions et de sentiments non exprimés, mettant en évidence la façon dont l'autorité peut être exercée à travers des moments de silence importants ou des paroles pleines de sens.

5.3.4 Résonance amplifiée du bruit

L'analyse des films des années 80, tels que « Aiche Btnache », met en lumière la manière dont les bruits de fond¹⁷⁴, tels que ceux des rues et des moteurs de voitures, ont été atténués par l'utilisation de la musique de Cherif Kortbi, célèbre pour son timbre distinctif qui caractérise la musique audiovisuelle algérienne. En revanche, les films des années 90 et 2000, comme « Rachida », montrent une évolution significative, avec une présence plus marquée des bruits urbains, tels que les bruits de la rue, les moteurs de voitures, les cris des gens, ainsi que les sirènes des véhicules de police et de pompiers.

Cette évolution reflète une approche différente de la représentation sonore dans le cinéma de ces deux décennies. Ces observations mettent en évidence une prise de conscience croissante de l'importance de la représentation sonore dans le contexte sociétal algérien. En Tunisie, dans les films des années 80-90, comme « Les Silences des Palais », les effets sonores étaient principalement limités aux gazouillements des oiseaux, sans présence de cris dans les rues. Les manifestations populaires étaient davantage exprimées à travers d'autres

¹⁷⁴ *Silence, bruit, et musique au cinéma. Ibid. pp.82-100.*

médias, tels que la radio, agissant comme un intermédiaire sonore¹⁷⁵. Dans le film « Fatwa », le réalisateur a également accordé une attention particulière aux effets sonores extérieurs, élargissant ainsi la palette sonore du film.

On peut notamment citer la présence du bruit des moteurs de voitures, qui renforce l'immersion dans l'environnement urbain. De plus, les prêches dans la mosquée constituent une dimension sonore significative, apportant une dimension culturelle et religieuse à l'œuvre cinématographique. Un autre aspect intéressant est l'utilisation des cimetières comme lieu de résonance sonore, ce qui ajoute une atmosphère particulière et émotionnelle au film. L'exploration de ces éléments sonores externes dans « Fatwa » témoigne de la volonté du réalisateur de créer une expérience auditive plus riche et diversifiée, tout en contribuant à l'évolution de la représentation sonore dans le contexte cinématographique tunisien contemporain.

Cette approche sonore plus élaborée contribue à la création d'une immersion plus profonde et réaliste pour le public. Ces observations mettent en évidence une prise de conscience croissante de l'importance de la représentation sonore dans le contexte sociétal algérien. En Tunisie, dans les films des années 80-90, comme « Les Silences des Palais », les effets sonores étaient principalement limités aux gazouillements des oiseaux, sans présence de cris dans les rues. Les manifestations populaires étaient davantage exprimées à travers d'autres médias, tels que la radio, agissant comme un intermédiaire sonore. Cependant, dans les films produits entre 2017 et 2019, tels que « Fatwa » et « Droite Gauche », une évolution est significative.

Les effets sonores s'étendent aux espaces extérieurs, englobant les sons des stades dans le cas de « Droite Gauche », les jeux d'enfants dans les rues, ainsi que les bruits de récréation dans les écoles. Cette évolution reflète une approche plus immersive et réaliste de la représentation sonore, soulignant l'évolution de la perception du son dans le contexte cinématographique tunisien au fil du temps. Dans le film « Fatwa », le réalisateur a également accordé une attention particulière aux effets sonores extérieurs, élargissant ainsi la palette sonore du film.

On peut notamment citer la présence du bruit des moteurs de voitures, qui renforce l'immersion dans l'environnement urbain (la voiture anime l'image de plusieurs séquences

¹⁷⁵ Mazaudier, J. (2008, May 7). *Histoire de la musique de Film, du Muet à nos jours*. Retrieved from <http://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20080507101904>.

montrant à nouveau l'intérieur du véhicule, ou Ibrahim cherche à joindre Loubna au téléphone sans succès. De plus, les prêches dans la mosquée constituent une dimension sonore significative, apportant une dimension culturelle et religieuse à l'œuvre cinématographique. Un autre aspect intéressant est l'utilisation des cimetières comme lieu de résonance sonore, ce qui ajoute une atmosphère particulière et émotionnelle au film. L'exploration de ces éléments sonores externes dans « Fatwa » témoigne de la volonté du réalisateur de créer une expérience auditive plus riche et diversifiée, tout en contribuant à l'évolution de la représentation sonore dans le contexte cinématographique tunisien contemporain. Cette approche sonore plus élaborée contribue à la création d'une immersion plus profonde et réaliste pour le public.

Conclusion

Dans le contexte de l'expression artistique cinématographique en Algérie et en Tunisie, le rôle du son, en particulier de la musique, a captivé l'attention des chercheurs. L'intervention de Michel Chion ¹⁷⁶ a exploré les subtilités de l'interaction entre la musique et le cinéma¹⁷⁷. Il a souligné que dans les situations dépourvues de bruits ambiants, la musique occupe une place prépondérante et le son revêt une qualité distinctive. Le cinéma s'avère être un terrain propice pour expérimenter l'incorporation de la musique dans son espace narratif. Les compositions musicales subissent des transformations en corrélation avec les dialogues¹⁷⁸, les effets sonores, les images et les nuances chromatiques présentes dans le film. En ce qui concerne l'utilisation des chansons, deux catégories distinctes sont identifiables. La première regroupe les chansons préexistantes au film, dont des extraits sont intégrés dans le montage cinématographique, permettant ainsi à la chanson de voyager avec le film. Michel Chion établit également deux modes d'incorporation de chansons : la « séparation absolue » et la « circulation de thèmes »¹⁷⁹. Il remonte aux débuts du cinéma pour rappeler que les films étaient muets à l'origine, tandis que la musique était présente pour guider les acteurs et créer une ambiance. Cependant, avec l'avènement du cinéma parlant, la musique a été reléguée en second plan par les dialogues synchronisés, ce qui a modifié sa place dans l'ensemble cinématographique. Selon Michel Chion, la musique du générique assume le rôle d'une carte d'identité pour le film. Il aborde également le cas des films dénués de musique, une évolution cinématographique acceptable à condition que l'intrigue du film n'en souffre pas. Le choix de la musique au sein d'un film est intrinsèquement lié à son thème, et il suit un processus de création similaire à celui d'une maquette. Michel Chion évoque des films où la musique est ajoutée de manière superficielle. Il introduit également le concept de « truffer », où la musique traverse divers univers, incorporant des éléments tels que la musique classique, la musique populaire, les bruits de pas et les sons naturels, pour enrichir l'expérience cinématographique. Il mentionne que le son [...] numérique peut créer un silence pur, offrant une expérience sonore singulière. Les perspectives d'autres personnalités sont également

¹⁷⁶ -<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/classic-club/la-musique-au-cinema-avec-michel-chion-7073046> (diffusé dans l'émission « Classique Club » sur Radio France, a constitué une plateforme pour une discussion approfondie sur le sujet. Le dialogue portait spécifiquement sur le livre de Michel Chion, intitulé « La Musique au Cinéma », publié par les Éditions Fayard).

¹⁷⁷ Chion, M. 2003. *Un art sonore, le cinéma*. p.35.

¹⁷⁸ Schaeffer. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris : Editions du Seuil.

¹⁷⁹ Chion. (1995). *La musique au cinéma*. Arthème Fayard. p.120.

prises en compte. Amine Bouhafa¹⁸⁰ affirme que la musique opère en dehors du cadre visuel du film, mais reste en harmonie avec la vision de Chion quant à la musique accompagnant les acteurs pour renforcer l'engagement des spectateurs. Kamilya Joubran¹⁸¹ examine en détail les caractéristiques esthétiques de la musique du Rai algérien, et elle la décrit comme une force libératrice. Elle met en lumière une distinction importante entre l'utilisation des langues arabes et françaises dans cette musique. Selon elle, la langue arabe est souvent utilisée de manière rythmique, créant ainsi une pulsation intense. En revanche, la langue française apporte une douceur distincte à ces compositions musicales. Cette différence linguistique contribue à façonner les émotions et les ambiances véhiculées par la musique. D'autre part, Jacqueline Caux¹⁸² remarque que les genres de musique arabes populaires, y compris le Rai algérien, présentent une grande variété. Elle souligne que certaines paroles peuvent être directes et parfois même crues, reflétant des thèmes sociaux et personnels de manière franche et sans détours. De plus, elle note que ces musiques sont dotées d'émergences sonores puissantes qui ont un impact saisissant sur les auditeurs. Ces éléments sonores captivants peuvent inclure des montées en intensité, des contrastes marqués entre les instruments et des moments d'expression émotionnelle forte. Notre recherche nous amène également à constater que la musique déploie une capacité extraordinaire à être appréhendée à travers une image statique tout en s'écoutant à travers une image dynamique. Cette aptitude à naviguer entre le

¹⁸⁰ Amine Bouhafa commence le piano à 3 ans et poursuit rapidement des études musicales. A 12 ans, il est le plus jeune diplômé du Conservatoire National de Tunisie et réalise des musiques pour des courts-métrages dès l'âge de 15 ans. Il poursuit ses études au Conservatoire de Paris où il étudie l'harmonie, le jazz, la composition et l'arrangement. Parallèlement, il s'intéresse aux musiques du monde et aux musiques de films. Après avoir été récompensé au Festival International de Musiques Arabes du Caire, il compose et arrange de nombreuses chansons pour de célèbres artistes arabes (L. Bouchra, N. Kara li, M. Jbelli, etc.), collabore avec des orchestres internationaux (The city of Prague philharmonic orchestra, Budapest Film Orchestra, Turkish String Ensemble...). Comme pianiste et clarinetiste, ainsi que directeur musical, il collabore à une centaine de festivals dans le monde (BBC Jazz festival, Carthage festival, Lebanon, Morocco, Dubaï, Abu Dhabi, Jordan). Amine BOUHAFa a composé une musique ou bande son pour plusieurs films comme : - L'Homme qui a vendu sa peau (2020), Le Miracle du Saint Inconnu (2019), Timbuktu (2014). <http://www.aminebouhafa.com/>. <https://www.notrecinema.com>, consulté le 05.09.2021.

¹⁸¹ Kamilya Jubran, née en 1962, est une musicienne palestinienne originaire d'Acre. Elle a poursuivi ses études à l'Université hébraïque de Jérusalem. En 2010, elle a contribué à l'album « Listen to the Banned ». En 2017, elle a dirigé le projet créatif appelé « Sodassi », qui mêle tradition et expérimentation. Six artistes du Proche-Orient ont collaboré à distance avant de se réunir en résidence à la Dynamo de Pantin en Seine-Saint-Denis. Ils ont ensuite présenté leurs performances sur scène en 2018 et 2019. Les artistes participants étaient Sama Abdul Hadi de Ramallah, Dina El Wedidi du Caire, Ayed Fadel d'Haifa, Maya Khalidi de Jérusalem Est, Rasha Nahas d'Haifa et Youmna Saba de Beyrouth. Source Wikipédia. Traduction personnelle.

¹⁸² Née en 1950), cette cinéaste et productrice de films documentaires indépendante réside et travaille à Paris. Elle a exercé en tant que commissaire de l'exposition intitulée "Anna Halprin - À l'origine de la performance" de mars à mai 2006 au musée d'art contemporain de Lyon. Cette exposition a également été présentée en 2008 au Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco. De plus, elle a été commissaire de l'exposition "1976-2011, Retour sur Einstein on the Beach de Philip Glass et Bob Wilson, 35 ans après Avignon" au musée des beaux-arts d'Orléans. En 2004, elle a occupé le poste de conseillère artistique pour la programmation liée à Anna Halprin lors du Festival d'automne à Paris. Pendant la période de 1997 à 2006, elle a également collaboré à la revue Art Press. Source Wikipédia. Traduction personnelle.

visuel et l'auditif ne semble pas reposer uniquement sur les personnages filmiques, ni sur le montage qui donne vie à leurs interactions, ni même sur les couleurs et les décors. Elle réside, sans doute, dans la musique qui anime l'image en mouvement, jouant un rôle pivot dans l'interprétation des tableaux et des images figées. Cependant, une question cruciale persiste : est-ce que toute musique possède cette influence ? Par exemple, qu'est-ce qui explique que certaines musiques et chansons impactent des individus de cultures différentes, transcendant ainsi leurs contextes culturels d'origine ? Quels éléments permettent à la musique de transcender les frontières de sociétés qui ne partagent pas nécessairement les mêmes références culturelles. ? Ces interrogations suscitent une réflexion profonde sur les effets universels de la musique. Se pose ainsi la question cruciale : est-ce que toute musique possède cette influence transculturelle ? Cette interrogation trouve écho dans l'observation fascinante selon laquelle certaines musiques et chansons impactent des individus de cultures différentes, dépassant ainsi les frontières culturelles et linguistiques. Mais quels sont donc les éléments qui permettent à la musique de transcender ces différences et de créer un langage commun entre des sociétés aux références culturelles distinctes ? Malheureusement, ce n'est pas notre travail de recherche qui va pouvoir répondre à ces questions complexes. Cependant, il ouvre certainement des horizons pour des recherches futures.

Concernant, le silence dans le cinéma algérien et tunisien, telle qu'il ressort de l'analyse des films du corpus, révèle la diversité des significations et des utilisations de ce silence dans ces contextes cinématographiques. Dans « Les Silences du palais », le silence d'Alia et les réponses évasives de tante Hadda suggèrent la présence d'éléments non révélés et de significations cachées sous la surface du silence. Ce silence est un moyen puissant d'inviter les spectateurs à plonger plus profondément dans l'histoire pour découvrir les vérités dissimulées et les motivations secrètes des personnages. Les regards expressifs jouent également un rôle essentiel dans cette narration subtile. Dans « La vie d'après », le silence imposé par la mère de Djamil est interprété comme une forme de contrainte, symbolisant son refus d'une communication transparente. Ce silence met en lumière les complexités des relations familiales et montre comment le silence peut être utilisé comme un outil de pouvoir. Le geste significatif de Djamil renforce cette communication silencieuse entre mère et fils.

Dans « Nous n'étions pas tous des héros », le silence qui prédomine lors de l'acte dégradant de lécher la chaussure d'un militaire français soulève des questions sur la communication, la réaction à l'oppression et les limites de la représentation cinématographique de la douleur et de la violence. Ce silence, à la fois des personnages et du spectateur, reflète l'impuissance

face à une réalité tragique et montre comment la violence répétée peut désensibiliser. Enfin, l'approche « Faire parler / Faire taire » souligne l'importance du silence et des conversations dans l'exercice de la parentalité, en mettant en avant comment l'autorité parentale peut s'exercer à travers des moments de silence significatifs, des regards et des gestes chargés de sens.

En revanche, le rôle et la signification du silence dans le cinéma maghrébin contemporain, met en lumière sa complexité en tant que langage subtil et multifonctionnel. À travers l'analyse de notre corpus filmique, il est apparu clairement que le silence transcende les frontières culturelles et linguistiques pour devenir un élément universellement compris, porteur de diverses connotations et significations.

En outre, le silence, loin d'être simplement l'absence de parole, se révèle être un langage riche, capable d'exprimer une gamme étendue d'émotions, de sentiments et de comportements. Il peut être interprété comme une manifestation du doute, du consentement ou du refus, tout en portant en lui la profondeur de la douleur intérieure. Cette polysémie du silence offre aux réalisateurs maghrébins une palette d'expressions pour explorer les complexités des relations humaines, en particulier au sein de la sphère familiale et sociale.

Cependant, malgré sa force expressive, le silence comporte également ses faiblesses. Il peut être perçu comme une forme de fuite, un moyen de se dérober aux confrontations nécessaires ou de dissimuler des vérités incommodes. Dans certains cas, le silence peut être imposé par des figures d'autorité, dénigrant ainsi la voix et l'identité des individus, comme cela a été illustré dans certains des films examinés.

Pourtant, le silence n'est pas uniquement un espace de faiblesse ou de soumission. Il peut aussi être un lieu de réflexion, de résilience et de rébellion. Dans ces moments de silence, les personnages trouvent parfois la force de se réinventer, de reconstruire leur identité et de défier les normes sociales oppressives.

En fin de compte, cette étude souligne que le silence est bien plus qu'une simple absence de mots ; il est un langage à part entière, chargé de significations et de potentialités. Il invite à une réflexion approfondie sur la condition humaine et les dynamiques sociales, offrant aux cinéastes maghrébins un outil puissant pour explorer les complexités de leur société et de leur culture. En effet, le silence entourant les figures politiques et religieuses dans le cinéma maghrébin crée souvent un mystère et suscite un intérêt accru envers ces personnalités.

Le silence, souvent perçu comme le cachet de la sagesse, peut être utilisé par ces figures pour maintenir leur autorité et leur mystique, tout en esquivant les éventuelles contraintes qui pourraient compromettre leur position.

Dans le contexte du film « Fatwa », par exemple, le silence des religieux intégristes autour de la mort de Marouane crée un suspense palpable et renforce le mystère entourant cette figure religieuse. Ce silence sert à dissimuler la triste réalité de sa mort, permettant ainsi aux autorités religieuses de maintenir leur influence et leur pouvoir sur la population. Il illustre comment le silence peut être utilisé comme un outil de manipulation et de contrôle, renforçant ainsi le pouvoir des figures politiques et religieuses.

Dans le contexte familial, les rôles des parents jouent un rôle essentiel dans la régulation et l'expression du silence. On peut interpréter ce silence comme un signe de respect ou de soumission à l'autorité parentale, ce qui met en évidence les rapports de force qui règnent au sein de la famille. Cependant, derrière ce semblable équilibre, se dissimulent fréquemment des tensions et des conflits non réglés. Le silence se transforme ainsi en un dispositif de contournement, préservant l'équilibre fragile tout en évitant les confrontations directes. Ces instants de silence mettent en lumière les liens complexes entre la communication et la résolution des conflits au sein de la famille.

CHAPITRE VI

Études de réception : Analyse des perceptions des films Algériens et tunisiens.

Section01 :

A) -Première enquête

1.1 Contexte socio-culturel de l'Algérie et de la Tunisie

Cette recherche s'inscrit dans le contexte socio-culturel complexe de l'Algérie et de la Tunisie, deux pays maghrébins riches en histoire, en diversité linguistique et en traditions culturelles. Le cinéma joue un rôle central dans ces sociétés, tant comme moyen d'expression artistique que comme reflet des réalités sociales, politiques et culturelles locales. Les films nationaux servent souvent de véhicule pour explorer les questions identitaires et les défis auxquels sont confrontées ces sociétés en évolution.

- **-Parcours historiques et politiques distincts**

L'Algérie et la Tunisie ont connu des parcours historiques et politiques distincts, qui se reflètent dans leurs productions cinématographiques respectives. En Algérie, le cinéma a été un outil important de la lutte pour l'indépendance et continue de jouer un rôle crucial dans la construction de l'identité nationale. En Tunisie, le cinéma a également été un acteur majeur de la scène culturelle, reflétant les aspirations du peuple tunisien et les défis auxquels il est confronté dans sa quête de modernisation et de démocratisation.

- **-Impact de la mondialisation et des nouvelles technologies**

L'importance croissante de la mondialisation et des nouvelles technologies a également eu un impact significatif sur les préférences cinématographiques des jeunes en Algérie et en Tunisie. L'accès facilité aux films étrangers à travers les plateformes de streaming et les réseaux sociaux a élargi l'horizon culturel des jeunes, tout en posant des défis à la préservation et à la promotion du cinéma national.

1.2 Objectif de l'étude

Dans cette perspective, l'objectif de cette étude est de saisir les préférences cinématographiques des jeunes en Algérie et en Tunisie, en se focalisant sur les productions nationales et en analysant les influences sociales, culturelles et technologiques qui influencent ces décisions. Cette étude permettra de mieux comprendre l'influence du cinéma sur la société et la culture maghrébines en mettant en évidence les dynamiques complexes qui sous-tendent les pratiques de consommation cinématographique des jeunes dans ces deux pays. Cette étude s'intéresse à un champ de recherche qui n'avait pas encore été exhaustif. Effectivement, cette méthode aidera à approfondir notre compréhension de l'influence du cinéma national et étranger sur les jeunes de ces sociétés, ainsi que des éléments qui influencent leurs décisions culturelles.

1.3 Cadre conceptuel et théorique de l'enquête

L'enquête sur le terrain s'appuie sur l'étude des goûts cinématographiques des jeunes Algériens et tunisiens. Il s'agit de saisir les éléments qui influencent leur sélection de films et de repérer les éventuels écarts entre les deux pays en matière de préférences cinématographiques. Selon nous, les différents contextes socio-culturels et politiques de l'Algérie et de la Tunisie, ainsi que l'influence de la mondialisation sur l'accès aux films étrangers, peuvent influencer les décisions cinématographiques des jeunes de ces deux pays.

Le cadre théorique de cette étude repose sur divers concepts clés. De plus, la notion d'identité culturelle fait référence à la façon dont les films nationaux sont considérés comme des outils de représentation et de renforcement de l'identité nationale. De plus, la mondialisation est employée afin de saisir l'impact des flux culturels internationaux sur les préférences cinématographiques locales. Finalement, la sociologie de la réception cinématographique permet d'étudier l'interprétation des films par les individus en fonction de leur contexte socio-culturel particulier. Stuart Hall¹⁸³ explore la complexité de l'identité culturelle et examine comment les médias, notamment le cinéma, contribuent à sa construction et à sa représentation. Il soutient que les médias, en particulier le cinéma, jouent un rôle crucial dans la construction et le maintien de l'identité culturelle d'une communauté ou d'une nation¹⁸⁴. Hall analyse les préférences cinématographiques locales en soulignant que la mondialisation

¹⁸³ Hall, S. (1990). *Identité culturelle et diaspora*. Dans J. Rutherford (Éd.), *Identité, communauté, culture et différence* (pp. 222-237). Londres: Lawrence et Wishart.

¹⁸⁴ Hall, S. (1993). *Encoding, decoding*. Dans S. Durant (Éd.), *the Cultural Studies Reader*. Londres : Routledge. (Original publié en 1973). pp. 80-107.

crée un « paysage médiatique global » où les films étrangers circulent facilement, influençant ainsi les goûts et les choix des spectateurs locaux.

En outre, les préférences cinématographiques locales sont analysées par Arjun Appadurai¹⁸⁵ dans son ouvrage « Modernité et pluralisme culturel ». Il relate que les films étrangers circulent facilement, influençant ainsi les goûts et les choix des spectateurs locaux. Il explore également la relation entre la localité et l'identité culturelle à l'ère de la mondialisation. Appadurai affirme que la localité n'est pas une caractéristique intrinsèque, mais plutôt une construction sociale élaborée par les groupes dans des contextes historiques spécifiques¹⁸⁶. Selon lui, les groupes ne perdent pas leur identité avec la mondialisation, mais la redéfinissent plutôt à travers des processus complexes d'appropriation et de réinterprétation de la culture mondiale.

Michel Certeau¹⁸⁷, quant à lui, utilise le concept de « tactique » pour décrire les pratiques de résistance culturelle, les considérant comme des jeux d'appropriation sans établissement de propriété. Il souligne que ces pratiques sont marquées par le poids du contrôle social.

1.5 Cette enquête vise à répondre aux questions suivantes :

-Quels sont les facteurs qui influent sur les préférences cinématographiques des jeunes algériens et tunisiens.?

-Quelles sont les différences et similitudes entre les deux pays en termes de préférences cinématographiques. ?

-Comment les contextes socio-culturels et politiques spécifiques de l'Algérie et de la Tunisie influent-ils sur les choix cinématographiques des jeunes.?

- Pour répondre aux questions soulevées par la problématique posée ci-dessus, nous formulons **l'hypothèse suivante** : Les contextes socio-culturels et politiques distincts de l'Algérie et de la Tunisie, ainsi que l'influence de la mondialisation sur la disponibilité des films étrangers, ont un impact significatif sur les préférences cinématographiques des jeunes de ces deux pays.

¹⁸⁵ Appadurai, A. (2005). *Modernité et pluralisme culturel*. Paris: Armand Colin.

¹⁸⁶ *Modernité et pluralisme culturel*. Ibid. pp56.

¹⁸⁷ Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. UGE, Paris, coll. "10/18". Réédité en 1990 par les soins de Luce Giard (Gallimard, Paris).

1.6 Choix de la méthodologie

Nous avons opté pour une méthodologie qualitative en raison de la nécessité d'analyser les éléments identifiés dans notre cadre conceptuel. L'importance de ces facteurs dans les décisions cinématographiques des jeunes en Algérie et en Tunisie est confirmée par les réponses recueillies dans les questionnaires. Par exemple, l'influence des amis et de la famille sur les préférences cinématographiques est mise en évidence dans certaines réponses, tandis que d'autres soulignent l'influence des expériences personnelles et des événements sociaux sur le choix des films à visionner.

Dans le prolongement de cette étude, nous avons réalisé deux phases de recherche différentes. L'étape initiale impliquait la réalisation de questionnaires en Algérie (alger) et la deuxième étape impliquait la rencontre avec la population tunisienne à tunis.

- **Pour le premier volet: Alger(Algérie)**

Le premier volet a été réalisé en Algérie, plus précisément dans deux universités nationales:

-L'Université des Sciences et de la Technologie Houari Boumediene (USTHB).

-L'École Supérieure Nationale des Sciences Politiques (ENSSP).

Ces institutions ont été sélectionnées en raison de leur diversité linguistique, l'USTHB étant principalement francophone et l'ENSSP arabophone. Cela nous a permis d'explorer les préférences cinématographiques dans différents contextes culturels et linguistiques.

- **Le deuxième volet: Tunis(Tunisie)**

Le deuxième volet de notre enquête s'est déroulé à Tunis, la capitale de la Tunisie. En raison de la pandémie de COVID-19, nous n'avons pas pu obtenir les autorisations nécessaires pour mener notre enquête dans les universités tunisiennes. Nous avons donc opté pour une approche alternative en interrogeant les gens dans les rues à l'aide d'un questionnaire léger, comportant trois questions dont deux fermées et une ouverte. Cette méthode nous a permis de recueillir des données malgré les contraintes imposées par la situation sanitaire.

- **Les questionnaires**

Dans le cadre de notre étude, nous avons inclus des questionnaires (*cf.* annexes 05 et 06) portant sur les préférences cinématographiques des participants, notamment leur appréciation du cinéma en général et du cinéma maghrébin en particulier. Nous avons également interrogé leur préférence entre le cinéma algérien et tunisien, ainsi que leur

choix en matière de cinéma étranger, s'ils n'apprécient pas le cinéma maghrébin. Parallèlement, nous avons pris en considération le niveau scolaire des participants, en nous concentrant sur les étudiants de licence et de master. (Participants à l'enquête).

Dans le cadre de notre enquête, nous avons inclus un total de 136 participants en provenance d'Algérie, comprenant 64 femmes et 72 hommes. De plus, nous avons compté 112 participants en provenance de Tunisie, parmi lesquels 86 femmes et 26 hommes.

Représentations par les tableaux

- **Pour les 136 algériens**

<i>Genre</i>	<i>Films algériens</i>	<i>Films tunisiens</i>	<i>Autres</i>	<i>total</i>
Femme	44	05	15	64
Homme	28	08	36	72
total	72	13	51	136

Tableau n°01: Préférences cinématographiques des jeunes algériens .

- **Préférences par genre**

Les femmes ont une préférence plus marquée pour les films algériens, avec 44 femmes déclarant les regarder, contre seulement 28 hommes. En revanche, les hommes sont plus enclins à regarder des films autres que ceux de leur pays (36 hommes contre 15 femmes).

- **Préférences par type de film**

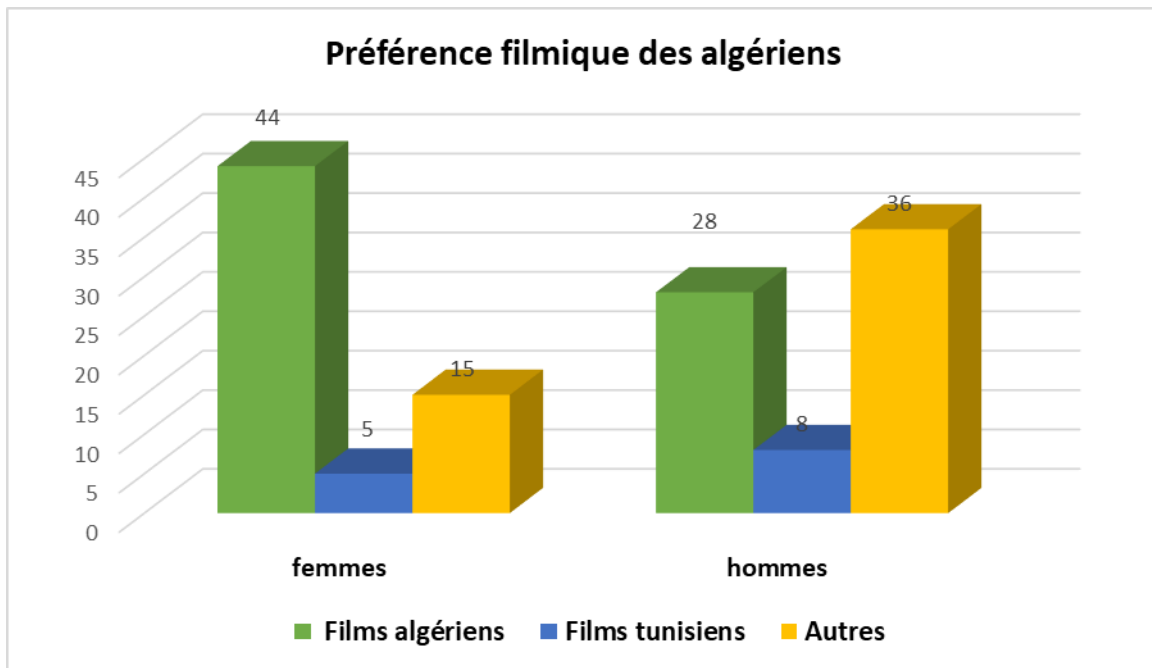
Les films tunisiens semblent moins populaires, que ce soit chez les hommes (8) ou les femmes (5), comparativement aux films algériens et aux films étrangers.

- **Préférences globales**

Globalement, les jeunes interrogés semblent plus intéressés par les films algériens (72 personnes) que par les films tunisiens (13 personnes), mais une proportion importante regarde également des films d'autres nationalités (51 personnes).

- **Écart de genre**

Il est intéressant de noter que les hommes semblent plus ouverts à regarder des films d'autres nationalités que les femmes, avec un écart de 21 personnes.



Le choix du cinéma par les jeunes Algériens

Selon le graphique, l'étude des préférences cinématographiques des jeunes Algériens met en lumière des tendances intéressantes en ce qui concerne la consommation culturelle et les choix cinématographiques. Selon les résultats, 68,75% des femmes et 38,89% des hommes ont une préférence pour les films algériens. Il est possible d'interpréter cette préférence pour les productions nationales comme un signe d'attachement à l'identité culturelle et à la représentation des réalités locales au cinéma. Cela témoigne aussi de l'importance du cinéma comme moyen d'expression artistique et de réflexion sociale dans la société algérienne.

Favorisation des films tunisiens

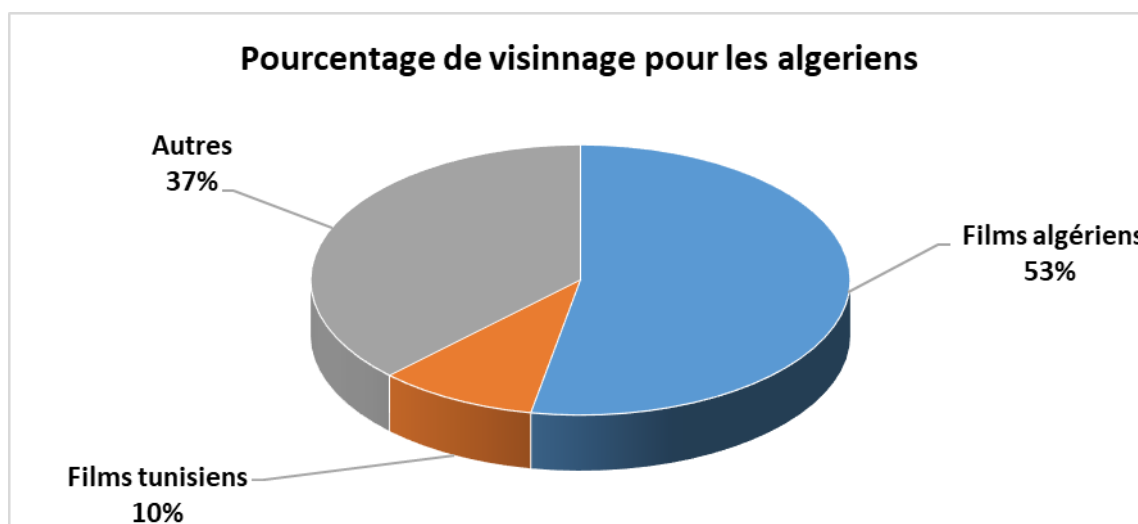
Les Algériens semblent peu intéressés par les films tunisiens, avec seulement 7,81% des femmes et 11,11% des hommes les classant en tête de leurs préférences. Plusieurs éléments peuvent expliquer cette faible préférence, tels que la rareté des films tunisiens sur le marché cinématographique algérien, les disparités culturelles entre les deux pays et la promotion moins intense de ces films auprès du public algérien.

Préférence pour les films étrangers

L'examen des choix cinématographiques des jeunes Algériens, tels qu'illustrés dans le graphique, révèle des tendances significatives en matière de consommation culturelle et de préférences cinématographiques. En contrepartie, les résultats indiquent une forte inclination envers les films nationaux, avec 68,75% des femmes et 38,89% des hommes exprimant une préférence pour les productions locales. Cette préférence, nous pouvons l'interpréter comme un signe de l'attachement à l'identité culturelle et à la représentation des réalités locales à travers le prisme cinématographique, soulignant ainsi le rôle essentiel du cinéma en tant que vecteur d'expression artistique et de réflexion sociale au sein de la société algérienne.

En contraste, les films tunisiens semblent susciter un intérêt limité, avec seulement 7,81% des femmes et 11,11% des hommes les classant en tête de leurs préférences. Cette tendance peut être attribuée à divers facteurs, tels que la disponibilité restreinte des films tunisiens sur le marché cinématographique algérien, les divergences culturelles entre les deux pays et la promotion moins poussée de ces films auprès du public algérien.

En ce qui concerne les films étrangers, ils semblent rencontrer un succès plus marqué auprès des hommes, avec 50% d'entre eux exprimant une préférence pour ces productions, contre seulement 31,25% des femmes. Cette disparité pourrait être attribuée à l'influence de la mondialisation et à l'accessibilité accrue des films étrangers grâce aux plateformes de streaming et aux réseaux sociaux, qui ont élargi l'horizon culturel des jeunes Algériens, notamment des hommes.



1.7 Analyse des choix de visionnage chez les algériens

Les données révèlent une forte préférence pour les films nationaux (53%), tandis que les films étrangers (37%) et, pour finir, les films tunisiens sont moins appréciés que les précédents, avec un taux de (10%).

- **Pourquoi cette préférence pour les productions locales?**

Lors de notre collecte de données à partir des questionnaires, plusieurs facteurs ont été identifiés pour expliquer la préférence des jeunes Algériens pour les films nationaux. Tout d'abord, la diffusion régulière des films algériens à la télévision les rend facilement accessibles aux spectateurs. Cette disponibilité accrue peut influencer positivement le choix des jeunes spectateurs, qui sont plus enclins à regarder des films qu'ils peuvent facilement trouver et visionner.

De plus, les films algériens abordent souvent des thèmes liés à l'histoire et à la réalité algérienne. Cette représentation de la culture et de l'histoire locales peut susciter l'intérêt des spectateurs en raison de leur pertinence culturelle et historique. Les jeunes Algériens peuvent ainsi se sentir plus connectés aux films qui reflètent leur propre histoire et leur propre réalité, ce qui peut renforcer leur préférence pour les productions nationales.

En outre, certains spectateurs apprécient les films algériens pour leur qualité artistique et leur capacité à refléter la vie authentique en Algérie. Ces films peuvent offrir des perspectives uniques sur la vie quotidienne en Algérie, capturant des aspects de la culture et de la société algériennes qui résonnent avec les spectateurs.

En ce qui concerne les films tunisiens, les participants à l'étude ont exprimé unanimement qu'ils ne sont pas adaptés pour un visionnage en famille. Cette perception peut être due à des éléments spécifiques de contenu ou de style propres aux films tunisiens qui ne correspondent pas aux attentes ou aux normes culturelles des spectateurs algériens.

Par ailleurs, la préférence pour les films d'action américains est notable parmi les jeunes Algériens. Ce choix peut s'expliquer par l'attrait des productions hollywoodiennes pour leur action spectaculaire et leurs effets spéciaux, qui offrent un divertissement visuel souvent recherché par les spectateurs.

Enfin, l'influence croissante des productions cinématographiques turques, qui dominent les écrans arabes, est particulièrement marquée chez les Algériens. Cette tendance peut être liée à la popularité croissante des séries et des films turcs dans la région, qui sont appréciés pour leur narration captivante, leurs intrigues bien ficelées et leurs performances d'acteurs convaincantes.

1.8 Choix méthodologique et cadre conceptuel

Notre choix méthodologique découle directement de notre cadre conceptuel. Ce dernier met en avant l'impact de l'identité culturelle, de la mondialisation et de la réception cinématographique sur les choix cinématographiques des jeunes en Algérie et en Tunisie. Nous avons opté pour une approche qualitative de recherche pour explorer en profondeur ces perceptions et interprétations.

1.9 Résultats des questionnaires

Les réponses recueillies dans les questionnaires ont confirmé l'importance des facteurs identifiés dans notre cadre conceptuel de nombreux jeunes ont exprimé leur préférence pour les films qui reflètent leur identité culturelle et nationale.

Certains jeunes ont mentionné être influencés par les films étrangers populaires, montrant l'impact de la mondialisation.

Certains ont mentionné que les événements politiques récents ont influencé leurs choix de films, montrant l'importance du contexte socio-culturel et politique.

- **Pour les 112 tunisiens**

sexe	Films algériens	Films tunisiens	Autres	total
Femme	07	30	26	63
Homme	19	17	13	49
total	26	47	39	112

Tableau n°02: Préférences cinématographiques des jeunes tunisiens.

Le tableau n°02 de cette enquête propose un aperçu intéressant sur les tendances de visionnage des jeunes tunisiens en matière de cinéma. En examinant les données relatives aux films algériens, on constate que 30 femmes tunisiennes déclarent les regarder, tandis que seulement 19 hommes tunisiens les visionnent. Cette disparité notable suggère un intérêt particulier des femmes pour le cinéma algérien. Dans le cas des films tunisiens, le tableau révèle que 17 hommes tunisiens les regardent, contre seulement 07 femmes. Bien que les hommes semblent être plus nombreux à regarder des films tunisiens que les femmes, l'écart n'est pas aussi prononcé que pour les films algériens. Cela laisse penser que les films tunisiens attirent un public plus diversifié en termes de genre, avec un intérêt relativement équilibré entre les deux genres.

En outre, les autres productions hors de l'espace nord-africain, les données montrent que 26 femmes tunisiennes les regardent, contre 13 hommes tunisiens. Cette répartition relativement équilibrée entre les genres suggère un intérêt similaire des deux sexes pour les films étrangers, qui peuvent offrir une variété de genres, de styles et de cultures cinématographiques.

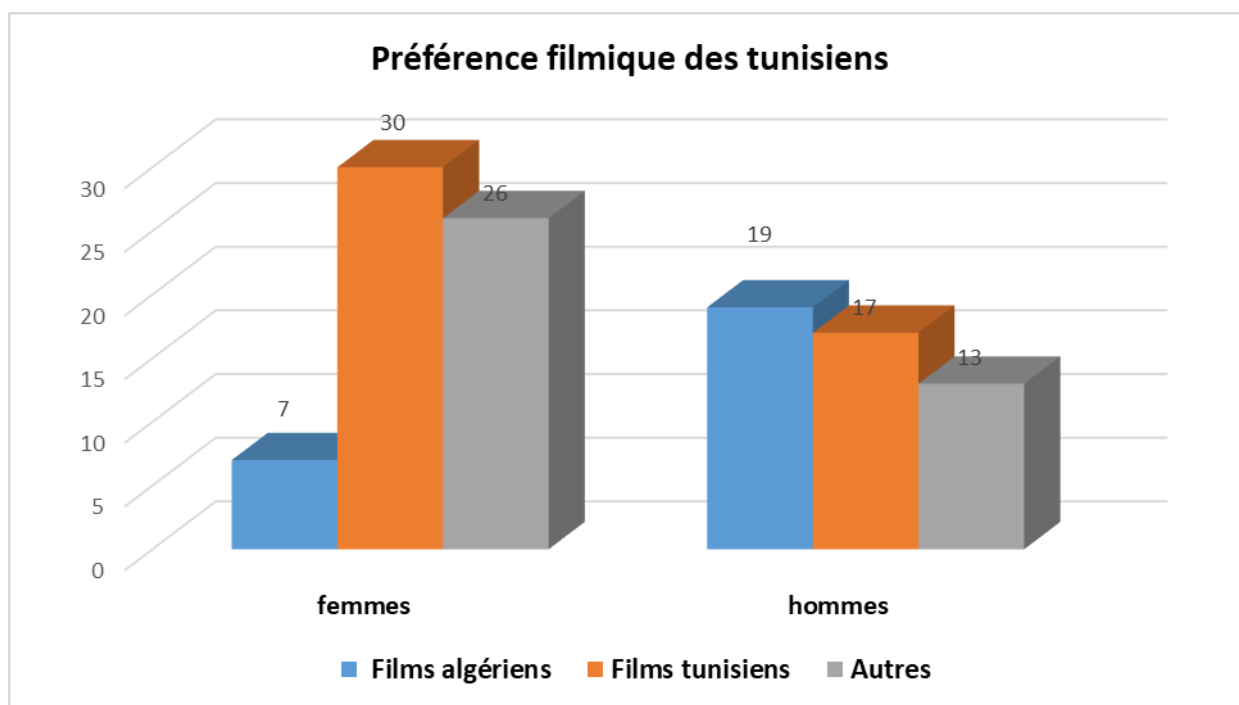


Tableau n °03 (Préférence filmique chez les tunisiens) .

L'analyse des résultats des préférences cinématographiques des tunisiens par rapport aux graffs mentionnés ci-dessus, révèle des tendances intéressantes selon le genre.

Les femmes tunisiennes montrent une nette préférence pour les films tunisiens, avec 30 femmes déclarant les regarder, tandis que seulement 7 regardent des films algériens. Cette préférence pourrait s'expliquer par un fort attachement à la production cinématographique nationale, en raison de l'identification culturelle et nationale que ces films suscitent. Par ailleurs, un nombre significatif de femmes (26) préfèrent regarder des films étrangers, est attribué à l'attrait de la diversité culturelle et des styles cinématographiques étrangers.

Pour les hommes tunisiens, la tendance est légèrement différente. Bien que 19 hommes regardent des films algériens, ce nombre est inférieur à celui des femmes. Cependant, la différence n'est pas aussi marquée que pour les films tunisiens. Cela suggère un intérêt des hommes tunisiens pour la production cinématographique algérienne, bien que dans une moindre mesure que pour les films tunisiens. De plus, 17 hommes regardent des films tunisiens, montrant un intérêt substantiel pour la production cinématographique nationale. Enfin, 13 hommes préfèrent regarder des films étrangers, soulignant un intérêt similaire des deux sexes pour les productions étrangères.

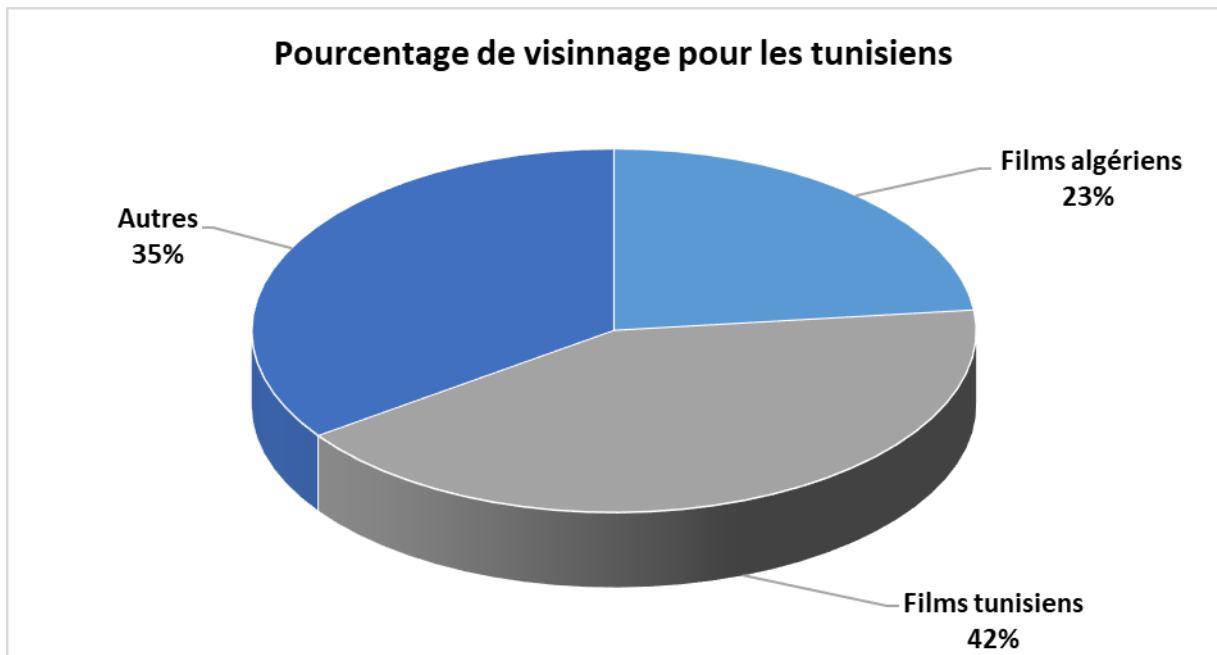


Tableau n°04(taux de visionnage chez les tunisiens par pourcentage)

Les pourcentages de visionnage des tunisiens révèlent des tendances intéressantes en matière de préférences cinématographiques.

Tout d’abord, le fait que 42% des jeunes tunisiens regardent des films tunisiens suggère un attachement à la production cinématographique nationale. Cette préférence est attribuée à plusieurs facteurs enregistrés dans les questionnaires, tels que l’identification culturelle et nationale et que ces films suscitent, ainsi que la volonté de soutenir l’industrie cinématographique locale. Ensuite, les 35% qui préfèrent les films étrangers indiquent un intérêt pour la diversité culturelle et les différents styles cinématographiques proposés par les productions internationales. Cela est également lié à l’influence de la mondialisation et à l’accessibilité accrue des films étrangers grâce aux plateformes de streaming et aux chaînes de télévision internationales.

Enfin, le fait que seulement 23% des jeunes tunisiens regardent des films algériens suggère que la production cinématographique algérienne est moins populaire, mais significative en Tunisie. En effet, les tunisiens regardent des films algériens et s’intéressent plus à la production filmique algérienne que les algériens ne le font par rapport aux films tunisiens.

1.10 Justifications des limites de l'enquête

➤ -Premièrement: La population interrogée

En ce qui concerne la population interrogée, je reconnais que la méthode de distribution de questionnaires dans les rues de Tunis a pu introduire un biais. Cette approche n'a pas couvert de manière exhaustive la diversité des groupes sociaux et culturels en Tunisie. Cependant, cette approche alternative a été motivée par les contraintes éthiques et pratiques auxquelles j'ai été confronté, notamment le refus des autorisations pour accéder aux universités tunisiennes. Malgré ces limitations, j'ai cherché à maximiser la diversité des répondants en ciblant des lieux fréquentés par une variété de personnes jeunes, dans le but de capturer au mieux la diversité de la population tunisienne dans les circonstances données.

➤ Deuxièmement: Le choix des universitaires en Algérie

Concernant le choix des universitaires en Algérie, nous reconnaissons que cette approche peut être perçue comme limitative dans la représentativité des répondants. Cependant, ce choix a été motivé par notre volonté d'interroger cette population spécifique qui est souvent exposée à une diversité de films à travers leur cursus universitaire, ce qui peut influencer leurs préférences cinématographiques de manière unique. De plus, en choisissant des universités francophones et arabophones, nous avons cherché à capturer une variété de perspectives culturelles et linguistiques au sein de la population étudiante en Algérie.

Enfin, nous tenons à souligner que malgré ces limitations, notre objectif principal était de comprendre les facteurs influençant les préférences cinématographiques des jeunes dans ces deux pays. Les résultats de cette enquête initiale sont donc un point de départ pour des recherches futures plus approfondies et inclusives. Nous sommes conscients des défis méthodologiques rencontrés et nous sommes déterminés à les surmonter pour réaliser des études plus complètes et représentatives à l'avenir.

Conclusion de l'enquête

Les conclusions de cette enquête mettent en évidence l'importance de mener des études plus inclusives sur les goûts cinématographiques des jeunes de la région. Dans cette optique, il serait avantageux d'intégrer des populations plus variées et de prendre en considération d'autres facteurs tels que le genre et la région géographique afin de mieux appréhender les dynamiques complexes qui impactent les décisions cinématographiques.

De plus, il est essentiel de soutenir la production cinématographique nationale. L'objectif de ce soutien est d'assurer que les jeunes ne choisissent pas le cinéma étranger par défaut, mais plutôt en développant une véritable appréciation esthétique et un amour non seulement pour l'art cinématographique, mais aussi pour l'image fixe ou animée. De plus, promouvoir la création locale permet non seulement de valoriser la diversité culturelle et artistique propre à chaque pays, mais également de proposer aux jeunes des alternatives locales attrayantes et de qualité. Cela favorise le renforcement de l'identité culturelle nationale tout en préservant la diversité culturelle dans un contexte de mondialisation croissante.

L'importance de la diversité culturelle dans la production et la diffusion des films nationaux est mise en évidence par ces résultats. En Algérie, où le cinéma est principalement produit en arabophone, il serait pertinent de promouvoir la variété des thèmes et des styles cinématographiques afin de mieux refléter la diversité culturelle du pays et de répondre aux attentes des jeunes. Par exemple, il est possible de créer des films d'action, des films policiers ou des films qui mettent en avant le sport, comme le football, afin de toucher un public plus vaste et de mieux refléter les divers intérêts de la population.

En outre, intégrer également dans les intrigues des films la vie sociale des habitants du sud du pays, pour mettre en lumière des réalités souvent méconnues et enrichir le paysage cinématographique national. Il est aussi crucial de mettre en avant des héros jeunes qui ont marqué la société contemporaine, afin d'inspirer la jeunesse et de valoriser les contributions positives à la société.

Pour conclure, l'étude des données effectuée auprès de la population tunisienne révèle une disparité d'intérêt entre les genres pour les films algériens et tunisiens. On examine cette distinction en utilisant le concept de capital culturel. C'est-à-dire notre expérience antérieure avec des films algériens ou tunisiens, ainsi que des facteurs socio-culturels qui influencent nos choix cinématographiques.

Cette enquête met en lumière l'importance des collaborations cinématographiques entre l'Algérie et la Tunisie. Bien que les pourcentages d'intérêt des tunisiens pour les films algériens, et vice versa, soient modestes, ils soulignent le potentiel d'une relation cinématographique plus étroite entre ces deux nations maghrébines. Cette découverte suggère que renforcer les liens cinématographiques entre l'Algérie et la Tunisie pourrait être bénéfique pour les deux pays, permettant ainsi d'explorer de nouvelles perspectives et de promouvoir une meilleure compréhension mutuelle à travers l'art cinématographique.

Le succès de productions mixtes telles que le film télévisé de « Ouled Hlel »¹⁸⁸ met en lumière le potentiel de ces initiatives pour transcender les frontières culturelles et encourager la création d'une identité cinématographique maghrébine commune.

Par conséquent, cette étude met en évidence l'importance de favoriser et de soutenir davantage de partenariats cinématographiques entre l'Algérie et la Tunisie, tout en encourageant une réflexion sur les politiques et les stratégies à mettre en place pour favoriser ce développement. Finalement, un renforcement de la coopération cinématographique peut jouer un rôle important dans l'évolution des industries cinématographiques des deux pays.

¹⁸⁸ *Wled El Hlel (film télévisé) une réussite continue.* " *ولاد الحلال مسلسل تلفزيوني ناجح بامتياز* " : C'est un article de journal que *Wled El Hlel (film télévisé) une réussite continue.* " *ولاد الحلال مسلسل تلفزيوني ناجح بامتياز* " : c'est une contribution que j'ai publiée et qui représente une critique pour la production filmique du feuilleton *Wled el halel* maghrébine par excellence. Cette série se distingue également comme la première production maghrébine où nous trouvons des actrices et acteurs algériens, tunisiens et marocains, orchestrés par le réalisateur tunisien. Article de journal, publié en 2019, Source : (Journal quotidien arabophone d'Elchourouk).

SECTION 02

B-Deuxième enquête Cinéma et expérience des femmes âgées analphabètes en Algérie

2.1-Étude du visionnage des films : « La Bataille d'Alger » et « Fatwa. »

Pour notre étude auprès des femmes âgées analphabètes, nous avons minutieusement planifié les éléments logistiques indispensables afin de garantir un bon déroulement de nos séances de visionnage. Le choix du lieu de réunion a fait l'objet d'une attention particulière, afin de répondre au mieux à leurs besoins particuliers.

Afin de préserver le bien-être des participantes, nous avons pris soin de les consulter individuellement, soit par téléphone, soit par l'intermédiaire de leur famille (filles, fils, belles-filles), pour savoir quel type de siège elles préféreraient. Grâce à cette approche, nous avons pu leur proposer des chaises ou des fauteuils confortables, en accord avec leurs attentes.

Par ailleurs, nous avons également veillé à la disposition des sièges. Conscients que la durée des projections dépasserait les deux heures, nous avons choisi des fauteuils surélevés du sol, en position demi-assise, afin de reproduire au mieux leur posture habituelle devant la télévision. Cette approche attentive visait à garantir leur confort et à favoriser une expérience de visionnage optimale, propice à des échanges authentiques et enrichissants.

Pendant la préparation de l'enquête, nous avons initialement envisagé la participation de 174 femmes. Cependant, le jour du visionnage, seulement soixante femmes étaient présentes, ce qui représente une diminution de près des deux tiers de la population prévue. Cette baisse significative s'explique par deux facteurs principaux. Tout d'abord, ma famille, notamment mes tantes, a pris en charge la coordination avec les femmes âgées. Elles ont estimé que, en tant que personne plus jeune, j'aurais du mal à les convaincre. Elles ont jugé qu'il était préférable que des femmes âgées comme elles s'occupent de la communication et de la coordination avec les participantes. Ensuite, j'ai omis d'établir une liste nominative définitive et de confirmer par téléphone la participation des femmes avant le jour de l'enquête. En tout cas, cette lacune révèle ma détermination à progresser et à acquérir de l'expérience dans ce domaine spécifique de l'enquête dans mon projet d'avenir.

2.2. Contexte et justification de l'étude

Le contexte de cette étude se situe dans le domaine de la communication, en particulier en ce qui concerne les femmes âgées analphabètes, un groupe souvent marginalisé et peu étudié. En Algérie, malgré les progrès réalisés en matière de communication, les femmes âgées analphabètes restent largement exclues des médias et des discours publics, ce qui limite leurs opportunités de participation et d'expression. Cette étude vise à combler cette lacune en examinant comment ces femmes interprètent les images filmiques, malgré leur analphabétisme et leur âge avancé. En outre, cette étude peut ouvrir de nouvelles perspectives de recherche sur la manière dont les individus marginalisés interagissent avec les médias visuels, enrichissant ainsi notre compréhension de la communication interculturelle et de la diversité des modes de perception et d'interprétation des images filmiques.

2.3. Objectifs généraux de l'enquête

-Explorer les mécanismes de compréhension visuelle : comprendre comment les vieilles femmes analphabètes algériennes interprètent les images cinématographiques malgré leur analphabétisme, en mettant en lumière les mécanismes de compréhension visuelle qu'elles utilisent.

-Analyser les représentations culturelles : examiner comment les films cinématographiques représentent la culture maghrébine et comment ces représentations sont perçues et interprétées par les vieilles femmes analphabètes, en mettant en évidence les interactions entre les représentations médiatiques et les identités culturelles.

-Analyser les stratégies de résistance : étudier comment les vieilles femmes analphabètes algériennes utilisent les films cinématographiques comme moyen de résistance culturelle et de préservation de leur identité face aux influences culturelles dominantes, en mettant en lumière les stratégies qu'elles déploient pour interpréter et approprier les images cinématographiques à leurs propres fins.

-Comprendre les stratégies d'adaptation : étudier les stratégies d'adaptation des vieilles femmes analphabètes algériennes face à la culture médiatique dominante, en examinant comment elles négocient et réinterprètent les messages véhiculés par les films cinématographiques pour les intégrer à leur propre univers culturel et social.

-Étudier les perceptions de la modernité : analyser comment les films cinématographiques représentent la modernité en Algérie et comment ces représentations sont perçues par les vieilles femmes analphabètes, en éclairant leurs attitudes et leurs réactions face aux changements sociaux et culturels associés à la modernité.

-Examiner les mécanismes d'identification : étudier les mécanismes d'identification des vieilles femmes analphabètes algériennes aux personnages et aux situations présentés dans les films, en examinant comment elles se projettent et se reconnaissent à travers les histoires et les images cinématographiques.

-Analyser les représentations de la famille : examiner comment les films cinématographiques représentent la famille en Algérie et comment ces représentations sont perçues par les vieilles femmes analphabètes, en soulignant les valeurs familiales et les dynamiques intergénérationnelles reflétées dans les films.

-Évaluer l'impact sur la construction de la mémoire : analyser comment les films cinématographiques contribuent à la construction de la mémoire individuelle et collective des vieilles femmes analphabètes algériennes, en examinant comment les films influencent leur façon de se souvenir et de raconter leur propre histoire et celle de leur communauté.

-Comprendre les pratiques de visionnage : étudier les pratiques de visionnage des vieilles femmes analphabètes algériennes, en examinant comment elles consomment et interprètent les images filmiques, en mettant en avant les facteurs qui influencent leurs préférences et leurs habitudes de visionnage.

2.4. Problématique de l'enquête

Dans notre société contemporaine, où les médias visuels imprègnent notre quotidien de manière omniprésente, l'analyse des réceptions et des interprétations de ces images devient un enjeu essentiel de compréhension socioculturelle. Parmi les groupes démographiques qui méritent une attention particulière dans cette perspective, les femmes âgées analphabètes se trouvent souvent dans une position marginale, confrontées à des défis uniques dans leur interaction avec les médias visuels, notamment le cinéma.

Ces femmes, souvent reléguées aux marges de la société en raison de leur âge et de leur statut d'analphabétisme, sont pourtant immergées dans un environnement où les images filmiques exercent une influence considérable. Il est remarquable de constater que malgré l'avènement

des nouvelles technologies et des plateformes numériques, ces femmes demeurent fidèles au grand écran télévisé et à l'image filmique via les supports classiques.

Ainsi, se pose la problématique suivante : Dans quelle mesure l'âge et le niveau d'éducation influent-ils sur l'interprétation des images filmiques par les femmes âgées analphabètes, et comment leur contexte socioculturel et leur expérience de vie modulent-ils ce processus interprétatif ?.

2.5. Les hypothèses

- ✓ Étant donné leur analphabétisme et leur expérience de vie ancrée dans des traditions orales, les femmes âgées pourraient développer des stratégies d'interprétation visuelle uniques, telles que la reliance à des motifs visuels récurrents ou la perception sensorielle exacerbée, pour comprendre les messages subtils véhiculés par les images filmiques.
- ✓ L'absence d'une lecture littéraire pourrait amener les femmes âgées analphabètes à privilégier une approche sensorielle et émotionnelle lors du visionnage de films, ce qui pourrait se traduire par une réception plus immersive des œuvres cinématographiques et une résonance plus profonde avec les thèmes et les personnages.
- ✓ Les femmes âgées analphabètes pourraient démontrer une capacité remarquable à saisir les nuances non verbales des films, telles que les expressions faciales, les gestes et les décors, et à les interpréter à travers le prisme de leur propre vécu et de leur bagage culturel, enrichissant ainsi leur compréhension et leur appréciation des œuvres cinématographiques.
- ✓ En raison de leur statut marginalisé dans la société, les femmes âgées analphabètes pourraient développer une sensibilité particulière aux récits cinématographiques qui mettent en lumière des personnages et des situations marginalisées, ce qui pourrait se traduire par une réception critique et engagée des films abordant des thématiques sociales et politiques.

2.6. L'espace de visionnage

Nous avons conçu un espace cinématographique spécialement dédié à l'enquête des femmes âgées. Pour ce faire, nous avons aménagé une salle spacieuse et aérée, spécialement conçue pour offrir un confort optimal aux participantes. Des fauteuils confortables ont été soigneusement disposés pour permettre aux femmes âgées de visionner les films dans une position demi-assise, favorisant ainsi une immersion totale dans cette expérience. De surcroît, cette mise en place est essentielle pour créer un environnement propice à l'observation et à l'analyse des réactions et des interprétations des participantes tout au long de la séance.



Figure n °(01) :La salle préparée pour accueillir les 174 femmes âgées.



Figure n °(02) La salle d'accueil des soixante femmes âgées pour la séance de visionnage.

2.7. Méthodologie de l'enquête

L'enquête a été préparée en deux temps. Dans un premier temps, la grille de visionnage a été élaborée pendant mon séjour en Tunisie, lors de la 53^{ème} édition du festival de Carthage au mois d'août 2017. J'ai été invité dans la commission d'évaluation des images filmiques où j'ai bénéficié des conseils de professionnels du cinéma et du monde académique spécialisés dans le cinéma pour élaborer cette grille. Celle-ci a été conçue pour guider les observations et recueillir des données pertinentes sur les pratiques de visionnage, les réactions aux films et les perceptions des images cinématographiques.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé au recensement du nombre de vieilles femmes analphabètes habitant dans le village de « Maoussa » ainsi que dans les douars environnants. Ce recensement, qui a duré deux mois, a été réalisé grâce à mon appartenance à la confrérie Tedjanie, qui a facilité l'accès aux membres de la communauté. La confrérie a joué un rôle essentiel, car la plupart des vieilles femmes ou des membres de leur famille assistaient régulièrement à la « waada », une grande fête familiale organisée par ma famille en guise de remerciement à Dieu pour de bonnes récoltes, ce qui a permis de recueillir les informations nécessaires sans avoir à recourir aux procédures administratives. Tous les disciples de la confrérie ont participé à ce travail de recensement, qui s'est déroulé pendant les mois de juillet et août de l'année 2018.

➤ Utilisation de la télévision: Prérequis de la forme filmique

Pour cette enquête, nous avons choisi de diffuser les deux films à travers un écran de télévision, notamment pour ne pas perturber les habitudes de visionnage du groupe de femmes âgées analphabètes. Cette décision découle de leur préférence pour regarder des films via un écran de télévision plutôt que dans une salle de cinéma, qu'elles n'ont jamais fréquentée. Ainsi, afin de ne pas perturber leur expérience cinématographique habituelle, nous avons préféré utiliser un médium qu'elles connaissent bien. Nous pourrions donc considérer cette familiarité implicite avec l'outil de télévision dans notre enquête sur le visionnage cinématographique chez ce public comme un « prérequis de la forme filmique ». Cette familiarité, à la fois avec l'écran en général et avec le film en particulier, nous a permis de comprendre implicitement les comportements d'appréciation ou de non appréciation des films pour cette population.

➤ **Contexte théorique et conceptuel : enquête de visionnage chez les femmes analphabètes âgées.**

Il est intéressant de souligner l'évolution récente de la conception de la vieillesse, un sujet qui suscite un intérêt croissant dans les domaines de la sociologie et des études culturelles. Jusqu'aux années 1940, la vieillesse n'était pas officiellement reconnue comme une étape distincte de la vie¹⁸⁹, mais plutôt perçue comme un état de faiblesse dépourvu d'intérêt. Chaque individu était chargé de prévoir individuellement les défis auxquels il pourrait être confronté à un âge avancé, avec peu de soutien social ou collectif.

Pourtant, dans les pays maghrébins, jusqu'aux années 1990, les personnes âgées étaient traditionnellement honorées pour leur sagesse et leur rôle bénéfique au sein des familles. Leur présence, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un couple âgé, était hautement valorisée. Cependant, l'évolution des sociétés maghrébines, marquée par la mondialisation, l'entrée des femmes sur le marché du travail, l'émancipation des jeunes couples qui ne souhaitent plus cohabiter avec leurs parents, et d'autres facteurs similaires, a progressivement entraîné le déclin du statut social des personnes âgées.

Notre choix de nous concentrer sur cette population spécifique dans notre recherche est motivé par un désir de rendre hommage à ceux qui ont contribué de manière significative à la société, souvent sans recevoir une reconnaissance adéquate en retour. En mettant en lumière les perspectives et les expériences des femmes âgées analphabètes, notre travail cherche à offrir une voix à ceux qui ont été marginalisés et à explorer les richesses cachées dans leurs récits de vie.

➤ **Présence/Absence :**

La présence et l'absence dans les œuvres cinématographiques sont des éléments clés à explorer dans notre recherche. Ce concept examine comment les individus perçoivent et interprètent ces aspects, influençant ainsi leur compréhension et leur interprétation. Dans cette optique, nous adopterons une approche méthodologique basée sur la théorie de la représentation de Louis Marin. En nous appuyant sur l'iconologie pour analyser les images cinématographiques, cette approche nous permettra d'explorer la manière dont les femmes âgées analphabètes interprètent les images filmiques.

¹⁸⁹ Gavillet, V., & Grandrieux, L. (2017). *Ne touche pas à tes vieux: Regards sur la maltraitance familiale des personnes âgées* [Format Kindle]. Éditions ies.

Dans notre recherche, nous nous concentrerons sur deux films spécifiques, l'un tunisien et l'autre algérien, afin d'illustrer nos propos. Dans le film tunisien, nous analyserons la présence des femmes au cimetière, un acte interdit par les traditions religieuses, ainsi que le refus d'une femme de permettre la lecture du Coran sur la dépouille de son fils. Ces éléments peuvent symboliser des conflits entre tradition et modernité, ou entre la religion et les aspirations individuelles

D'autre part, dans le film algérien, nous étudierons la représentation de femmes posant des bombes dans des lieux publics, symbolisant la lutte pour l'indépendance et la résistance contre l'oppression coloniale. Ces images nous permettront d'interroger les notions de légitimité et d'illégitimité dans un contexte de guerre et de lutte pour la liberté.

En outre, nous explorerons des concepts plus larges tels que la pauvreté, le colonialisme et la liberté après l'indépendance, en examinant comment ces concepts sont représentés visuellement dans les films et interprétés par les femmes âgées analphabètes. Nous prendrons également en compte l'influence du contexte culturel et personnel des spectateurs sur leur interprétation des symboles visuels, dans le but de mieux comprendre leur perception et leur compréhension des images filmiques.

➤ **Voix Silencieuse :**

Ce concept, central dans notre étude, explore les dimensions non verbales des films, se penchant sur des aspects tels que les expressions faciales et les décors qui, bien que dénués de mots, véhiculent des messages et des émotions cruciales. Laura Mulvey, éminente théoricienne du cinéma féministe, a apporté une contribution significative à ce domaine avec son essai intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema »¹⁹⁰. Dans cet ouvrage, Mulvey développe et souligne comment des éléments visuels tels que le cadrage et le montage peuvent revêtir des significations profondes, influençant ainsi la perception des spectateurs. En mettant en lumière l'importance des éléments visuels non verbaux dans la construction du sens et de l'émotion dans les films, Mulvey offre une perspective essentielle pour nous aider à appréhender la voix silencieuse dans le contexte du visionnage chez les femmes analphabètes âgées.

¹⁹⁰ Mulvey, L. (2016). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. London: Afterall Books.

➤ **Population étudiée : Pourquoi étudier les vieilles femmes analphabètes ?**

Nous avons choisi de nous concentrer sur les vieilles femmes analphabètes comme population d'étude pour plusieurs raisons qui sont :

1/-La représentativité sociale : Les vieilles femmes analphabètes constituent un segment de la population souvent marginalisé et peu étudié dans la recherche académique. Leur inclusion dans cette étude permet de donner une voix à un groupe souvent oublié et de mieux comprendre leurs perspectives uniques.

2/-L'impact de l'âge et de l'analphabétisme : En raison de leur âge avancé et de leur analphabétisme, ces femmes ont vécu des expériences de vie différentes de celles des générations plus jeunes. Leur vision du monde et leur façon d'interpréter les images cinématographiques peuvent être influencées par ces facteurs, offrant ainsi un aperçu précieux de la façon dont ces éléments façonnent la perception visuelle.

3/-La compréhension de la réception cinématographique : Étudier comment les vieilles femmes analphabètes perçoivent et comprennent les films peut enrichir notre compréhension de la réception cinématographique dans son ensemble. Leur expérience peut révéler des aspects méconnus de la réception des films, notamment en ce qui concerne les aspects visuels et émotionnels.

4/-L'impact sur la théorie de l'anthropologie visuelle : Cette étude peut contribuer à enrichir la théorie de l'anthropologie visuelle en examinant comment les individus analphabètes utilisent les images pour comprendre le monde qui les entoure. Les résultats de cette recherche pourraient donc avoir des implications importantes pour les théories de la perception visuelle et de la réception des médias visuels.

5/-Le contexte socioculturel spécifique : En Algérie, les femmes âgées analphabètes ont souvent été témoins de nombreux événements historiques et sociaux qui ont façonné leur vision du monde de manière unique. Leur perspective peut offrir un éclairage précieux sur la manière dont ces événements ont influencé leur compréhension des films cinématographiques.

6/-L'importance de l'oralité : En raison de leur analphabétisme, ces femmes peuvent accorder une importance particulière à l'oralité et à la transmission des savoirs par le biais de la parole et des images. Leur expérience peut ainsi enrichir notre compréhension de la communication non verbale et de la transmission culturelle.

7/-La réflexion sur l'identité et la mémoire collective : Étudier les perceptions des vieilles femmes analphabètes algériennes sur les films peut également contribuer à une réflexion plus large sur l'identité nationale et la mémoire collective en Algérie. Leurs interprétations des films peuvent refléter les valeurs, les croyances et les histoires qui sont importantes pour la construction de l'identité nationale.

8/-La diversité des expériences de vie : Les vieilles femmes analphabètes algériennes représentent une diversité d'expériences de vie, notamment en ce qui concerne leur parcours familial, professionnel et communautaire. Leur analyse des films peut révéler des perspectives riches et variées, contribuant ainsi à une compréhension plus nuancée de la société algérienne.

9/-L'interaction entre tradition et modernité : En Algérie, la coexistence entre tradition et modernité est une réalité complexe. Les vieilles femmes analphabètes peuvent offrir des insights uniques sur la manière dont cette interaction se reflète dans leur compréhension des films, en mettant en lumière les valeurs traditionnelles qui persistent et les changements induits par la modernité.

10)-L'influence des médias et de la mondialisation : Bien que ces femmes soient analphabètes, elles ne sont pas complètement isolées des influences extérieures, notamment des médias et de la mondialisation. Leur analyse des films peut donc révéler comment ces influences façonnent leur perception du monde et des images médiatiques.

➤ **Choix du corpus**

Dans le cadre de cette étude, nous explorons l'impact de deux films, « La Bataille d'Alger » et « Fatwa », sur un groupe spécifique de la société algérienne : les femmes âgées analphabètes. Ces films ont été sélectionnés pour leur capacité à provoquer un effet électrochoc et à stimuler la réflexion chez les participantes, en abordant des thèmes profonds et pertinents pour leur contexte socioculturel.

« La Bataille d'Alger », réalisé par Gillo Pontecorvo, retrace de manière poignante les événements de la guerre d'indépendance algérienne contre le colonisateur français. Ce film offre une perspective réaliste sur les luttes et les sacrifices consentis pour la liberté, tout en mettant en lumière les dilemmes moraux et les défis rencontrés par les protagonistes de cette période historique. Pour les femmes âgées analphabètes, ce film peut servir de rappel vivant des moments cruciaux de l'histoire de leur pays, suscitant ainsi une réflexion profonde sur le passé et ses répercussions sur le présent.

« Fatwa », quant à lui, réalisé par Mahmoud Ben Mahmoud, explore les thèmes de l'intégrisme religieux et du rejet radical, en mettant en scène un imam confronté à une fatwa lui ordonnant de commettre un acte contraire à ses convictions morales. Ce film offre une réflexion nuancée sur les défis contemporains liés à la religion et à la société, tout en posant des questions essentielles sur la place de la tradition et de la modernité dans la vie des individus. Pour les femmes âgées analphabètes, « Fatwa » peut être un moyen de réfléchir aux questions de foi, de tolérance et d'extrémisme, et de les inciter à remettre en question certaines normes sociales et religieuses préétablies.

En exposant cette population à ces films, nous cherchons à comprendre comment ces œuvres cinématographiques influencent leur perception du monde, leurs valeurs et leurs croyances. Nous espérons également que cette étude contribuera à enrichir notre compréhension des moyens par lesquels le cinéma peut être utilisé comme outil de sensibilisation et de réflexion, en particulier auprès des groupes marginalisés de la société.

2.7.1 Les outils méthodologique de l'enquête

- **L'Observation:**

Parmi les outils méthodologiques utilisés dans le cadre de cette enquête, l'observation participante occupe une place centrale et significative. Cette approche immersive nous a permis d'observer attentivement les comportements des femmes âgées analphabètes, offrant ainsi un accès privilégié à leurs pensées, leurs émotions et leurs réactions pendant le visionnage des films « La Bataille d'Alger » et « Fatwa ».

- **Grille d'observation:**

Avant d'entamer nos observations, une préparation méthodique était nécessaire pour assurer la rigueur et la cohérence de notre approche. Dans cette optique, nous avons élaboré des grilles d'observations détaillées, comprenant des critères spécifiques destinés à guider notre analyse et à capturer les nuances des réactions de nos participantes. Ces grilles d'observations ont été conçues, en tenant compte des éléments clés tels que les expressions faciales, les gestes, les commentaires verbaux et les réactions émotionnelles. Elles ont servi de référence indispensable pour une observation méthodique et systématique, garantissant ainsi la fiabilité et la validité de nos résultats.

Cette grille de visionnage comprendra des catégories basées sur la théorie de la représentation et les observations effectuées lors de l'observation non participative, telles que les réactions et les comportements des femmes. Les variables étudiées incluront :

- Fréquence de visionnage : régulier, occasionnel, etc.
- Contexte de visionnage : en groupe.
- Interprétation des messages principaux du film.
- Éléments facilitant la compréhension (images, dialogues, etc.)
- Impressions générales du visionnage du film.

- **Les entretiens**

Nous concevons l'entretien comme un acte de communication essentiel entre nous et les personnes âgées, créé autour de la problématique centrale de notre étude. Dans cette optique, nous allons déconstruire la dynamique de l'entretien en utilisant des concepts issus de diverses théories de la communication¹⁹¹. Nous mettrons ainsi en lumière des principes fondamentaux tels que la communication verbale et non verbale. Ces aspects seront explorés dans le contexte spécifique des échanges avec les personnes âgées, afin de mieux appréhender leur perception des films visionnés. Pour ce faire, nous avons également entrepris deux types d'enquêtes pour aborder les différents contextes de visionnage des films. Tout d'abord, des entretiens téléphoniques ont été réalisés avec dix femmes âgées qui n'ont pas pu visionner les films de manière suffisante dans un laps de temps considérable. Ces entretiens, menés par téléphone, visaient à recueillir des informations sur les raisons de l'interruption de leur visionnage.

Parallèlement, une deuxième approche a été adoptée pour les femmes âgées ayant pu visionner les films dans des conditions adéquates. Des entretiens en personne ont ainsi été réalisés avec six femmes âgées, permettant une exploration plus approfondie de leur expérience cinématographique.

Suite à la sélection des participantes pour les entretiens téléphoniques, le déroulement de ces échanges s'est étendu sur une période allant de 6 à 10 minutes avec chaque femme âgée. Au

¹⁹¹ Boutin, G. (2018). *L'entretien de recherche qualitatif. Théorie et pratique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

-**FAA** : (abréviation de femmes âgées analphabètes).
-**AA** : (âgées analphabètes).

cours de ces entretiens, nous avons délibérément orienté nos questions autour d'un axe central : « Qu'est-ce qui vous poussait à poursuivre le visionnage du film ou, à l'inverse, à y mettre un terme ? ».

- **Présentation et interprétation du tableau**

Désignation	Nombre
Total de la Population proposée pour l'étude	174
Population présente lors du visionnage	60
Population retenue pour l'enquête (temps de visionnage > 20%)	28
Population écartée pour l'enquête (temps de visionnage < 20%)	32

Tableau n°05 (Répartition de la population pour l'enquête sur le Visionnage Cinématographique).

-Population présente lors du visionnage : Sur les 174 femmes proposées, seules 60 étaient présentes lors du visionnage initial.

-Population retenue pour l'enquête : Parmi les 60 femmes présentes lors du visionnage, 28 ont été retenues pour l'enquête, car elles ont consacré plus de 20% de leur temps au visionnage.

-Population écartée pour l'enquête : Les 32 femmes qui ont passé moins de 20% de leur temps au visionnage ont été écartées de l'enquête.

Taux de visionnage des femmes AA pour le film algérien



Figure n°(03) : visionnage en pourcentage chez les FAA(films algériens)

Taux de visionnage des femmes AA pour le film tunisien



Figure n°(04) : visionnage en pourcentage chez les FAA (films tunisiens)

Dans le cadre de cette enquête, nous avons étudié les habitudes de visionnage de films par un groupe de femmes algériennes âgées et analphabètes. Sur un total de 174 femmes proposées pour participer à l'étude, seules 60 étaient présentes lors du visionnage initial. Après avoir évalué le temps de visionnage, nous avons jugé que moins de 20% du temps de visionnage était insuffisant pour exploiter et analyser les critères utilisés. Par conséquent, seules 28 femmes, ayant consacré plus de 20% de leur temps de visionnage, ont été retenues pour l'enquête.

- **Analyse des codes d'entretiens**

L'exploration des expériences de visionnage chez les femmes âgées analphabètes constitue une entreprise d'une importance significative. À travers six entretiens, nous avons investigué dans un univers où le cinéma sert de fenêtre sur le monde et où nous considérons que chaque récit est un témoignage unique d'une vie façonnée par des contextes socio-culturels et des expériences personnelles.

Dans cette section, nous allons explorer dans l'analyse des codes issus de ces entretiens, ces codes qui sont autant de verbatims pour comprendre les entretiens que nous avons fait . À travers ces codes, nous cherchons à extraire les idées profondes qui émergent de ces entretiens. Chaque code est une porte ouverte vers une compréhension plus profonde des perceptions, des valeurs et des croyances des femmes âgées analphabètes dans leur rapport au cinéma et au monde qui les entoure.

- **Présentation des Codes**

Nous commençons par l'entretien avec Nefissa, où des thèmes tels que les conditions de vie difficiles, l'expérience de la pauvreté, le rejet du personnage de Loubna dans un film et les opinions sur la religion et le genre sont mis en lumière. Ces codes révèlent une perspective critique sur les représentations cinématographiques et une connexion profonde entre les expériences personnelles et la réception des films.

En outre, l'entretien avec Lella Aicha met en avant des codes tels que les conséquences humaines de la guerre, la lutte pour la liberté et les sacrifices, ainsi que la tolérance religieuse et la comparaison culturelle. Pour nous, ces codes reflètent un engagement avec l'histoire nationale et une réflexion sur les valeurs fondamentales telles que la liberté et la coexistence interreligieuse.

Par ailleurs, dans l'entretien avec Oum Elkheir, nous explorons des codes tels que la critique du film « La Bataille d'Alger », la reconnaissance des sacrifices et l'appel à l'unité, ainsi que la critique du personnage de Loubna dans « Fatwa ». Ces codes révèlent une réaction émotionnelle aux représentations cinématographiques et une interrogation sur les valeurs morales et sociales.

En parallèles, les entretiens avec Kheira, Zinbia et Khalti Mlouka apportent également des perspectives uniques, mettant en lumière des thèmes tels que les souvenirs d'enfance, la coexistence interreligieuse, les motivations des personnages cinématographiques et les limites morales.

Dans la poursuite de notre investigation, nous entamons une phase importante de notre analyse, où nous mettons en lumière les codes émergents des entretiens menés avec les femmes âgées et répertoriés dans les annexes sous les numéros (11), (12), (13), (14), (15) et (16). Il est essentiel de souligner que les entretiens ont été menés en langue arabe. Afin de garantir une traduction fidèle et précise des verbatims, nous avons sollicité l'expertise de spécialistes en langue française. Cette démarche vise à préserver l'intégrité des données et à éviter toute déformation ou perte de sens lors du processus de retranscription des entretiens. Dans ce qui suit, nous dévoilerons des listes de codes spécifiques à chaque entretien retranscrit. Ce faisant, nous nous efforçons de fournir une expérience immersive, où chaque code révèle un aspect précieux de la réalité vécue par nos participantes.

➤ **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Oum Elkeir, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Conditions de vie difficiles :

« Ce film m'a rappelé des moments difficiles de ma jeunesse, lorsque ma famille vivait dans des conditions précaires, avec dix personnes dans deux pièces. »

« Nous connaissions la pauvreté, les maladies, comme la tuberculose qui a emporté deux de mes frères à cause de l'humidité. »

Expérience de la pauvreté :

« Nous ne mangions souvent qu'un seul repas par jour, principalement du couscous. »

Absence de matérialisme :

« Mais malgré cela, les gens n'étaient pas aussi matérialistes qu'aujourd'hui. »

Jugement basé sur la parole :

« Les hommes étaient jugés par leur parole. »

Dignité de la femme préservée :

« La dignité de la femme était préservée, car elle n'avait pas besoin de travailler à l'extérieur, c'était le rôle de son père, de son frère, et ensuite de son mari. »

Rejet du personnage de Loubna :

« Je n'ai pas du tout apprécié le personnage de Loubna dans ce film. »

« Je vous supplie de ne pas diffuser ce film auprès des jeunes femmes de notre village. »

Opinion sur la religion et le genre :

« Je ne la considère pas comme une vraie musulmane. »

« Si les femmes étudient, ce n'est pas pour prendre la place des hommes. »

- **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Kheira, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Conséquences humaines de la guerre :

« Ce qui m'a frappée, c'est le fait que la guerre a causé des morts des deux côtés, y compris parmi les civils innocents, même du côté des français. »

Lutte pour la liberté et sacrifices :

« Pour moi, les Algériens étaient chez eux et se battaient pour leur liberté. »

« Ce film met en avant les sacrifices que les Algériens ont faits pour obtenir leur indépendance. »

Tolérance religieuse et comparaison culturelle :

« J'ai déjà vu des scènes similaires dans des films turcs, qui sont aussi musulmans que nous. »

« Peut-être que ce qui est interdit chez nous est toléré ailleurs. »

« Notre Islam est une religion tolérante, et nous ne devrions pas faire tout un plat pour cela. »

- **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Zinbia, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Critique du film « La Bataille d'Alger » :

« Pour moi, ce film ne devrait pas être visionné. »

« Il ravive des haines qui devraient être oubliées. »

« Aujourd'hui, nos enfants ont besoin de vivre dans un environnement paisible, loin des souffrances de la guerre. »

Reconnaissance des sacrifices et appel à l'unité :

« Les sacrifices de ceux qui ont œuvré pour notre pays restent dans nos cœurs. »

« Les Algériens vivent désormais dans de bonnes conditions, et pour continuer sur cette lancée, il suffit de travailler ensemble. »

Critique du personnage de Loubna dans « Fatwa » :

« Je n'ai pas apprécié le personnage de Loubna dans ce film, surtout en raison de son attitude envers sa mère. »

« La scène où elle refuse de manger alors que sa mère lui offre à manger est particulièrement dérangeante. »

Importance de l'éducation morale :

« Ce qui manque aujourd'hui, ce n'est pas tant l'éducation académique mais plutôt l'éducation morale, tant pour les femmes que pour les hommes ».

- **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Mlouka, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Souvenirs d'enfance dans un environnement communautaire :

« Ce film m'a rappelé des souvenirs de mon enfance, quand sept familles vivaient ensemble dans un « Hawche », où chaque famille avait sa propre pièce. »

Coexistence interreligieuse :

« J'ai aussi le souvenir de nos voisins juifs, qui préféraient acheter chez le mouzabite plutôt que chez l'arabe. »

« Chacun pratiquait sa religion, mais le vivre ensemble était présent dans nos relations, surtout entre les juifs et les musulmans. »

Impact émotionnel de la scène avec un autre homme :

« La scène où elle était avec un autre homme et le montrait au père de son fils m'a marquée. »

« J'ai compris cela comme une manifestation d'être désirée par un autre homme et même de se remarier. »

Condamnation du geste de Loubna au cimetière :

« Dans notre religion, il y a des limites à ne pas franchir, et le geste de Loubna au cimetière a franchi cette limite. »

« C'était contraire à nos croyances et à nos valeurs. »

- **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Lella Aïcha, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Fierté des femmes algériennes dans « La Bataille d'Alger » :

« Ce qui m'a le plus marquée, c'est le sentiment de fierté que j'ai ressenti lorsque j'ai vu les femmes algériennes se joindre aux hommes dans leur lutte révolutionnaire. »

« Elles étaient déterminées et courageuses, prêtes à tout pour soutenir la cause. »

Mémoire de la lutte pour l'indépendance :

« Cela m'a rappelé les moments où nous transmettions des messages et des lettres d'un village à un autre dans les tresses de nos cheveux pour soutenir nos frères et sœurs dans leur lutte pour l'indépendance. »

Respect des traditions religieuses dans « Fatwa » :

« Pour moi, le refus de permettre la lecture du Coran sur la dépouille du fils de Loubna ne peut pas être justifié par des raisons personnelles. »

« En tant que croyants, nous devons respecter les traditions religieuses, même dans les moments de grande douleur. »

Critique de l'islamisme représenté dans « Fatwa » :

« Ces islamistes, bien qu'ils soient nos enfants, véhiculent un Islam qui n'est pas le nôtre. »

« L'Algérie a vaincu le terrorisme, et je suis convaincue que la Tunisie le fera également. »

- **La liste des codes dérivés du texte de l'entretien avec Nefissa, avec les phrases ou parties de phrases auxquelles ils ont été appliqués :**

Évocation des souvenirs personnels liés à la guerre :

« Le film m'a rappelé beaucoup de souvenirs de mon passé, des moments difficiles pour ma mère qui a perdu ses deux frères et son père pendant la guerre de la révolution. »

« Certaines scènes étaient très émouvantes pour moi. »

Désaccord avec la présence de Loubna au cimetière :

« Vous avez mentionné que vous n'êtes pas d'accord avec la présence de Loubna au cimetière lors de l'enterrement de son fils. »

« (Nefissa exprime son désaccord à travers des expressions faciales et des gestes de la main). »

« (Nefissa ne donne pas d'explications supplémentaires ou réitère son point de vue avec des gestes). »

❖ **La liste des codes pour chaque entretien :**

Entretien avec Nefissa :

Conditions de vie difficiles.

Expérience de la pauvreté.

Rejet du personnage de Loubna.

Opinion sur la religion et le genre.

❖ **Entretien avec Lella Aicha :**

Conséquences humaines de la guerre

Lutte pour la liberté et sacrifices

Tolérance religieuse et comparaison culturelle.

❖ **Entretien avec Oum Elkheir :**

Critique du film « La Bataille d'Alger »

Reconnaissance des sacrifices et appel à l'unité

Critique du personnage de Loubna dans « Fatwa »

Maintenant, je vais appliquer ces codes aux extraits correspondants de chaque entretien. Une fois cela fait, nous pourrons passer à l'étape suivante de l'analyse. Je vais commencer par l'entretien avec Nefissa.

❖ **Entretien avec Nefissa :**

Conditions de vie difficiles:

« Ce film m'a rappelé des moments difficiles de ma jeunesse, lorsque ma famille vivait dans des conditions précaires, avec dix personnes dans deux pièces. »

« Nous connaissons la pauvreté, les maladies, comme la tuberculose qui a emporté deux de mes frères à cause de l'humidité. »

Expérience de la pauvreté:

« Nous ne mangions souvent qu'un seul repas par jour, principalement du couscous. »

Dignité de la femme préservée:

« La dignité de la femme était préservée, car elle n'avait pas besoin de travailler à l'extérieur, c'était le rôle de son père, de son frère, et ensuite de son mari. »

Rejet du personnage de Loubna:

« Je n'ai pas du tout apprécié le personnage de Loubna dans ce film. »

« Je vous supplie de ne pas diffuser ce film auprès des jeunes femmes de notre village. »

Opinion sur la religion et le genre:

« Je ne la considère pas comme une vraie musulmane. »

« Si les femmes étudient, ce n'est pas pour prendre la place des hommes. »

❖ **Entretien avec Lella Aicha :**

Conséquences humaines de la guerre:

« Ce qui m'a le plus marquée, c'est le sentiment de fierté que j'ai ressenti lorsque j'ai vu les femmes algériennes se joindre aux hommes dans leur lutte révolutionnaire. »

« Mais le film m'a également rappelé la trahison présente parmi nous, comme la capture brutale des moudjahidines, qui m'a évoqué la mort tragique de mon père et de mon oncle sous mes yeux. »

Lutte pour la liberté et sacrifices:

« Pour moi, les Algériens étaient chez eux et se battaient pour leur liberté. »

« Ce film met en avant les sacrifices que les Algériens ont faits pour obtenir leur indépendance. »

Compassion pour Loubna:

« J'ai ressenti de la compassion pour Loubna, car perdre un enfant est une épreuve terrible. »

« En général, les parents préfèrent mourir avant leurs enfants. »

Tolérance religieuse et comparaison culturelle:

« J'ai déjà vu des scènes similaires dans des films turcs, qui sont aussi musulmans que nous. »

« Peut-être que ce qui est interdit chez nous est toléré ailleurs. »

« Notre Islam est une religion tolérante, et nous ne devrions pas faire tout un plat pour cela. »

❖ **Entretien avec Oum Elkheir :**

Critique du film « La Bataille d'Alger »:

« Pour moi, ce film ne devrait pas être visionné. »

« Il ravive des haines qui devraient être oubliées. »

« Aujourd'hui, nos enfants ont besoin de vivre dans un environnement paisible, loin des souffrances de la guerre. »

Reconnaissance des sacrifices et appel à l'unité:

« Les sacrifices de ceux qui ont œuvré pour notre pays restent dans nos cœurs. »

« Les Algériens vivent désormais dans de bonnes conditions, et pour continuer sur cette lancée, il suffit de travailler ensemble. »

Critique du personnage de Loubna dans « Fatwa »:

« Je n'ai pas apprécié le personnage de Loubna dans ce film, surtout en raison de son attitude envers sa mère. »

« La scène où elle refuse de manger alors que sa mère lui offre à manger est particulièrement dérangeante. »

Importance de l'éducation morale:

« Ce qui manque aujourd'hui, ce n'est pas tant l'éducation académique mais plutôt l'éducation morale, tant pour les femmes que pour les hommes. »

❖ **Entretien avec Kheira :**

Conséquences humaines de la guerre :

« Ce qui m'a frappée, c'est le fait que la guerre a causé des morts des deux côtés, y compris parmi les civils innocents, même du côté des français. »

Lutte pour la liberté et sacrifices :

« Pour moi, les Algériens étaient chez eux et se battaient pour leur liberté. »

« Ce film met en avant les sacrifices que les Algériens ont faits pour obtenir leur indépendance. »

Tolérance religieuse et comparaison culturelle :

« J'ai déjà vu des scènes similaires dans des films turcs, qui sont aussi musulmans que nous. »

« Peut-être que ce qui est interdit chez nous est toléré ailleurs. »

« Notre Islam est une religion tolérante, et nous ne devrions pas faire tout un plat pour cela. »

❖ **Entretien avec Zinbia :**

Critique du film « La Bataille d'Alger » :

« Pour moi, ce film ne devrait pas être visionné. »

« Il ravive des haines qui devraient être oubliées. »

« Aujourd'hui, nos enfants ont besoin de vivre dans un environnement paisible, loin des souffrances de la guerre. »

Reconnaissance des sacrifices et appel à l'unité :

« Les sacrifices de ceux qui ont œuvré pour notre pays restent dans nos cœurs. »

« Les Algériens vivent désormais dans de bonnes conditions, et pour continuer sur cette lancée, il suffit de travailler ensemble. »

Critique du personnage de Loubna dans « Fatwa » :

« Je n'ai pas apprécié le personnage de Loubna dans ce film, surtout en raison de son attitude envers sa mère. »

« La scène où elle refuse de manger alors que sa mère lui offre à manger est particulièrement dérangeante. »

Importance de l'éducation morale :

« Ce qui manque aujourd'hui, ce n'est pas tant l'éducation académique mais plutôt l'éducation morale, tant pour les femmes que pour les hommes. »

❖ Entretien avec Mlouka :

Souvenirs d'enfance dans un environnement communautaire :

« Ce film m'a rappelé des souvenirs de mon enfance, quand sept familles vivaient ensemble dans un « Hawche », où chaque famille avait sa propre pièce. »

Coexistence interreligieuse :

« J'ai aussi le souvenir de nos voisins juifs, qui préféraient acheter chez le mouzabite plutôt que chez l'arabe. »

« Chacun pratiquait sa religion, mais le vivre ensemble était présent dans nos relations, surtout entre les juifs et les musulmans. »

Motivation de vengeance de Loubna dans « Fatwa » :

« Pour moi, le comportement de Loubna avait une motivation de vengeance contre les terroristes. »

« Elle voulait faire l'opposé de ce qu'ils faisaient, même si cela signifiait ne pas permettre la lecture du Coran sur la dépouille de son fils. »

Impact émotionnel de la scène avec un autre homme :

« La scène où elle était avec un autre homme et le montrait au père de son fils m'a marquée. »

« J'ai compris cela comme une manifestation d'être désirée par un autre homme et même de se remarier. »

Condamnation du geste de Loubna au cimetière :

« Dans notre religion, il y a des limites à ne pas franchir, et le geste de Loubna au cimetière a franchi cette limite. »

« C'était contraire à nos croyances et à nos valeurs. »

2.7.2 Interprétations des résultats obtenus à partir des entretiens qualitatifs

- **Expérience des conditions de vie difficiles :**

Les participantes ont souvent évoqué des souvenirs de pauvreté et de difficultés économiques de leur jeunesse, notamment en raison de la guerre et de ses conséquences. Cela suggère que ces expériences ont eu un impact significatif sur leur perception des films étudiés, en particulier sur la façon dont ils ont interprété les thèmes de la lutte pour la liberté et les sacrifices.

- **Tolérance religieuse et comparaison culturelle :**

Certaines participantes ont souligné l'importance de la tolérance religieuse et ont comparé les pratiques culturelles entre différentes sociétés. Cela suggère une ouverture d'esprit et une capacité à relativiser les normes culturelles et religieuses, ce qui peut influencer leur réception des films et des thèmes abordés.

- **Réflexions sur la morale et les valeurs :**

Plusieurs participantes ont soulevé des questions liées à la morale et aux valeurs, notamment en ce qui concerne les actions des personnages dans les films. Certains ont critiqué le comportement des personnages, soulignant des transgressions par rapport à leurs propres valeurs culturelles et religieuses.

- **Rôle de la religion dans l'interprétation des films :**

Les entretiens révèlent que la religion joue un rôle significatif dans la perception des films, en particulier lorsqu'il s'agit de juger les actions des personnages et leur conformité aux normes religieuses. Certaines participantes ont exprimé des critiques à l'égard de certains comportements des personnages, qu'ils perçoivent comme contraires à leurs croyances religieuses.

- **Tolérance religieuse et ouverture d'esprit :**

D'autres participantes ont adopté une perspective plus tolérante et ont souligné l'importance de respecter les différentes pratiques religieuses et culturelles. Ils ont également fait des comparaisons entre différentes cultures et ont souligné la diversité des interprétations religieuses, suggérant ainsi une ouverture d'esprit et une capacité à relativiser les normes religieuses et culturelles.

- **Impact émotionnel des thèmes religieux :**

Les thèmes religieux présents dans les films, tels que la perte d'un enfant, les traditions funéraires ou les conflits interreligieux, ont souvent suscité des réactions émotionnelles chez les participants. Ces réactions soulignent l'importance de prendre en compte les sensibilités religieuses des spectateurs lors de l'analyse des films et de leurs thèmes. Les participantes ont souvent mentionné des scènes spécifiques qui les ont marqués émotionnellement, suggérant que ces moments ont eu un impact significatif sur leur expérience du film. Ces scènes peuvent être celles qui reflètent le mieux les thèmes et les enjeux abordés dans les entretiens.

2.7.3 Rapport d'interprétation des résultats : Impact des thèmes religieux et culturels dans la perception des deux films.

Les entretiens menés dans le cadre de cette étude ont permis d'explorer la manière dont les thèmes religieux et culturels influencent la perception des films « La Bataille d'Alger » et « Fatwa ». Cette analyse vise à comprendre comment les participantes interprètent ces films à travers le prisme de leur propre expérience religieuse et culturelle, et quelles sont les implications de ces interprétations.

- **Thèmes récurrents :**

a/-Rôle de la religion dans l'évaluation des personnages et des actions :

Plusieurs participantes ont exprimé des jugements sur les personnages des films en fonction de leur conformité aux normes religieuses. Par exemple, dans l'entretien avec Zinbia, elle critique le personnage de Loubna dans « Fatwa », en soulignant son attitude envers sa mère comme contraire à ses valeurs religieuses. Cette citation illustre cette perspective : « Je n'ai pas apprécié le personnage de Loubna dans ce film, surtout en raison de son attitude envers sa mère. »

b/-Tolérance religieuse et ouverture d'esprit :

D'autres participantes adoptent une perspective plus tolérante, soulignant l'importance du respect des différentes pratiques religieuses et culturelles. Dans l'entretien avec Kheira, elle évoque la possibilité que ce qui est interdit dans leur propre culture puisse être toléré ailleurs, mettant en avant l'idée de tolérance religieuse et culturelle : « Peut-être que ce qui est interdit chez nous est toléré ailleurs. »

c/-Impact émotionnel des thèmes religieux :

Les thèmes religieux abordés dans les films, tels que la perte d'un enfant ou les traditions funéraires, ont suscité des réactions émotionnelles chez les participants. Dans l'entretien avec Nefissa, elle exprime de la compassion pour le personnage de Loubna dans « Fatwa », en soulignant la difficulté de perdre un enfant : « J'ai ressenti de la compassion pour Loubna, car perdre un enfant est une épreuve terrible. »

Conclusion :

Les résultats de cette étude mettent en avant l'importance des thèmes religieux et culturels dans la perception des films et des personnages. Alors que certaines participantes évaluent les actions des personnages à travers le prisme de leur propre religion et de leurs valeurs culturelles, d'autres adoptent une perspective plus ouverte et tolérante. Ces résultats soulignent la diversité des réactions des spectateurs face aux thèmes religieux abordés dans les films, ainsi que l'impact émotionnel de ces thèmes sur leur expérience cinématographique.

Cette étude ouvre la voie à de nouvelles recherches sur l'interaction entre le cinéma, la religion et la culture. Il serait intéressant d'explorer comment ces dynamiques varient selon le contexte socio-culturel et religieux, ainsi que l'effet des représentations cinématographiques sur la construction de l'identité religieuse et culturelle des individus. Cette étude offre une perspective intéressante sur la réception des films par des femmes âgées analphabètes. Les résultats suggèrent que ni l'âge avancé ni le degré d'intellectualisme ne peuvent être considérés comme des handicaps pour la réception de l'image filmique. Au contraire, l'expérience humaine et l'école de la vie semblent être de véritables valeurs ajoutées pour l'interprétation de la vie et de ses aléas, ainsi que pour la compréhension des messages véhiculés par les films. Cependant, il est important de reconnaître les limites de cette étude. Tout d'abord, la taille de la population est relativement restreinte, ce qui limite la généralisabilité des résultats. Par ailleurs, des précautions ont été prises pour garantir le respect de l'éthique dans la recherche, notamment en obtenant le consentement éclairé des participantes et en préservant leur confidentialité. En fin de compte, cette enquête qualitative souligne l'importance de reconnaître la diversité des perspectives et des expériences, même parmi les groupes traditionnellement marginalisés, dans la réception et l'interprétation des films, telles que les femmes âgées analphabètes.

Dans la continuité de notre recherche, une troisième enquête a été initiée pour explorer la réception et la circulation des films algériens et tunisiens auprès du public de ces deux pays.

Cette enquête a été réalisée auprès d'une population représentative, avec des métadonnées pertinentes fournies. Cependant, nous avons décidé de reconsidérer l'inclusion de cette enquête dans notre travail doctoral pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, le processus de sélection subjective des films peut potentiellement compromettre la validité des résultats obtenus. De plus, la validation du choix des films par la population peut introduire des biais dans les résultats. En outre, la portée étendue de cette enquête pourrait dépasser les limites de notre recherche doctorale, en termes de temps et de ressources disponibles.

Par conséquent, retirer cette enquête de la thèse permettrait de garantir la cohérence et la faisabilité de notre travail de recherche. Cela nous permettrait également de nous concentrer sur les aspects les plus pertinents et réalisables de notre recherche, en nous assurant de produire un travail de qualité et de répondre de manière approfondie aux questions de notre domaine d'étude.

CONCLUSION GENERALE DE LA THESE

Le cinéma, est un médium de communication puissant qui peut jouer un rôle essentiel dans la réflexion sur les mécanismes de pouvoir qui opèrent au sein de la société maghrébine contemporaine. Il a la capacité de façonner la perception que nous avons des figures d'autorité PPR et de leur rôle dans nos vies. Nous avons synthétisé plusieurs approches de la représentation des figures d'autorité dans le cinéma algérien et tunisien en mettant en lumière des théories de la représentation marinienne, la figure filmique brenezienne et l'outil catalyseur « Faire parler /Faire taire ».

Dans ce travail de recherche, notre objectif était d'explorer l'autorité des figures parentales, politiques et religieuses dans les cinémas algérien et tunisien contemporains. Pour ce faire, nous avons entrepris une analyse du style fictionnel des films sélectionnés, en examinant attentivement les choix esthétiques des réalisateurs, les techniques de mise en scène, ainsi que les dispositifs narratifs utilisés pour représenter ces figures d'autorité. En revanche, nous avons pris en compte les diverses influences sociales, et culturelles qui façonnent la production et la réception des films, afin de mieux comprendre le contexte dans lequel ces représentations sont ancrées. En mettant en avant ces éléments, notre recherche vise à offrir une compréhension subtile de la manière dont les réalisateurs algériens et tunisiens explorent le concept d'autorité dans leurs œuvres cinématographiques, et comment celles-ci reflètent les dynamiques complexes de la société contemporaine.

Dans cette thèse, nous avons entrepris une analyse de l'image cinématographique sous différentes perspectives : communicationnelle, sociologique, et esthétique. Nous avons accordé également une attention particulière à l'esthétique, la considérant comme un vecteur de sens pour la transmission des représentations authentiques des figures parentales, politiques et religieuses par l'image filmique. Dans ce sens, nous considérons l'image filmique comme un domaine d'investigation pour explorer en profondeur la problématique de l'autorité parentale, politique et religieuse dans le cinéma contemporain algérien et tunisien.

Impact de la thèse sur les sciences de l'information et de la communication : Vers de nouvelles perspectives de recherche.

Dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, notre recherche offre une contribution significative en explorant l'apport de l'image cinématographique dans la compréhension des problématiques communicationnelles et socioculturelles contemporaines. Notre approche combine à la fois une analyse représentative physique et symbolique. Pour cela, nous nous sommes appuyés sur des théories influentes telles que la théorie de Louis Marin sur l'effet absent/présent ainsi que la théorie analytique de Nicole Brenez. Cette approche permet d'appréhender les subtilités des représentations de l'autorité dans le cinéma algérien et tunisien, en mettant en exergue les dynamiques complexes de la figure filmique et ses symboliques. En outre, nous avons intégré l'approche « faire parler/faire taire », du fait que l'influence ou le déclin de l'autorité des figures s'appuie sur leurs discours narratifs. Ainsi, cette recherche élargit le champ d'étude dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, en explorant les mécanismes par lesquels les films donnent voix à certaines figures d'autorité tout en silence d'autres, ce qui est crucial pour comprendre les processus de construction et de déconstruction des discours médiatiques.

En revanche, nous envisageons d'aborder les théories de Marin et de Brenez comme un cadre dialogique pour décoder les messages iconiques. Il s'agit ainsi de considérer le film comme un outil de recherche permettant d'explorer les problématiques communicationnelles et socioculturelles contemporaines, centrées sur l'image. Cette approche supposerait de voir le film non seulement comme un support d'analyse des interactions observables sur le terrain, mais également comme un espace favorisant une relation dialogique nécessaire entre l'anthropologue visuel et les figures filmiques.

Pour nous, les figures d'autorité parentale, politique et religieuse jouent un rôle crucial dans la société maghrébine, en influençant l'éducation, la dynamique familiale et les perceptions politiques et religieuses. Cette influence dépasse les frontières régionales et peut avoir des répercussions significatives. Par exemple, la manière dont ces figures d'autorité sont perçues et mises en œuvre au Maghreb peut impacter par les flux migratoires vers l'Europe en influençant les politiques d'intégration dans les pays européens. Aussi, pour la question de l'endoctrinement religieux qui soulève des préoccupations internationales concernant l'extrémisme et le terrorisme, qui peuvent avoir des implications sécuritaires et sociétales à l'échelle mondiale.

Nos résultats peuvent pareillement intéresser d'autres disciplines, telles que l'anthropologie visuelle, et les études cinématographiques. En ce sens, nous essayons pour nos futurs à rendre l'anthropologie visuelle une théorie analytique capable d'analyser les dynamiques subtiles des figures d'autorité filmiques, à travers d'outils techniques que nous avons essayé de maîtriser dans cette thèse. Elle offre également des pistes de réflexion fécondes pour explorer les interactions entre le médium cinématographique et les constructions sociales et culturelles.

En continuité avec ce qui précède, notre étude s'est attachée à explorer le processus de réception à travers l'analyse de deux enquêtes distinctes auprès de deux groupes de populations distincts : d'une part, des femmes âgées et analphabètes en Algérie, et d'autre part, des jeunes Algériens et Tunisiens intéressés par le cinéma local. L'analyse de ces deux catégories nous a permis de sonder la réception et l'intérêt spécifique des spectateurs pour la production cinématographique locale (algérienne et tunisienne). L'essentiel pour ces deux enquêtes réside dans une perspective qui examine les possibilités d'appropriation du sens par les spectateurs, tout en tenant compte des différents contextes et situations de réception des films. Dans la continuité de notre étude, nous allons à présent explorer les résultats concernant les figures d'autorité dans les relations interpersonnelles PPR.

La figure maternelle dans le cinéma algérien et tunisien :

La présence de la figure maternelle se manifeste sous diverses facettes, dépeignant souvent une autorité qui ne rivalise ni avec celle paternelle, ni avec les désirs des enfants. Cette forme d'autorité est souvent passive, reflétant une puissance intérieure sans excès. Cependant, il est important de souligner que l'autorité parentale est une problématique universelle en constante évolution, en partie grâce ou à cause de l'intervention de l'État et des lois visant à l'atténuer.

À travers l'analyse du corpus filmique. Nous avons observé un déclin de l'autorité parentale vis-à-vis des enfants et de la société. Cela suggère une réflexion plus large sur la transformation des dynamiques familiales et sociales à l'échelle maghrébine.

Une autre observation cruciale issue du corpus filmique réside dans la représentation contrastée des figures parentales, avec une mise en avant particulière de la figure maternelle. Cette représentation maternelle se distingue par une dualité intrigante entre l'absence et la présence. Où l'effet absent/présent crée une complexité narrative et émotionnelle. Parallèlement, la figure paternelle est souvent caractérisée par une variabilité frappante, allant d'un accompagnement passif à une victimisation, voire à une présence accessoire.

Cette dynamique révèle la mise en avant de la dominance des comportements des enfants, au détriment du rôle parental. Nous observons ainsi une tendance où les enfants prennent davantage le contrôle des décisions, reléguant les mères à un rôle de spectatrices plutôt qu'à des actrices dans la direction de la famille. Cette dynamique se traduit par une perte d'autorité et d'influence des mères sur les choix familiaux, où leurs opinions et leurs désirs sont souvent minimisés ou ignorés. Cette évolution reflète les défis contemporains auxquels sont confrontées les mères dans leur rôle parental, où la pression sociale et les changements culturels les poussent à redéfinir leur place au sein de la famille.

Ainsi, le jeu subtil entre présence et absence de la figure maternelle ne se limite pas seulement à sa représentation physique à l'écran, mais révèle également une transformation profonde de son rôle et de son influence dans les relations familiales. La théorie analytique quant à elle, nous présente cette évolution d'une manière nuancée à travers les jeux des corps des figures parentales dans les films. Les mouvements physiques, les expressions faciales et les postures des personnages maternels et paternels sont autant de signes révélateurs de cette autorité perçue comme intermittente. En outre, ces jeux corporels peuvent même revêtir une dimension symbolique, s'exprimant à travers la parole, le silence ou les gestes. Par exemple, un regard évocateur ou un geste subtil peut véhiculer des significations profondes sur le statut de l'autorité parentale et les relations familiales. Cette approche révèle ainsi les tensions, les conflits et les évolutions relationnelles entre les parents plus souvent les mères et leur enfant.

Regards cinématographiques maghrébins sur la figure politique

Il est notable que dans le cadre cinématographique algérien, la figure politique est souvent glorifiée, présentée comme une entité intouchable et idéalisée. Cependant, une exception à cette tendance se démarque dans le film « Nous n'étions pas tous des héros », où la représentation politique est plus nuancée et humaine, justifiant ainsi notre choix de ce film.

En revanche, pour le cinéma tunisien, la figure politique semble jouer un rôle moins central, mettant ainsi en évidence une divergence significative dans les orientations artistiques des réalisateurs des deux pays maghrébins. De plus, la thèse met en lumière une lacune dans le cinéma algérien concernant la représentation de la figure d'autorité politique féminine, malgré la présence croissante de femmes politiques influentes dans le pays, telles que Ouled Benkabilia Zoubida et Hassiba Ben Bouali, entre autres contemporaines qui méritent d'être mises en avant. En contraste, le cinéma tunisien, n'a jamais prêté attention à la figure politique. La preuve sa représentation filmique est presque inexistante. Cependant, le film

« Fatwa », authentifie le statut de la femme politique tunisienne, offrant ainsi une représentation plus dynamique et actuelle de cette figure. Cette distinction met en évidence une stratégie filmique bien définie en misant sur le genre féminin pour le développement du pays, ainsi que dans la réflexion iconique sur le rôle de la femme politique dans la société contemporaine.

Le phénomène religieux dans le cinéma algérien et tunisien

La représentation de la figure d'autorité religieuse dans le cinéma maghrébin, notamment algérien et tunisien, n'a jamais été une priorité. Souvent, elle est reléguée au second plan par rapport aux autres figures d'autorité parentale et politique. Cependant, quelques ébauches ont émergé dans le paysage cinématographique, offrant des perspectives intéressantes sur cette thématique. Parmi ces rares exemples, nous pouvons citer le film « Cheikh Bouamama », pour le cas de l'Algérie. Cette œuvre aborde cette figure religieuse d'une manière particulière et intrigante où elle est représentée à la fois, comme chef religieux et politique. Cette juxtaposition visuelle implique historiquement la dominance de la figure d'autorité religieuse jusqu'à diriger. Cependant, il est à noter que l'Algérie à cette époque était formée de tribus régionales et chaque deux voire plusieurs tribus choisissaient un chef suprême à condition qu'il soit connaisseur de la religion. Ce qui explique que l'Algérie, comme tous les pays maghrébins à cette époque, leur islam d'origine confrérique. En parallèle, notre étude souligne que les figures d'autorité religieuse sont fréquemment dépeintes dans un cadre traditionnel¹⁹², un choix qui peut parfois être en décalage avec un public contemporain évoluant dans un contexte résolument moderne¹⁹³.

La caméra une exploration narrative et immersive

Dans cette étude, nous avons examiné aussi le rôle narratif de la caméra dans la construction cinématographique. À travers notre exploration, nous avons mis en lumière le pouvoir de la caméra en tant que narrateur visuel. Ainsi, notre conclusion souligne un point important est celui de comprendre le regard cinématographique dans l'analyse du langage cinématographique contemporain. Dans ce sens, la caméra en tant que narrateur représente un sujet d'étude intéressant car lorsque nous parlons de la caméra en tant que narrateur, nous abordons les choix de cadrage, les mouvements de l'appareil, la mise au point des angles de perceptions visuelles, afin de transmettre des informations, des émotions et des thèmes aux

¹⁹² Zakaria Fatih.2016. *Le Maghreb à la croisée des chemins : l'enjeu de la tradition et le défi de la modernité*, Edition Harmattan.pp.100-125.

¹⁹³ Ibid., pp.126

spectateurs. Cette approche va au-delà de la simple captation d'images¹⁹⁴ ; elle implique une intentionnalité artistique dans la façon dont ces images sont présentées et interprétées, ou le film tunisien « Les silences des palais » est la preuve tangible .

Une des théories fondamentales dans ce domaine est celle de Christian Metz, qui a développé le concept du « regard caméra », ou « regard-sujet »¹⁹⁵ , qui désigne la manière dont le spectateur, tout en regardant un film, demeure guidé par la caméra elle-même. Selon Metz, le spectateur ne fait pas que regarder passivement ; il participe activement à travers le regard de la caméra, et en fusionnant son propre regard avec celui de l'appareil, créant ainsi une expérience immersive et empathique. De surcroît, cette réflexion met en exergue le rôle essentiel du cinéma dans la construction et la transmission des réalités sociales et culturelles, allant au-delà de ce qui peut être exprimé uniquement par les mots¹⁹⁶. Cette approche implique le pouvoir de la caméra en tant que médiateur entre l'espace fictionnel du film et le spectateur. Elle montre également comment la caméra peut influencer la façon dont nous percevons les personnages, les lieux et les événements à l'écran.

Médiation musicale : Entre parole et silence dans le cinéma maghrébin

Pour la musique, il ressort clairement que le cinéma algérien et tunisien offre un terrain propice à l'expérimentation de l'intégration de la musique dans la narration. Les compositions musicales subissent des ajustements subtils en fonction des dialogues, des effets sonores, et des images présentes dans les films. Cette interconnexion crée une expérience à la fois auditive et visuelle, profondément immersive. En outre, nous avons abordé les deux modes d'incorporation de chansons selon Michel Chion, la « séparation absolue » et la « circulation de thèmes ». Ces concepts selon l'auteur ajoutent une dimension cruciale à l'interaction de la musique avec les éléments visuels et narratifs du film.

Pour Chion, la musique se mêle à l'image en créant un réseau de combinaison entre la musique et l'image. Ce modèle joue sur le concept de la représentation de la musique et offre de nouvelles informations à l'image, que celle-ci soit présente ou absente.

Dans le cas des films tunisiens tels que « Les Silences des Palais », la musique orientale a été utilisée de manière significative. Cette référence à la musique orientale, particulièrement dans le cas du film de Moufida, de nature historique, démontre la manière dont la musique devient

¹⁹⁴ Rancière, J. (2012). *Figures de l'histoire*. Paris: PUF.p.19.

¹⁹⁵ Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications* pp. 23-36.

¹⁹⁶ *Ibid*.p.42

un indicateur historique pour évoquer une époque spécifique. En outre, l'utilisation de la musique d'Oum Kalthoum dans le film « Fatwa » de Mahmoud Ben Mahmoud, révèle qu'il ne s'agit pas tant d'une révélation que d'une évocation nostalgique. Ainsi, cette musique incarne un sentiment de réminiscence et de rappel du passé pour le réalisateur, soulignant ainsi l'importance de cette artiste emblématique dans la culture musicale régionale. Cela met en évidence la manière dont la musique peut être un puissant vecteur émotionnel et narratif dans un film.

Pour l'Algérie, la musique représente le cachet national et identitaire de l'image filmique. Si nous prenons par exemple le film de « Rachida », nous remarquons des caractéristiques esthétiques de la musique, notamment le raï libérateur. De plus, le « francarabe » de son timbre musical nous a offert une profondeur supplémentaire dans la transmission des émotions et des ambiances véhiculées par la musique. Par ailleurs, le déploiement de plusieurs registres musicaux populaires comme la rai, le chaabi, l'andalous, le Kabyle et le Malouf, a pu créer une narrativisation constructive de l'identité algérienne. Comme si que cet arc en ciel musical rappelait le spectateur que l'existence de l'Algérie réside dans sa convergence culturelle et artistique

Nous avons décrété dans notre étude aussi que les dialogues jouent un rôle important dans la construction narrative des films. Ils révèlent souvent des messages sous-jacents qui vont au-delà des mots prononcés. Ces paroles peuvent avoir également un double impact : d'un côté, elles peuvent fragiliser les figures d'autorité présentes à l'écran, et de l'autre, elles ont le pouvoir de les renforcer. Cependant, nous avons noté que parfois, le contenu des dialogues était étonnamment simple, comme c'était le cas dans les échanges de « Droite gauche ». Dans d'autres situations, les dialogues semblaient simplement suivre la trajectoire du discours, comme dans le film « Bouaamama ». Malgré ces observations, nous tenons à souligner que la subtextualité¹⁹⁷ demeure une composante essentielle dans l'analyse des dialogues cinématographiques. Elle apporte une forme de communication implicite entre les personnages, ce qui enrichit considérablement la profondeur du récit filmique.

Notre travail de recherche a révélé également le pouvoir de la parole et du silence, car ils jouent un rôle crucial dans la dynamique du pouvoir et de la vulnérabilité des figures d'autorité, en se penchant sur l'impact de ces éléments dans le contexte des films algériens et tunisiens. En outre, la censure intervient rapidement. Chez les personnes âgées par exemple,

¹⁹⁷ Kiril Taranovsky. (1974). *The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam*. in Slavic Forum. Essays in Linguistics and Littérature, éditions. Michel S. Flier, La Hague, Mouton. pp. 149–169.

nous avons concrétisé que leurs préférences en matière de films dépendent de leurs valeurs traditionnelles et religieuses. Quant à leur réaction sous forme de censure spontanée¹⁹⁸ souligne l'importance capitale des croyances religieuses dans la vie de ces individus, en mettant en évidence la force de leur engagement vis-à-vis de leur foi.

La première enquête des préférences des films maghrébins a révélé que les jeunes¹⁹⁹ algériens, et tunisiens, qu'ils soient hommes ou femmes, présentent un intérêt marqué pour les films algériens, bien que cet intérêt puisse varier considérablement pour les films tunisiens. et vis vers ça pour les tunisiens . Cette enquête témoigne du thème de la transcendance des frontières cinématographiques. Nous avons vu comment que les films des deux pays parviennent à dépasser les barrières nationales pour toucher un public à la fois algérien et tunisien, en dépit des défis liés à la distribution transfrontalière des films. Cette capacité à franchir les frontières démontre l'attrait et la pertinence des œuvres cinématographiques maghrébines pour des spectateurs de différentes nationalités. Ainsi, bien que le cinéma maghrébin puisse transcender les frontières, il reste soumis à des limites internes qui influencent la portée de ses récits.

Par ailleurs, les résultats de la deuxième enquête sont également particulièrement enrichissants. Ils mettent en évidence la capacité des femmes âgées analphabètes à interpréter et à apprécier les films, malgré les défis potentiels que peuvent représenter leur âge et leur niveau d'éducation. Cette capacité démontre la richesse de leur expérience humaine et leur profonde compréhension des aspects culturels et religieux présents dans l'image animée.

De plus, cette étude souligne l'importance de prendre en compte la diversité des perspectives et des expériences lors de la conception et de l'analyse de la réception des films. Les différences individuelles, qu'elles soient liées à l'âge, à l'éducation ou à d'autres facteurs, contribuent à une réception variée et complexe des œuvres cinématographiques. Cette diversité doit être reconnue et valorisée dans la recherche cinématographique et dans la société en général.

En outre, cette recherche offre une perspective stimulante sur la réception des films par des femmes âgées analphabètes. Les résultats suggèrent que ni l'âge avancé ni le degré d'intellectualisme ne peuvent être considérés comme des handicaps pour la réception de

¹⁹⁸ Boisset, F., & Meyer, G. (2020). *Censure d'État. Cinéma, mœurs et politique autour de 1968. Nom de la revue, Volume (38), 603-605. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.24560>*

¹⁹⁹ Clerc-Florimond, A., & Lacôte-Gabrysiak, L. (2018). *L'as-tu lu, l'as-tu vu. Les étudiants et les adaptations cinématographiques. Nom de la revue, Volume (13). <https://doi.org/10.4000/rfsic.3638>*

l'image filmique. Au contraire, l'expérience humaine et l'école de la vie semblent être de véritables valeurs ajoutées pour l'interprétation de la vie et de ses aléas, ainsi que pour la compréhension des messages véhiculés par les films.

Enfin, cette étude ouvre de nouvelles perspectives de recherche sur le rôle du cinéma dans la construction de l'identité religieuse et culturelle, ainsi que sur les interactions entre les représentations cinématographiques, la religion et la culture. Ces questions sont cruciales pour comprendre comment les films influencent les perceptions et les croyances des spectateurs, et comment ces influences façonnent notre compréhension du monde qui nous entoure.

Soucieux de proposer un autre chemin à certaines tendances du cinéma maghrébin, que celui des replis identitaires ou narcissiques, nous poursuivront notre recherche dans l'esprit de Carlo Ossola²⁰⁰. Ce dernier, lors de sa dernière conférence au Collège de France²⁰¹, a plaidé pour « l'abaliété », notion venue d'Aristote reprise par la philosophie médiévale, qui désigne la propriété des êtres devant leur existence à un autre. Avec ce concept, le professeur a voulu mettre en valeur « *ce qui vient d'autrui vers nous* », « *qu'il s'agisse de secours ou d'offense, de questionnement ou de don* », « *L'abaliété est la pluralité que, grâce à autrui, nous intégrons en nous, nous découvrons en nous-mêmes, le flux et le croisement constant d'intersections, de passion et d'action.* »

Comprendre l'autorité des figures parentales, politiques et religieuses dans le contexte cinématographique algérien et tunisien revêt une importance capitale en raison de leur rôle prépondérant au sein de ces sociétés. En effet, elles sont des piliers de la structure sociale, exerçant une influence considérable sur la vie quotidienne des individus ainsi que sur les dynamiques collectives et institutionnelles. Dans le cadre de la représentation cinématographique, ces figures sont mises en scène de manière à incarner et à symboliser diverses valeurs, normes et idéologies propres à chaque société. Par exemple, les figures parentales sont souvent représentées selon des archétypes traditionnels ou contemporains, reflétant les attentes et les pressions familiales qui pèsent sur les individus. Leur autorité est ainsi explorée à travers les relations familiales et les conflits générationnels, offrant un regard éclairant sur les transformations sociétales et les enjeux familiaux auxquels font face ces communautés en évolution.

²⁰⁰ Ossola, C. (2020). *Nœuds. Figures de l'essentiel*. Éditions Collège de France.p. 48.

²⁰¹ Maurot, É. (2021). *Revenir à l'essentiel : la dernière leçon de Carlo Ossoda. La Croix*.

De même, les figures politiques sont présentées dans les films comme des acteurs clés du pouvoir et de la légitimité sociale. Leurs actions, discours et interactions avec les autres personnages révèlent les tensions, les aspirations et les conflits qui caractérisent la vie politique de ces sociétés.

Dans le contexte maghrébin, la figure d'autorité religieuse revêt une importance particulière et peut être perçue comme potentiellement dangereuse. Cette perception découle en grande partie de la forte imprégnation religieuse de la société, où les croyances et les pratiques religieuses influencent profondément les comportements et les normes sociales. De plus, la figure d'autorité religieuse est souvent considérée comme ayant un pouvoir immense sur les individus et la société dans son ensemble. En exploitant la foi et la dévotion des gens, elle peut également manipuler les croyants et exercer un contrôle sur leur vie quotidienne et leurs actions. Cependant, il est important de noter que cette autorité religieuse peut être détournée à des fins personnelles ou politiques. En exploitant la foi et la confiance des fidèles, elle peut accéder à des ressources matérielles, politiques ou sociales et se placer au-dessus des lois et des normes établies. Cette exploitation peut engendrer des abus de pouvoir, des inégalités sociales et des conflits au sein de la société. Ainsi, l'analyse des représentations symboliques de l'autorité dans le cinéma algérien et tunisien permet de décrypter les codes culturels, les valeurs sociales et les idéologies en jeu. Elle offre finalement un éclairage intéressant sur les dynamiques de pouvoir, les tensions sociales et les aspirations collectives qui animent ces sociétés en perpétuelle mutation.

Ma pratique d'enquête : un « bricolage » réflexif avant tout

Je tiens d'abord à souligner l'évolution de ma position de chercheuse, en réalisant rétrospectivement que cette position dans un groupe n'était pas fixée une fois pour toutes, mais variait en fonction des contextes, des moments et des personnes avec lesquelles j'interagissais sur mes terrains. En effet, ma démarche s'est révélée être un parcours jalonné d'embûches, de carrefours, d'impasses, de bifurcations et de reliefs. J'ai compris qu'une chercheuse trace au fur et à mesure de ses déplacements, dans une série d'ajustements et d'adaptations au terrain.

Dans mon expérience en tant que chercheuse, le choix de travailler avec une population de vieilles femmes âgées et analphabètes a été un exemple significatif pour maintenir l'intérêt à l'écran de manière générale. Il est souvent dit que ce sont les personnes âgées et les

analphabètes qui sont les principaux spectateurs à travers le monde aujourd'hui. Cela souligne l'importance de représenter divers segments de la société dans nos travaux académiques.

En choisissant cette population spécifique, j'ai appris comment préparer mon terrain de recherche en amont, en post et après. En outre, j'ai également cherché à mettre en avant l'idée que l'expérience de la vie peut être une valeur ajoutée pour la recherche académique. Avant même d'acquérir des connaissances académiques formelles, la vie nous éduque de manière profonde et significative. Les personnes âgées, en particulier, possèdent souvent une richesse d'expériences et de connaissances pratiques qui peuvent être extrêmement précieuses dans le cadre de la recherche.

Ce travail de thèse m'a également permis de reconnaître l'importance de l'orientation réflexive dans la recherche. En exerçant ma réflexivité, j'ai été en mesure de façonner ma démarche de recherche de manière novatrice. Par exemple, en m'appuyant sur la théorie de la représentation, j'ai analysé comment les images cinématographiques façonnent les perceptions et les significations. De même, la symbolique du corps a été un axe central de mon étude, révélant comment les gestes, les postures et les mouvements corporels transmettent des messages culturels et sociaux dans le cinéma maghrébin.

En parallèle, en m'inspirant de la théorie de l'approche entre le silence et la parole dans une société parolière, j'ai examiné comment ces deux formes de communication s'entremêlent et se complètent dans la construction du sens. Cette approche m'a permis de comprendre comment le silence peut parfois être plus éloquent que les mots, et comment il peut être utilisé comme une forme de résistance ou de protestation dans certaines situations.

À ce stade de mon évolution de chercheuse, je ne sais pas si je m'inscris dans ce que Bourdieu (2003) appelle « objectivation participante », cette dynamique de l'attention épistémologique qui habiterait les chercheurs attachés à rendre compte de la dynamique de leur enquête, avec son lot de péripéties et de décisions nécessaires à la poursuite de la recherche.

PERSPECTIVES FUTURES

L'intérêt des perspectives futures réside dans notre volonté de combler certaines lacunes qui se sont présentées au cours de notre recherche. En effet, nous avons identifié des défis liés à notre connaissance limitée du spectre musical maghrébin, ainsi qu'au manque de ressources littéraires spécifiques dans ce domaine. Cependant, plutôt que de considérer ces obstacles comme des limites définitives, nous les percevons comme des opportunités pour une

exploration ultérieure plus approfondie. Le domaine de la musique maghrébine est riche en histoire, en diversité culturelle et en influences musicales variées. Dans notre recherche actuelle, nous avons pu examiner certains aspects, en particulier ceux liés à la musique raï et à ses interprètes emblématiques. Cependant, nous sommes conscients que cela ne constitue qu'une infime partie de l'ensemble musical maghrébin, qui mérite une attention plus vaste et nuancée. Dans cette optique, nous envisageons d'entreprendre un nouveau chantier d'exploration dans un avenir proche. Ce projet consistera à approfondir notre compréhension de la musique maghrébine en consultant des experts dans le domaine. Nous aspirons à produire un article de recherche approfondi dans ce sens, qui mettra en valeur la diversité des chansons et rythmes musicaux de la région maghrébine.

Dans le domaine des enquêtes de réception, nous estimons que les résultats obtenus ouvriront de nouvelles perspectives de recherche sur le rôle du cinéma dans la construction ou, au contraire, la déconstruction de l'identité religieuse et culturelle de cette région. En outre, ils permettront d'explorer les interactions entre les représentations cinématographiques, la religion et la culture. Ces questions revêtent une importance cruciale, car elles nous aident à comprendre comment les films influencent les perceptions et les croyances des spectateurs. De même, elles nous aident à appréhender comment ces influences façonnent notre compréhension du monde qui nous entoure.

Par ailleurs, une perspective importante a émergé : c'est l'exploration des coproductions cinématographiques entre l'Algérie et la Tunisie. Nous avons initialement entrepris des recherches pour constituer un corpus de films issus de ces coproductions, mais nous avons rapidement constaté que celles-ci étaient principalement présentes dans le domaine des téléfilms. Cependant, cette réalité ne doit pas décourager notre exploration future de ce sujet. Au contraire, nous considérons que c'est une esquisse pour un potentiel travail comparatif des coproductions cinématographiques entre l'Algérie et la Tunisie. En effet, pour encourager davantage ce genre de partenariat cinématographique entre l'Algérie et la Tunisie, il faudrait explorer des mécanismes de financement conjoints ou des incitations financières pour les projets communs.

Cette thèse aspire à contribuer modestement au champ des représentations filmiques des figures d'autorité PPR, avec l'ambition de devenir une référence parmi d'autres. Il s'agit là d'une ambition légitime, visant à fournir aux professionnels de l'audiovisuel un guide pour éclairer leurs choix concernant la sélection des acteurs et l'évolution des personnages PPR dans leurs productions cinématographiques.

Ainsi, dans le cadre de nos enquêtes futures, nous envisageons de développer davantage des études sur le terrain, en mettant particulièrement l'accent sur les méthodes qualitatives telles que l'observation participante ou les entretiens. Nous considérons ces outils essentiels pour approfondir l'analyse des médiations entre les films et leur public, notamment pour la troisième enquête qui est restée inachevée en raison de ses métadonnées incomplètes.

Dans la perspective de concrétiser des avancées futures, je m'engage à réaliser un festival d'envergure subsaharienne, s'étendant de l'Est du Soudan jusqu'à l'Ouest du Sénégal. Ce festival sera une plateforme dédiée à l'exploration, à travers des productions cinématographiques provenant des pays subsahariens, de la singularité de l'islam confrérique dans cette région. Notre objectif primordial est d'utiliser cette initiative comme un moyen pacifique pour neutraliser les foyers de terrorisme qui se sont malheureusement implantés. Ces foyers sont alimentés par une forme d'islam importée du Moyen-Orient. En transformant la région en un bastion de tolérance, en accord avec son héritage historique, nous aspirons à restaurer un climat de coexistence harmonieuse, tout en préservant la richesse de son patrimoine culturel et spirituel.

Par ailleurs, dans notre contexte professionnel, celui des scientifiques, différents travaux (Goodwin, 1995 ; Daston, 2008 ; Vittereti, 2012 ; Vertesi, 2012) montrent comment on apprend à devenir un scientifique, comment on apprend à « voir » comme un scientifique. Appartenir à la communauté des scientifiques, c'est aussi savoir regarder dans un microscope, savoir observer des photographies, des graphiques et toutes autres formes d'inscriptions qui vont permettre de produire des connaissances sur un objet, un phénomène.

Néanmoins, ce n'est pas uniquement le regard qui est impliqué mais le corps tout entier, les instruments manipulés. L'accent est mis dans ces travaux sur le caractère social de l'apprentissage d'une manière de voir et sur le rôle des instruments et du corps dans la définition du regard du scientifique. Une vision professionnelle se constitue à travers des pratiques incarnées (impliquant le corps dans son entier) et au cours d'un long processus de structuration du regard. Tout le défi pour le novice est de développer une habileté à voir des phénomènes ou événements significatifs, mais aussi à discuter, à interpréter ce qui est vu, à comprendre pourquoi il est important de porter son regard sur tel événement plutôt que tel autre et de savoir comment utiliser les instruments mobilisés pendant l'activité (Kruse, 2006).

INDEX

- Absence du corps masculin. p.276.
- Approche hybride. p.19.
- Autorité fragile. p.208.
- Chariaa. p.10.
- Halka. p.229.
- Harga. p.278.
- Hechma. p.18.
- Icare. p.19.
- Imprégnation religieuse de la société. p.341.
- Kfen. p.71.
- La circulation de thème. p.337.
- Limites temporelles et spéciales. p.211.
- Monstration. p.32.
- Pouvoir. p.33.
- Règle des tiers. p.26.
- Soubassement berbères. p.09.
- Signe. p.34.
- Transformation de « soi ». p.07.
- Traversée. p.32.
- Voix off. p.219.

ANNEXES


1/-Annexe (01): Glossaire des symboles pour l'analyse des tableaux selon


Aumont et Marie

-Numérotation des séquences :

S1, S2,S3,.....séquence de début jusqu'à la fin du générique

Angles d'images :

Angle normale 


Angle descendante 


Angle ascendante 

Mouvement de caméra :

F= séquence fixe


M=séquence mobile

 = panorama verticale de bas en haut

 = panorama verticale de haut en bas





 = panorama horizontale de gauche à droite

= panorama horizontale de droite à gauche

= panorama verticale suivi d'un panorama horizontal

PMS=période en minutes et en secondes.

AI=angle d'image.

MC=mouvements de caméra.

2/-Annexe (02)

-Les autorisations des réalisateurs :

1)-L'autorisation du réalisateur Anis Djaad pour le film « La vie d'après ».

Alger le 26/05/2022

Mr Anis Djaad

Auteur/Réalisateur/ Producteur

TEL : 00 213 7 93 58 18 22

Mail : anisdjaad@yahoo.fr

Autorisation d'exploitation d'images

Moi, Anis Djaad, auteur et réalisateur du long métrage « La vie d'après » autorise Madame Malika Gueddin, née le 25 07 1972, doctorante à l'université de Lorraine, à exploiter les images fixes et Animées contenues dans mon film en vue de leur analyse.

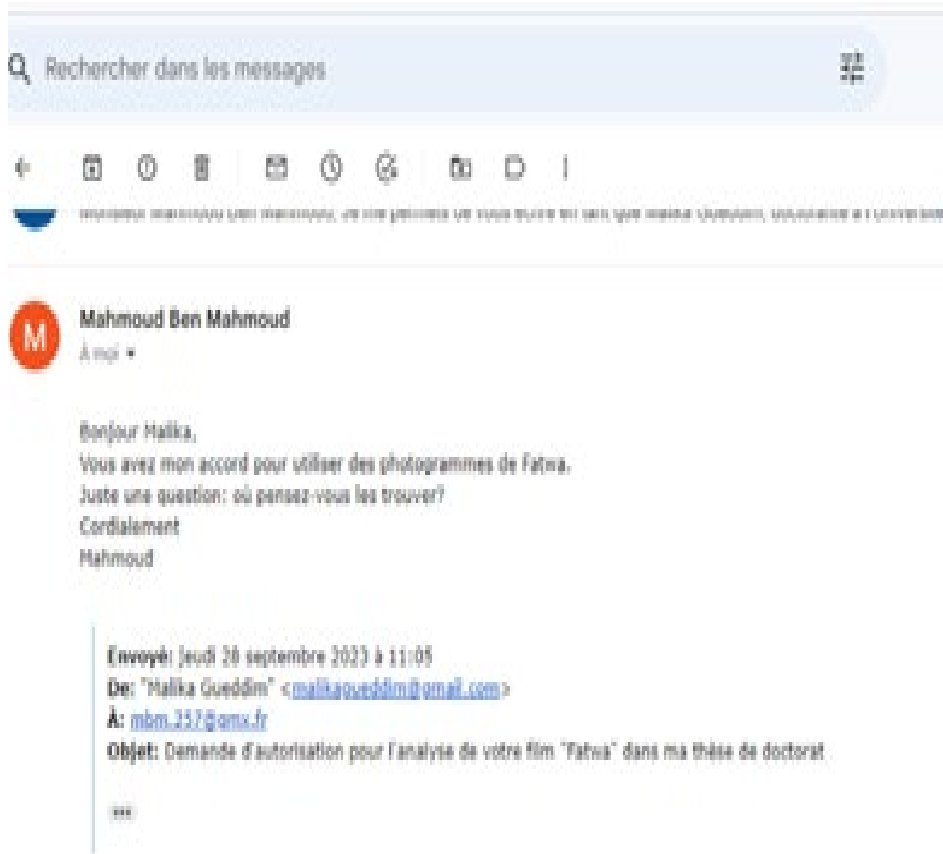
Toutefois, il est demandé à Madame Malika Gueddin de soumettre une copie de son analyse au réalisateur et au producteur du film avant sa publication.

Cette autorisation est rédigée pour faire valoir ce que de droit à son titulaire et à son bénéficiaire.

Anis Djaad

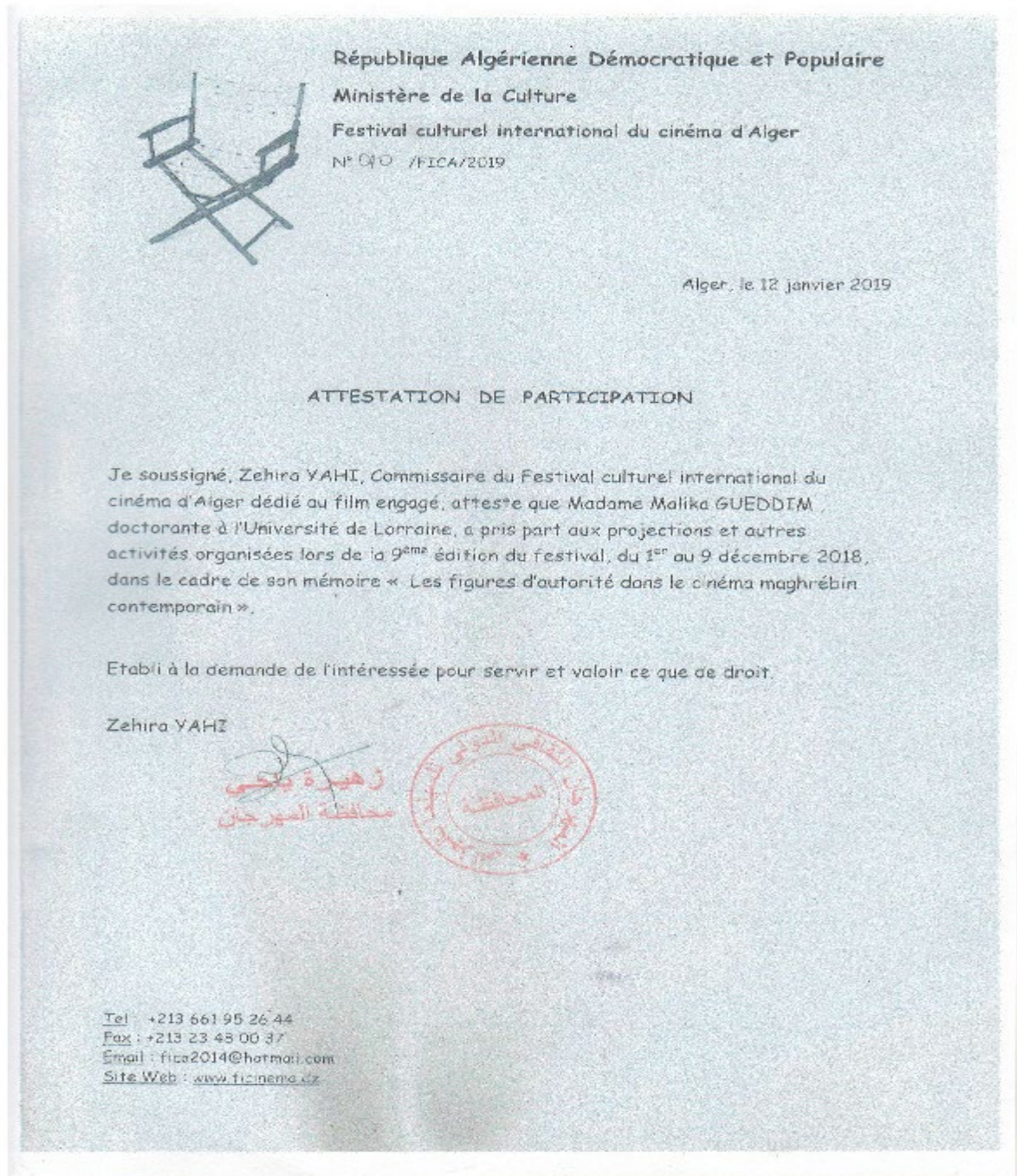
Auteur/Réalisateur

3/- Annexe (03) L'autorisation du réalisateur Mahmoud Ben Mahmoud pour le film « Fatwa ».



4/-Annexe (04) Reconnaissance officielle de participation aux festivals internationaux

du Cinéma Arabe.(je vous présente que trois attestations parmi six,notamment celles qui sont en relation avec le film arabe).



Festival international du film engagé d'Alger (2019).



Festival international du film arabe d'Oran (2018).

J'ai présenté deux master class.

-Membre du jury du court métrage du festival international du film arabe.



Festival international du film arabe Fameck (2018).

Annexes (05) : Les deux questionnaires de la première enquête.

1-Questionnaire pour la population des jeunes algériens.

Fiche d'Enquête sur les préférences filmiques de la population maghrébines

Sondage effectué courant les mois de mars et avril 2019.

SEXE :

AGE :

NIVEAU DE SCOLARITE :

Appréciez-vous le cinéma Maghrébin?

ALGERIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>

- Si Oui, pourquoi cela se produit-il ?

-Si Non, Pour quelles raisons ?

- Est-ce que les films arabes, en général, expriment de la colère ??

OUI	<input type="checkbox"/>
NON	<input type="checkbox"/>

-Si c'est le cas, où cette colère est-elle manifeste dans ces films ?

-La colère exprimée dans ces films reflète-t-elle la réalité de la société arabe?.....

Annexe (06) :

2-Questionnaire pour la population des jeunes tunisiens.

FICHE DE SONDAGE SUR LES FILMS MAGHREBINS						
SEXE:					
AGE:					
NIVEAU DE SCOLARITE:					
AIMER VOUS LE CINEMA ?						
ALGERIEN						
TUNISIEN						
SI OUI POURQUOI?					
SI NON POURQUOI?					

Quelques fiches de sondage remplis (la première enquête).

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 23 ans

NIVEAU DE SCOLARITE Bien année universitaire

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>

oui

SI OUI POURQUOI?

SI NON POURQUOI? parce que j'ai vu pas la chronique de cette film

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input type="checkbox"/>
NON	<input checked="" type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

.....
.....
.....
.....

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 26 ans

NIVEAU DE SCOLARITE Master 2 communication organisationnelle

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>

oui

SI OUI POURQUOI?

je vois qu'elle reflète la réalité mieux que la télé

SI NON POURQUOI?

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
NON	<input type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

elle reflète directement
l'usage de la violence
qui se fait dans la société
arabique

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Féminine

AGE 24 ans

NIVEAU DE SCOLARITE Master 2 en communication

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>

Jas

SI OUI POURQUOI?

SI NON POURQUOI? Je n'aime pas trop les films arabe en générale par ce que je trouve qu'on a pas atteint encore le niveau cinématique.

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
NON	<input type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU? Dans le niveau psychologique et mental.

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

..... Oui elle reflète la réalité
 de la société arabe car
 c'est une société renfermée
 ce technique, frustrée, complexe.

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme
AGE 23 ans
NIVEAU DE SCOLARITE étudiante en Master 2 en Communication
AIMEZ VOUS LE CINEMA ? organisationnelle

ALGERIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>

Ja

SI OUI POURQUOI?

SI NON POURQUOI? *parce que ça m'intéresse pas vraiment, j'aime pas le tournage*

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input type="checkbox"/>
NON	<input checked="" type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

.....
.....
.....
.....

العربية

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 23 ans

NIVEAU DE SCOLARITE master 1

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN OUI

NON

MAROCAIN OUI

NON

TUNISIEN OUI

NON

oui

SI OUI POURQUOI? Parce que j'aime bien tout ce qui est en relation avec mon pays

SI NON POURQUOI?

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI

NON

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

..... Non, ça depend des roles

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 24 ans

NIVEAU DE SCOLARITE universitaire

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>

SI OUI POURQUOI? Parce que c'est mon pays

SI NON POURQUOI?

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input type="checkbox"/>
NON	<input checked="" type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

.....
.....
.....
.....

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 25

NIVEAU DE SCOLARITE 1er Master en scolarité publique

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>

oui

SI OUI POURQUOI? parce que elle represente la société Algerienne

SI NON POURQUOI?

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
NON	<input type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

Elle se voit dans la vie
quatre heures des algériens
oui, cette colère reflète la réalité

FICHE DE SONDAGE SUR LA COLERE DANS LES FILMS ARABE

SEXE Femme

AGE 24 ans

NIVEAU DE SCOLARITE 3ème année journalisme

AIMEZ VOUS LE CINEMA ?

ALGERIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>
MAROCAIN	OUI	<input type="checkbox"/>
	NON	<input checked="" type="checkbox"/>
TUNISIEN	OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
	NON	<input type="checkbox"/>

oui

SI OUI POURQUOI? par ce que je suis Algerien

SI NON POURQUOI?

ESQUE LE FILM ARABE D'UNE FACON GENERALE CONTIENT DE LA COLERE?

OUI	<input checked="" type="checkbox"/>
NON	<input type="checkbox"/>

SI OUI, ELLE SE VOIE OU?

ESQUE CETTE COLERE REFLETE LA REALITE DE LA SOCIETE ARABE?

Non, c'est pas toujours la
realite de la société arabe
mais des fois oui

Annexe (07) :

Grille des observations de l'enquête de terrain chez les femmes AA		
N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	
	Tristesse	
	joie	
	Rire	
3	Silence et attention	
4	Timidité	
5	Réactions verbales aux personnages	
6	Expressions faciales	
7	Posture corporelle	
8	Interactions sociales	
9	Hurlements et peur	
10	Gestes et mouvements des mains	
Clé du tableau :		
	• 1 : Pas du tout satisfait(e)	
	• 2 : Peu satisfait(e)	
	• 3 : Moyennement satisfait(e)	
	• 4 : Satisfait(e)	
	• 5 : Très satisfait(e)	

Quelques grilles remplies de la deuxième enquête

Hyada

Grille des observations de l'enquête de terrain

Film algérien

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	05
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	02
	Tristesse	05
	joie	01
	Rire	01
3	Silence et attention	02
4	Timidité	02
5	Réactions verbales aux personnages	05
6	Expressions faciales	04
7	Posture corporelle	04
8	Interactions sociales	04
9	Hurllements et peur	02
10	Gestes et mouvements des mains	04

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

3,72

omelkhai

Grille des observations de l'enquête de terrain

Film Algérien

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	05
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	02
	Tristesse	04
	joie	04
	Rire	01
3	Silence et attention	05
4	Timidité	05
5	Réactions verbales aux personnages	01
6	Expressions faciales	04
7	Posture corporelle	02
8	Interactions sociales	02
9	Hurlements et peur	01
10	Gestes et mouvements des mains	01

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

↑
3,09

Melissa

Grille des observations de l'enquête de terrain

Film Algérie

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	04
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	01
	Tristesse	03
	joie	01
	Rire	01
3	Silence et attention	05
4	Timidité	04
5	Réactions verbales aux personnages	04
6	Expressions faciales	04
7	Posture corporelle	03
8	Interactions sociales	03
9	Hurllements et peur	03
10	Gestes et mouvements des mains	03

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

U

7.45

Meyssa

Grille des observations de l'enquête de terrain

Film Tunisie

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	01
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	01
	Tristesse	03
	joie	01
	Rire	01
3	Silence et attention	02
4	Timidité	01
5	Réactions verbales aux personnages	02
6	Expressions faciales	03
7	Posture corporelle	02
8	Interactions sociales	02
9	Hurlements et peur	01
10	Gestes et mouvements des mains	03

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

P 2109

minutes

Grille des observations de l'enquête de terrain

film Algérie

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	05
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	05
	Tristesse	05
	joie	01
	Rire	01
3	Silence et attention	02
4	Timidité	02
5	Réactions verbales aux personnages	03
6	Expressions faciales	03
7	Posture corporelle	02
8	Interactions sociales	04
9	Hurllements et peur	02
10	Gestes et mouvements des mains	02

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

3,36

16/02/10

Grille des observations de l'enquête de terrain

Fatin Alger

N°	Indicateur	Degré de présence (1-5)
1	Langue utilisée et dialecte	01
2	Réactions émotionnelles (pleurs, rire, joie, tristesse)	
/	Pleurs	01
	Tristesse	01
	joie	01
	Rire	01
3	Silence et attention	03
4	Timidité	01
5	Réactions verbales aux personnages	05
6	Expressions faciales	01
7	Posture corporelle	03
8	Interactions sociales	03
9	Hurlements et peur	02
10	Gestes et mouvements des mains	01

Clé du tableau :

- 1 : Pas du tout satisfait(e)
- 2 : Peu satisfait(e)
- 3 : Moyennement satisfait(e)
- 4 : Satisfait(e)
- 5 : Très satisfait(e)

]

3,63

Annexe (08) : enquête 02

Tableau pour le visionnage pour le 60 femmes âgées analphabètes

Participant	Âge	Durée totale du visionnage (en minutes)		Durée totale du visionnage (en minutes)		Taux du visionnage (en minutes)	
		Film algérien	film tunisien	Film algérien	Film tunisien	Film algérien	Film tunisien
1	76	120	60	10	12	8%	20%
2	76			2	0	2%	0%
3	76			90	18	75%	30%
4	76			5	0	4%	0%
5	76			3	0	3%	0%
6	76			100	15	83%	25%
7	76			100	15	83%	25%
8	76			100	16	83%	27%
9	83			60	10	50%	17%
10	80			63	12	53%	20%
11	80			64	10	53%	17%
12	81			54	10	45%	17%
13	85			0	0	0%	0%
14	85			0	2	0%	3%
15	84			60	10	50%	17%
16	84			30	10	25%	17%
17	87			0	0	0%	0%
18	88			0	0	0%	0%
19	87			0	0	0%	0%
20	80			80	10	67%	17%
21	88			0	0	0%	0%
22	86			0	0	0%	0%
23	86			0	0	0%	0%
24	87			0	0	0%	0%
25	86			6	0	5%	0%
26	86			1	0	1%	0%
27	86			3	0	3%	0%
28	87			2	0	2%	0%
29	87			0	0	0%	0%
30	87			0	0	0%	0%
31	87			0	0	0%	0%
32	85			30	10	25%	17%
33	84			25	10	21%	17%
34	84			30	10	25%	17%
35	85			25	9	21%	15%

36	85
37	85
38	84
39	84
40	76
41	76
42	77
43	77
44	77
45	77
46	76
47	84
48	84
49	84
50	85
51	85
52	85
53	86
54	86
55	84
56	84
57	85
58	85
59	85
60	85

30	9	25%	15%
20	11	17%	18%
32	10	27%	17%
45	10	38%	17%
90	11	75%	18%
90	15	75%	25%
0	0	0%	0%
0	0	0%	0%
0	0	0%	0%
92	10	77%	17%
0	0	0%	0%
63	10	53%	17%
100	10	83%	17%
0	0	0%	0%
10	10	8%	17%
0	0	0%	0%
0	2	0%	3%
0	0	0%	0%
5	0	4%	0%
60	10	50%	17%
35	10	29%	17%
0	0	0%	0%
0	0	0%	0%
0	0	0%	0%
2	0	2%	0%

Annexe (09) :

Tableau pour les femmes AA(retenues)

Pour l'exploitation de l'enquête après le visionnage.

Participante	Âge	Durée totale du visionnage (en minutes)		Durée totale du visionnage (en minutes)		Taux du visionnage (en minutes)	
		Film algérien	Film tunisien	Film algérien	Film tunisien	Film algérien	Film tunisien
1	76	120	60	10	12	8%	20%
3	84			90	18	75%	30%
6	76			100	15	83%	25%
7	76			100	15	83%	25%
8	76			100	16	83%	27%
9	83			60	10	50%	17%
10	80			63	12	53%	20%
11	80			64	10	53%	17%
12	81			54	10	45%	17%
15	84			60	10	50%	17%
16	84			30	10	25%	17%
20	80			80	10	67%	17%
32	85			30	10	25%	17%
33	84			25	10	21%	17%
34	84			30	10	25%	17%
35	85			25	9	21%	15%
36	85			30	9	25%	15%
37	85			20	11	17%	18%
38	84			32	10	27%	17%
39	84			45	10	38%	17%
40	76			90	11	75%	18%
41	82			90	15	75%	25%
45	77			92	10	77%	17%
47	84			63	10	53%	17%
48	84	100	10	83%	17%		
50	85	10	10	8%	17%		
55	84	60	10	50%	17%		
56	84	35	10	29%	17%		

Annexe (10) :

Tableau pour le visionnage chez les femmes âgées AA (Population écartée).

Participant	Âge	Durée totale du visionnage (en minutes)		Durée totale du visionnage (en minutes)		Taux du visionnage (en minutes)	
		Film algérien	Film tunisien	Film algérien	Film tunisien	Film algérien	film tunisien
2	76	120	60	2	0	2%	0%
4	76			5	0	4%	0%
5	76			3	0	3%	0%
13	85			0	0	0%	0%
14	85			0	2	0%	3%
17	87			0	0	0%	0%
18	88			0	0	0%	0%
19	87			0	0	0%	0%
21	88			0	0	0%	0%
22	86			0	0	0%	0%
23	86			0	0	0%	0%
24	87			0	0	0%	0%
25	86			6	0	5%	0%
26	86			1	0	1%	0%
27	86			3	0	3%	0%
28	87			2	0	2%	0%
29	87			0	0	0%	0%
30	87			0	0	0%	0%
31	87			0	0	0%	0%
42	77			0	0	0%	0%
43	77	0	0	0%	0%		
44	77	0	0	0%	0%		
46	76	0	0	0%	0%		

Annexe (11) :

-Premier entretien : avec Nefissa. (76 ans présumé)

Moi : Bonjour, Nefissa. Je vous remercie d'avoir accepté de participer à cette étude. Avant de commencer, permettez-moi de vous rappeler que cette entrevue sera enregistrée à des fins de recherche, et que votre confidentialité sera préservée. Etes-vous d'accord avec ces conditions ?

Nefissa : Bonjour. Oui, je suis d'accord.

Moi : Parfait, commençons. Pouvez-vous me dire quelles ont été vos premières impressions après avoir regardé le film « La Bataille d'Alger »?

Nefissa : Le film m'a rappelé beaucoup de souvenirs de mon passé, des moments difficiles pour ma mère qui a perdu ses deux frères et son père pendant la guerre de la révolution. Certaines scènes étaient très émouvantes pour moi.

Moi : Vous avez été très touché surtout pendant deux scènes en particulier. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur ces scènes et sur ce qu'elles évoquent pour vous personnellement ?

Nefissa : Oui, bien sûr. La première scène, où les soldats français tuent des personnes innocentes en campagne, m'a rappelé la perte tragique de plusieurs membres de ma famille. Ils ont été tués dans des circonstances similaires, et cela a ravivé beaucoup d'émotions en moi.

Moi: Vous avez également partagé votre sympathie envers le personnage de la mère Loubna dans le film. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous vous sentez si proche d'elle ?

Nefissa : Oui, certainement. Cette femme a perdu son fils, tout comme j'ai perdu le mien. Cette douleur est difficile à exprimer, mais je comprends parfaitement sa souffrance et sa colère. Elle a fait des choix difficiles, mais je les respecte profondément.

Moi : Vous avez mentionné que vous n'êtes pas d'accord avec la présence de Loubna au cimetière lors de l'enterrement de son fils. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce que vous ressentez à ce sujet ?**(Nefissa exprime son désaccord à travers des expressions faciales et des gestes de la main).**

Moi : Je vois que vous exprimez votre désaccord avec des gestes. Pourriez-vous expliquer un peu plus en détail votre perspective sur ce point ?

(Nefissa ne donne pas d'explications supplémentaires ou réitère son point de vue avec des gestes).

Moi : Merci beaucoup, Nefissa, pour vos réponses et votre participation à cette étude. Vos perspectives sont précieuses pour notre recherche.

Nefissa : Merci à vous.

Annexe (12) :

-Deuxième entretien : avec Lella Aicha (80 ans).

Moi : Bonjour, Lella Aicha. Je vous remercie infiniment d'avoir accepté de participer à notre étude.

Lella Aicha : Bonjour.

Moi : Nous allons commencer par discuter du premier film, « La Bataille d'Alger ». Pourriez-vous nous dire ce qui a particulièrement attiré votre attention dans ce film ?

Lella Aicha : Ce qui m'a le plus marquée, c'est le sentiment de fierté que j'ai ressenti lorsque j'ai vu les femmes algériennes se joindre aux hommes dans leur lutte révolutionnaire. Elles étaient déterminées et courageuses, prêtes à tout pour soutenir la cause. Cela m'a rappelé les moments où nous transmettions des messages et des lettres d'un village à un autre dans les tresses de nos cheveux pour soutenir nos frères et sœurs dans leur lutte pour l'indépendance. Mais le film m'a également rappelé la trahison présente parmi nous, comme la capture brutale des moudjahidines, qui m'a évoqué la mort tragique de mon père et de mon oncle sous mes yeux.

Moi : Merci pour ce partage. Passons maintenant au film « Fatwa ». Quelles ont été vos impressions en regardant ce film ?

Lella Aicha : Pour moi, le refus de permettre la lecture du Coran sur la dépouille du fils de Loubna ne peut pas être justifié par des raisons personnelles. Les enfants nous sont donnés par Dieu et il les rappelle à lui quand il le souhaite. En tant que croyants, nous devons respecter les traditions religieuses, même dans les moments de grande douleur.

Moi : C'est une perspective intéressante. Enfin, j'aimerais entendre votre opinion sur la représentation des islamistes dans le film « Fatwa ». Qu'en pensez-vous ?

Lella Aicha : Ces islamistes, bien qu'ils soient nos enfants, véhiculent un Islam qui n'est pas le nôtre. L'Algérie a vaincu le terrorisme, et je suis convaincue que la Tunisie le fera également. Je crois fermement que Dieu est contre cet Islam dévoyé, et c'est à lui de s'en charger.

Moi : Merci beaucoup pour vos réponses et pour votre participation à notre étude, Lella Aicha. Vos perspectives sont très précieuses pour notre recherche.

Lella Aicha : Je vous en prie. C'était un plaisir de contribuer à votre étude.

Annexe (13) :

-Troisième entretien : Mlouka (84 ans).

Moi : Bonjour, Khalti Mlouka. Je vous remercie d'avoir accepté de participer à notre étude sur les films « La Bataille d'Alger » et « Fatwa ».

Mlouka : Bonjour.

Moi : Commençons par discuter du film « La Bataille d'Alger ». Pouvez-vous nous dire ce qui vous a particulièrement marqué dans ce film ?

Mlouka : Ce film m'a rappelé des souvenirs de mon enfance, quand sept familles vivaient ensemble dans un « Hawche », où chaque famille avait sa propre pièce. Malgré la misère. J'ai aussi le souvenir de nos voisins juifs, qui préféraient acheter chez le mouzabite plutôt que chez l'arabe. Chacun pratiquait sa religion, mais le vivre ensemble était présent dans nos relations, surtout entre les juifs et les musulmans.

Moi : Merci pour ce partage. Et concernant le film « Fatwa », quelles ont été vos impressions ?

Mlouka : Pour moi, le comportement de Loubna avait une motivation de vengeance contre les terroristes. Elle voulait faire l'opposé de ce qu'ils faisaient, même si cela signifiait ne pas permettre la lecture du Coran sur la dépouille de son fils. La scène où elle était avec un autre homme et le montrait au père de son fils m'a marquée. J'ai compris cela comme une manifestation d'être désirée par un autre homme et même de se remarier.

Moi: C'est une perspective intéressante. Enfin, j'aimerais entendre votre opinion sur la présence de Loubna au cimetière malgré les traditions religieuses. Qu'en pensez-vous ?

Mlouka : Dans notre religion, il y a des limites à ne pas franchir, et le geste de Loubna au cimetière a franchi cette limite. C'était contraire à nos croyances et à nos valeurs.

Moi : Merci beaucoup, Khalti Mlouka, pour vos réponses sincères. Vos perspectives sont précieuses pour notre étude.

Mlouka : Je vous en prie. C'était un plaisir de partager mes pensées avec vous.

Annexe (14) :

-Quatrième entretien : Zinbia (82 ans)

Moi : Bonjour, Zinbia. Je tiens tout d'abord à vous remercier chaleureusement d'avoir pris le temps de participer à notre étude malgré votre état de santé. Votre contribution est précieuse.

Zinbia : Bonjour.

Moi : Commençons par discuter du film « La Bataille d'Alger ». Pouvez-vous nous dire ce qui vous a particulièrement marquée dans ce film ?

Zinbia : Pour moi, ce film ne devrait pas être visionné. Il ravive des haines qui devraient être oubliées. Aujourd'hui, nos enfants ont besoin de vivre dans un environnement paisible, loin des souffrances de la guerre. Les sacrifices de ceux qui ont œuvré pour notre pays restent dans nos cœurs. Les Algériens vivent désormais dans de bonnes conditions, et pour continuer sur cette lancée, il suffit de travailler ensemble.

Moi : Merci pour votre perspective. Et concernant le film « Fatwa », quelles ont été vos impressions ?

Zinbia : Je n'ai pas apprécié le personnage de Loubna dans ce film, surtout en raison de son attitude envers sa mère. Il est vrai que Dieu seul peut juger de son comportement, mais la scène où elle refuse de manger alors que sa mère lui offre à manger est particulièrement dérangeante. Ce qui manque aujourd'hui, ce n'est pas tant l'éducation académique mais plutôt l'éducation morale, tant pour les femmes que pour les hommes.

Moi: C'est une réflexion intéressante. Votre point de vue est très pertinent. Merci beaucoup, Zinbia, pour vos réponses et pour votre participation à notre étude.

Zinbia : Je vous en prie. C'était important pour moi de partager mes pensées, malgré mon état de santé.

Annexe (15) :

-Cinquième entretien : Kheira (76 ans).

Moi : Bonjour, Kheira. Je vous remercie d'avoir accepté de participer à notre étude sur les films « La Bataille d'Alger » et « Fatwa ».

Kheira : Bonjour.

Moi : Commençons par discuter du film « La Bataille d'Alger ». Qu'est-ce qui vous a particulièrement marquée en le visionnant ?

Kheira : Ce qui m'a frappée, c'est le fait que la guerre a causé des morts des deux côtés, y compris parmi les civils innocents, même du côté des français. Pour moi, les algériens étaient chez eux et se battaient pour leur liberté. Ce film met en avant les sacrifices que les algériens ont faits pour obtenir leur indépendance.

Moi : Merci pour ce partage. Et concernant le film « Fatwa », quelles ont été vos impressions ?

Kheira : J'ai ressenti de la compassion pour Loubna, car perdre un enfant est une épreuve terrible. En général, les parents préfèrent mourir avant leurs enfants.

Moi : C'est compréhensible. Et que pensez-vous de la scène où Loubna est présente au cimetière, malgré les traditions religieuses ?

Kheira : J'ai déjà vu des scènes similaires dans des films turcs, qui sont aussi musulmans que nous. Peut-être que ce qui est interdit chez nous est toléré ailleurs. Notre Islam est une religion tolérante, et nous ne devrions pas faire tout un plat pour cela.

Moi : Votre perspective est très intéressante. Merci beaucoup, Kheira, pour vos réponses et pour votre participation à notre étude.

Kheira : Je vous en prie. C'était un plaisir de partager mes réflexions avec vous.

Annexe (16) :

-Sixième entretien : Oum Elkheir (78 ans).

Moi : Bonjour, Oum Elkheir. Je vous remercie d'avoir accepté de participer à notre étude sur les films « La Bataille d'Alger » et « Fatwa ».

Oum Elkheir : Bonjour.

Moi : Commençons par parler du film « La Bataille d'Alger ». Quels souvenirs ou sentiments ce film a-t-il évoqués pour vous ?

Oum Elkheir : Ce film m'a rappelé des moments difficiles de ma jeunesse, lorsque ma famille vivait dans des conditions précaires, avec dix personnes dans deux pièces. Nous connaissions la pauvreté, les maladies, comme la tuberculose qui a emporté deux de mes frères à cause de l'humidité. Nous ne mangions souvent qu'un seul repas par jour, principalement du couscous. Mais malgré cela, les gens n'étaient pas aussi matérialistes qu'aujourd'hui. Les hommes étaient jugés par leur parole, et la dignité de la femme était préservée, car elle n'avait pas besoin de travailler à l'extérieur, c'était le rôle de son père, de son frère, et ensuite de son mari.

Moi : Merci pour ce partage. Et concernant le film « Fatwa », quelles ont été vos impressions ?

Oum Elkheir : Je n'ai pas du tout apprécié le personnage de Loubna dans ce film. Je vous supplie de ne pas diffuser ce film auprès des jeunes femmes de notre village. Je ne la considère pas comme une vraie musulmane et je ne pense pas qu'elle mérite de vivre dans un pays musulman. Si les femmes étudient, ce n'est pas pour prendre la place des hommes.

Moi : Votre point de vue est très intéressant. Merci beaucoup, Oum Elkheir, pour vos réponses honnêtes et pour votre participation à notre étude.

Oum Elkheir : Je vous en prie. C'était important pour moi de partager mon opinion.

Annexe (16) : Entretiens avec les réalisateurs et l'actrice Fatiha Soltane.

N.B. : Les enregistrements d'entretiens avec les réalisateurs et l'actrice Fatiha Soltane ne sont pas inclus en annexes, faute d'autorisation pour leur diffusion. Des conditions spécifiques ont été établies pour leur diffusion.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons mené cinq entretiens. En juillet 2018, lors du festival international du film arabe d'Oran, nous avons rencontré feu Yamina Bachir Chouikh pour discuter du choix des séquences de son film « Rachida », ainsi que des figures PPR filmiques dans ses propres films et ceux de son mari, Mohamed Chouikh. Nous avons également présenté les procédures de financement des films en Algérie via l'ANSEJ et discuté du statut juridique de l'artiste algérien. En juin 2018, nous avons participé aux masters class sur les protagonistes maghrébins au festival international du film maghrébin à Wedjda, Maroc.

En novembre 2019, lors du festival international d'Alger du film engagé, nous avons discuté du phénomène du documentaire, en prenant comme étude de cas « L'homme qui répare les femmes ». En octobre 2018, lors d'un voyage en France, nous avons rencontré Ahmed Boughaba, un grand journaliste et critique spécialisé dans le documentaire, pour discuter du cinéma marocain à travers le film « Quand les hommes pleurent » de Yasmine Kassari (1999).

Toujours lors du festival international d'Alger, j'ai interviewé le réalisateur tunisien Mahmoud Ben Mahmoud sur son film « Fatwa » et le développement du cinéma tunisien. Le 15 juillet 2020, j'ai eu le plaisir de m'entretenir avec le réalisateur algérien du film « La vie d'après » pendant plus de deux heures, abordant divers sujets tels que le choix du titre, le processus de réalisation et la situation du cinéma algérien. Nous envisageons de publier cette entrevue après avoir obtenu le consentement de Monsieur Anis Djaad.

En Décembre 2020 également, nous avons enregistré une discussion avec l'actrice algérienne Fatiha Soltane au théâtre d'Alger, abordant le déroulement du film « Aïcha Btnache », où elle joue le rôle de la mère, une figure centrale dans notre corpus.

Annexe (17) : Extrait de l'e-mail envoyé à nous par Madame Nicole Brenez. Dimanche 21 mars 2021 à 19h39.

Nicole Brenez <nicole.brenez@sorbonne-nouvelle.fr>

Pièces jointes

À moi

Chère Doctorante,

tout d'abord, au cas où vous ne l'auriez pas déjà, je vous joins un extrait de l'introduction méthodologique de De la figure.

Vous pouvez aussi télécharger gratuitement l'intégralité du livre à ces 2 adresses:

.....
.....

Le principe méthodologique "le film prime sur son contexte" est en effet important, car il permet de chercher ce qui, dans un film, échappe aux déterminations (sociologiques, économiques, intertextuelles, etc).

Et, en leur échappant (en les ignorant / en les transgressant / en les dépassant... il y a beaucoup de façons bien sûr), on peut alors voir éventuellement en quoi un film élabore une proposition originale et, parfois même, influe sur son contexte.

J'espère que ce principe, qui encore une fois relève d'une méthode analytique, est à présent plus clair.

En vous souhaitant bon travail,

bien cordialement,

Nicole Brenez

Professeur

UFR Arts & Médias - Département Cinéma et Audiovisuel (CAV)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

13 rue Saintul 75 231 Paris Cedex 05

Directrice du département Analyse et Culture Fémis 6, rue Francoeur 75018 Paris

Références Bibliographiques

Abdel Nacer Djabi. (2012). *the impasse of political transition in Algeria: three generations and two scenarios*. Research paper, Arab Center for research policystudies, <https://www.dohainstitute.org/en/ResearchAndStudies>.

Abdelwahab Meddeb, (2005). *La Maladie de l'islam*, Edition, ESSAIS.

Addi, Lahouari (1993). « *La notion d'autorité politique et l'idéologie étatique* », *Cahiers internationaux de sociologie*.

Alilat, F. (2020). *Bouteflika. L'histoire secrète*. Éditions Le Rocher.

André Bazin, (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions Cerf.

Andrei Tarkovski. (2014), *Le Temps scellé*, Paris : Philippe Rey, Traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brante.

Appadurai, A. (2005). *Modernité et pluralisme culturel*. Paris: Armand Colin.

Arendt, Hannah (1972) : « *Qu'est-ce que l'autorité ?* », in : *La Crise de la culture. Huit exercices de pensées politiques*, Paris. Gallimard.

Arendt, Hannah (2000). « *Compréhension et politique* » dans *La philosophie de l'existence et autres Essais*, Paris : Bibliothèque philosophique Payot.

Augé, M., Colleyn, J.-P., de Clippel, C., & Dozon, J.-P. (2019). *Vivre avec les dieux : Sur le terrain de l'anthropologie visuelle*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Crone, P. (1980). *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press. erger, P.L. (dir.), (1999). *The Secularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*. Washington D.C.: Ethics and Public Policy Centre.

Balandier, G. (1980). *Le Pouvoir sur scènes*. Paris, France: Presses Universitaires de France.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard.

Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C., & Hamon, P. (1977). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In *Poétique du récit*. Le Seuil.

Bedjaoui, A. (2018). *Le cinéma doit être dégagé de l'emprise de l'État [Interview]*. Reporters. <https://www.reporters.dz/category/non-classe/à19h13mn>.

Bedjaoui. A. (2014). *Cinéma et guerre de libération*. Alger, Algérie : Chihab.

Belkacem Benzenine,(2014), *Penser la laïcité dans les pays arabes : De la Renaissance arabe à nos jours (Penser le temps présent)*, Edition le Harmattan.

- Benali, A. (1998). *Le cinéma colonial au Maghreb*. Paris, France: L'Harmattan.
- Benchicou, M. (2004). *Bouteflika : Une imposture algérienne*. PICOLLEC.
- Benveniste, É. (1969). *Le censor et l'auctoritas*. In *Le vocabulaire des institutions indo-européennes (Vol. 2.)*. Paris, France: Éditions de Minuit.
- Benyamina, Y. (2016). *Kamel Kateb, L'émergence des femmes au Maghreb : une révolution inachevée*. *Insaniyat / 74*, إنسانيات, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.17014>.
- Berthet, F., & Froger, M. (2018). *Le partage de l'intime : Histoire, esthétique, politique : cinéma*. Presses de l'Université de Montréal.
- Boisset, F., & Meyer, G. (2020). *Censure d'État. Cinéma, mœurs et politique autour de 1968. Nom de la revue, Volume (38)*. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.24560>.
- BOUDJEDRA, R. (1971). *Naissance du cinéma algérien*. Dans *Domaine maghrébin*, F. Maspero.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Boureau, A. (2000). *Le Simple Corps du Roi : L'impossible sacralité des souverains français - XVe-XVIIIe siècle*. Editions de Paris-Max Chaleil.
- Bourriaud, N. (2003). *Postproduction, La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les presses du réel.
- Brahimi, D. (2009). *50 ans de cinéma maghrébin*. Paris, France: Editions Paris-Méditerranée.
- Brahimi, D. (2015). *Algérie, enfermement, littérature, cinéma, peinture*. Éditions El Kalima.
- Brenez, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier*. Département Boeck, Université Paris, Bruxelles.
- Brenez, N. (2007). *Cinéma d'avant-garde*. Dans *Cahiers du Cinéma (Encyclopédies, Genre > Expérimental, Avant-garde, Expérimental, Filmographie)*.
- Brenez, N., & Marinone, I. (2015). *Cinéma libertaires*. Les Éditions du Septentrion.
- Brenez, Nicole. (1998). *De la Figure en Général et du Corps en Particulier : L'invention figurative au cinéma*. De Boeck.
- Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe [1975]*. Paris: Éditions Gallimard, réédité en 2012.

Brunius, J.-B., & Pagliano, J.-P. (1987). *En marge du cinéma (Édition l'âge d'homme)*. Lausanne. Retrieved from <https://books.google.dz/books>

Camau, M. (2008). *Tunisie : vingt après. De quoi Ben Ali est-il le nom ? L'Année du Maghreb 2008*, CNRS Éditions.

Camau, M., & Geisser, V. (2003). *Le syndrome autoritaire. Politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali*. Presses de Sciences Po.

Careri, G. (2008). *Louis Marin : pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir. Dans Louis Marin : le pouvoir dans ses représentations (cat. expo. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Paris)*.

Carmarans, C. (2016, 13 février). *Journée mondiale de la radio : informer, c'est sauver des vies*. RFI <http://www.rfi.fr/france/20160213-radio-journee-mondiale-catastrophe-unescojournalisme-information-humanitaire>.

Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. UGE, Paris, coll. "10/18". Réédité en 1990 par les soins de Luce Giard (Gallimard, Paris).

CERTEAU, M. (1987). *La Faiblesse de croire*. Éditions du Seuil.

Charabi, Hicham. (2000). *Le système parental. Traduction personnelle de Mahmoud Chariah*. Quatrième édition. Beyrouth.

Charlotte Herfray. (2005). *Les figures d'autorité, Édition, Érès*.pp38-56.

Chartier Roger. (1989). *Le monde comme représentation, Annales ESC*.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

Chion, M. (1998). *Le son*. Paris : Nathan université.

Chion. M.(1995). *La musique au cinéma*. Arthème Fayard.

Chion, M. (2003). *Un art sonore, le cinéma*.

Clerc-Florimond, A., & Lacôte-Gabrysiak, L. (2018). *L'as-tu lu, l'as-tu vu. Les étudiants et les adaptations cinématographiques. (13)*. <https://doi.org/10.4000/rfsic.3638>.

Collet, J., & Cazenave, M. (2014). *Petite théologie du cinéma*. Cerf (Théologies).

Crone, P. (1980). *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chraïbi, D. (1986). *Le Passé simple*. Paris: Gallimard.

Douglas, S. J. (2013). *Listening in: Radio and the American imagination*. U of Minnesota Press.

Ducournau, C. (2017). *La littérature Africaine de langue Française, à quelle (s) échelle (s): Reconnaissances et sociabilités comparées de Sony Labou Tansi et de Sylvain Bemba. Compar (a) ison: an international journal of comparative literature*.

Edgar Morin. (1982). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edition MINUIT.

ELIAS, Norbert (1973 [1939]), *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy.

Epstein Jean, (1926). *Le cinématographe vu de l'Etna (French Edition) Écrivains réunis*.

Fatih, Z. (2016). *Le Maghreb à la croisée des chemins : l'enjeu de la tradition et le défi de la modernité*. Edition Harmattan.

Ferro, M. (1976). *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. - Hachette.

Ferro, M. (1977). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.

Fischer, M.-J. (2007). *Epilogue: To live with what would otherwise be unendurable. return(s) to subjectivities*. In J. Biehl, B. Good, A. Kleinman (dir.), *Subjectivity. Ethnographic Investigations*, Berkeley-London-New York: University of California Press. DOI: 10.1080/07351699609534082.

Gaudrault, A. (2017). *François Jost, Dans Le récit cinématographique*. Armand Colin.

Gaudrault, A. (1999). *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Édition, Armand Colin.

Georges Didi-Huberman. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition Minuit.

Gilles Deleuze (1983). *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Giovanni Cordova. (2020). *Jeunes tunisiens et processus de subjectivation politique*, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.24095>.

Goliot-Lété, A., & Vanoye, F. (1992). *Précis d'analyse filmique*. Nathan.

Graba, G. (2013). *Impact du pluralisme juridique sur le statut des femmes et sur leur émergence à la citoyenneté [The impact of legal pluralism on the status of women and on their emergence to citizenship [تأثير التعددية القانونية على وضعية النساء و بروز مواطنتهن]*. *Insaniyat*, pages 63-74. <https://doi.org/10.4000/http://journals.openedition.org/insaniya>.

Guglielmetti, Y. (2020). *Silence, bruit, et musique au cinéma (Éditions, Broché)*.

Hadjerès, S. (2014). *Quand une nation s'éveille*. Alger : Inas éditions.

Hall, S. (1990). *Identité culturelle et diaspora*. Dans J. Rutherford (Éd.), *Identité, communauté, culture et différence*. Londres: Lawrence et Wishart.

Hall, S. (1993). *Encoding, decoding*. Dans S. Durant (Éd.), *the Cultural Studies Reader*. Londres : Routledge. (Original publié en 1973).

Hall, S. (2019). *Identités et Cultures 2: Politiques des différences* (F. Vörös & A. Blanchard, Trads.). Éditions Amsterdam.

Hooks, B. (2015). *Ne suis-je pas une femme ?* (O. Potot, Trad.). Paris, France : Éditions Cambourakis, Collection Sorcières.

Hurlet, F., & David, J.-M. (2020). *Quand la vertu s'incarne*. Ausonius Éditions. URL : <https://books.openedition.org/ausonius>

Jacques Marie Michel Aumont (2002). *L'Analyse des films, 2ème édition*. Paris : Nathan.

Jacques-B. Brunius, & Jean-Pierre Pagliano. (1987). *En marge du cinéma*. Éditions l'âge d'homme, Lausanne. [Lien vers Google Books : <https://books.google.dz/books>]

Jean-Marie Schaeffer (1999) . *Pourquoi la fiction* Édition, le Seuil, Paris.

Jean-Michel Adam. (1996). *Le récit, Edition*, Presses universitaires de France.

Kasprowicz, E. (1989). *Les deux corps du Roi*. Gallimard.

Kerrou, M., & Kharoufi, M. (1994). *Familles, valeurs et changements sociaux*. Monde Arabe, 1994/2(144), 26-

Khalifi, A. (2004). *La résistance populaire de Cheikh Bouamama, Edition, La résistance populaire de Cheikh Bouamama Dar Al-Nashar Dar Al-Gharb*. Livre écrit en langue arabe(traduction personnelle) .

Khemiri, J. H. (2021). *La clause paternelle*. Arles: Actes Sud.

Kojève, Alexandre. (2004) : *La Notion de l'autorité*. Paris (Gallimard).

Kovács, András Bálint. (2013). *The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes*. London, New York

Lebtahi, Y., & Chambat-Houillon, M. F. (2014). *Dialogues avec François Jost (des Arts aux Médias)*. *Dialogues avec François Jost (des Arts aux Médias)*.

Louis Marin. (1994). *De la représentation, Évreux, Gallimard*.

Mabrouki, A. (2014). *Le cinéma tunisien contemporain*. Univ Européenne.

Marie, M., & Aumont, J. (2020). *L'analyse des films (4ème édition)*. Collection Cinéma-arts visuels. Armand Colin.

- Marin, L. (1981). *Le Portrait du roi*. Edition Minuit.
- Marin, Louis. (1993). *Des Pouvoirs de l'Image ; Gloses*. Seuil.
- Maurot, É. (2021). *Revenir à l'essentiel : la dernière leçon de Carlo Ossoda*. La Croix.
- Max, Weber. (2003). *Economie et société*, Paris, Pocket.
- Mazaudier, J. (2008, 7 mai). *Histoire de la musique de film, du muet à nos jours*. Cinezik. Récupéré sur <http://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20080507101904>.
- McDougall, D. (2013). *De la théorie à la pratique de l'anthropologie visuelles (Partie 1/3) : Le cours*. --Télé AMU. Canal-U. <https://www.canal-u.tv/64925>. Consulté le 14 mai 2019, à 15h27.
- McKee, R. (2017). *Story - Écrire des dialogues pour la scène et l'écran*. ARMAND COLIN.
- McKenna, K. (2019). *L'espace du rêve*. LE LIVRE DE POCHE.
- Metz, C. (1966). *La grande syntagmatique du film narratif*. In *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit* (pp. 120-124). URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966 Consulté le 25-09-2022 à 16h 41mn.
- Moussaoui, A. (2003). *Pertes et fracas, une décennie algérienne meurtrière*. In *L'expérience traumatique*. NAQD, Alger.
- Murch, W. (1995). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Nicolas Beau. (2011) : *Notre ami Ben Ali, Edition, La découverte*.
- Nicole Brenez (1998) : *La figure en général et du corps en particulier*.
- Nicole Brenez (2002) : *Montage intertextuel et formes contemporaines de remploi dans le cinéma expérimental*. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*.
- Noria Remaoun et Abdelkrim Elaidi, (2012) : *Jeunes et vécu social en situation de crise : retour sur des recherches menées dans l'Algérie des années 1990*.
- Nosal, C. (2017). *L'invu-visible de soi dans les histoires de vie: flânerie ethnographique et distanciation intimiste*. In *Colloque international Lire des vies. L'approche biographique en sciences humaines et sociales* . Presses universitaires indiaocéaniques.
- Ossola, C. (2013). *Nœuds. Figures de l'essentiel*. Éditions Collège de France.
- Papachristou, D. D. (2020). *L'esthétique des arts technologiques à travers Capitalisme et Schizophrénie I et II de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Doctoral dissertation, Paris 8)*.

- Pellissier, P. (2002). *La Bataille d'Alger*. Éditions Académique Perrin.
- Perez, Stanis. (2018). *Le Corps du roi : Incarner l'État. De Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Edition, Perrin.
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). *Changing highbrow taste: From snob to omnivore*.
- Pierre Schaeffer. (1966). *Traité des objets musicaux*, Edition Seuil.
- Pierre-Henri Travoillot, (2011). *Qui doit gouverner ?* Editions Grasset.
- Pinelli, A., Sabatier, G., Stollberg-Rilinger, B., Tauber, C., & Bodart, D. (2012). *Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*. Art et pouvoir, Débat.
- Ricœur, P. (1984). *La configuration dans le récit de fiction*. Seuil.
- Roncière, Jean. (1995). *La méésentente*. Paris : éd. Galilée.
- Sadoul, G. (1904-1967). *Histoire générale du cinéma (6 volumes)*.
- Saïah-Baudis, Y., & Sharif, O. (2016). *Oum Kalsoum : L'étoile de l'Orient*. Éditions ROCHER.
- Schaeffer, (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris : Editions du Seuil.
- Smith, J. T. (1797). *Remarques sur le paysage rural*. London, UK : British Museum Press.
- TAZAROUT Abdelkrim, (2018). *Cinéma Algérien*, édition ANEP, Alger.
- Tisseron, S. (2014). *La main, l'œil, l'image*. Éditions INA.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes (Textes réunis, présentés et traduits par)*. Collection "Tel Quel". Paris, Éditions du Seuil..
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*. La Haye-Paris, Mouton.
- Vanoye, F. (1993). *Récit écrit, récit filmique*. ARMAND COLIN.
- Veyne, Paul. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil.
- Vinsonneau, G. (2002). *Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu*. Carrefours de l'éducation, 14(2), 2-20. <https://doi.org/10.3917/cdle.014.0002>. Consulté le 15/09/2020 à 18h 59mn.
- Warigoda, M. (Février 2010). *Mémoire présenté comme exigence partielle pour la maîtrise en communication*, Université du Québec à Montréal.
- Yahia, R. (2019). *موسيقى أفلام يوسف شاهين (Mussika Aflem Youcef Chahine) [La musique des films de Youssef Chahine]*. Éditions L'Agence générale des palais de la culture, (Traduction personnelle).

Zimmer, C. (1975). *Cinéma et politique*. Paris, Seghers.

Les films

A) -Les liens du corpus filmique de la thèse

- <https://youtu.be/7eK9v8aqED0>(Le silences des palais).
- https://youtu.be/Alk69nS_1Os(FATWA).
- <https://youtu.be/MohYevPs1cQ>(Nous n'étions pas tous des héros).
- https://youtu.be/TmhUo1_Jhsm (RACHIDA).
- <https://youtu.be/Z2AKLg7sfkA>(AïchBtnach).
- <https://www.youtube.com/watch?v=IljZVhwofDE>(Bouamama).
- <https://youtu.be/pXWR1Ni614w>(Trailer Gauche Droite).
- <https://www.youtube.com/watch?v=RiP3XvXgaIo&pp>(La vie D'Après).

B) -Les liens des films qui ont été cité dans la thèse

- <https://youtu.be/alecCf3FCh8>(La bataille d'Alger).
- <https://youtu.be/Cchbpv9e5kg>(La Citadelle).
- <https://youtu.be/RxHcgf8rg7g>(Omar Guetlato).
- https://youtu.be/v_P9p1zeawQ(Halfaouines).
- <https://youtu.be/1Hzy0Cb7buM>(Krim Belkacem).
- <https://youtu.be/M-nQC509Veo>(Mostefa Benboulaïd.
- <https://youtu.be/SPzK4zq4-Ow>(AL RISSALA - LE MESSAGE).
- <https://youtu.be/gTHZunBn25E>(Carnaval fi dechra).
- <https://www.youtube.com/watch?v=aS9YTFGE0Ac>(Patrouille à l'est)
- https://youtu.be/J6I8LpGt_ZM (Machaho Film kabyle).
- <https://youtu.be/kt7sn9NwrAk> (La Montagne De Baya)
- <https://youtu.be/NLHDGzudJSs?t=9>(El fadjr).

Webographie

ACRIMED (Observatoire des médias) : <http://www.acrimed.org>

Comité d'Histoire de la Radio (CHR) : <http://cohira.fr/>

Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) : <http://www.csa.fr>

Ressources audiovisuelles

DERAMOND Liz, Sainte Antenne, priez pour nous, [Film documentaire], Société des médias, 1974.

GARNIER Sophie et GAMBART Marie-Christine, Menie Grégoire, une voix sur les ondes, [Film documentaire], 52 min, Crescendo films, 2008.

Podcast

Bouhafa, A. (Compositeur), & Desbarats, C. (Directrice artistique). (2020, 8 décembre). *L'invité du jour* [Audio podcast]. France Musique. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/amine-bouhafa-compositeur-et-carole-desbarats-directrice-artistique-des-rencontres-havre-series-2819653>

Caux, J. (2018, 22 juin). *Les musiques arabes sont toujours très diverses : du raï au chaâbi-électro-pop, en passant par le rap* [Audio podcast]. Les nuits de France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jacqueline-caux-les-musiques-arabes-sont-toujours-tres-diverses-du-rai-au-chaabi-electro-pop-en-passant-par-le-rap-3385953>.

Chion, M. (2019, 4 avril). *La musique au cinéma, avec Michel Chion* [Audio podcast]. Classic Club. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/classic-club/la-musique-au-cinema-avec-michel-chion-7073046>.

Jubran, K. (2018, 23 juin). *L'improvisation fait partie intégrante de la musique arabe* [Audio podcast]. Les nuits de France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/kamilya-jubran-l-improvisation-fait-partie-integrante-de-la-musique-arabe-8897083>.